

Tartalom

TANULMÁNYOK

- 4 **Egeres Katalin**
„Kollázs-töredék”
Szergej Paradzsanov művészetéről
- 15 **Józsa György Zoltán**
A Vezekléstől a Napszűrésig
Orosz nemzeti klasszikusok megfilmesítve
- 23 **Lénárt T. András**
Száz év magány egy kattintásra
Hispán regények adaptációi a streaming korában
- 32 **Klemm László**
Hommage à Georg Büchner
Werner Herzog Woyzeck-filmje
- 39 **Győri Orsolya**
Versnyelvi és képhasználati koordináták
Nagy László lírájában
A lélegzet poétikái (expresszionizmus, beatirodalom) és a szürrealizmus hatása
- 50 **Farkas Attila**
A népi hagyomány revíziója
Csoóri Sándor gondolkodásában
- 61 **Bánki Éva**
A galagonya színeváltozásai – a trubadúroktól
Weöres Sándorig
A galagonyamotívum hatástörténetéhez
- 64 **Balázs Géza**
Jókai, az ismeretlen színműíró
- 71 **Balogh Csaba**
Világtörténelmi ringlispil
A *Tragédia* és a korabeli irodalmi ellenzék –
Vajda János
- 79 **Dede Franciska**
A Magyar Lányok fényképei I.
1894–1918

INTERJÚ

- 91 **Rátóti-Mikó Krisztina**
Az igazi művészet soha nem lehet bezárva
egy dobozba
Interjú Leslie Mandokival

SZEMLE

- 98 **Windhager Ákos**
M. Ö. úr X-ből
Szőnyiné Szerző Katalin: *Mihalovich-tanulmányok.*
Egy pannon zeneművész két világ határán

- 104 **Hörcher Ferenc**
Kritikai napló, 2024–2025

FÜGGELÉK

- 108 *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: Hidas Zoltán,
Hörcher Ferenc, Pécsi Györgyi, Richly Gábor,
Szalai Zoltán, Szegő György

Főszerkesztő: Falusi Márton

Főszerkesztő-helyettes: Balogh Csaba

Korrektor: 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

Felelős vezető: Vértés Dániel

ISSN 2064-3799

TANULMÁNYOK

Filmadaptációk tegnap és a streaming korában

EGERES KATALIN | JÓZSA GYÖRGY ZOLTÁN

LÉNÁRT T. ANDRÁS | KLEMM LÁSZLÓ

GYŐRI ORSOLYA | FARKAS ATTILA

BÁNKI ÉVA | BALÁZS GÉZA

BALOGH CSABA | DEDE FRANCISKA

ma
mű

„Kollázs-töredék”

Szergej Paradzsanov művészetéről

Szergej Paradzsanov filmrendező harmincöt esztendeje nincs közöttünk, születésének századik évfordulóját pedig tavaly, 2024-ben ünnepeltük. Bár a szakemberek és a film iránt érdeklődők számára sokat mond a neve, a szélesebb magyar közönség előtt szinte ismeretlen. A rendező leg-híresebb alkotása az 1968-ban forgatott *A gránátalma színe* című film, azonban Magyarországon inkább az 1964-es *Elfelejtett ősök árnyait* ismerik, a magyar televízióban is többször bemutatták. Oka lehet tán, hogy ennek a filmnek magyar vonatkozása is van. A főszereplő huculokkal a kárpátaljai magyarság szomszédsági viszonyban él, a filmben felhangzó stilizált népzene is ismerősen hangzik a magyar fül számára.¹

Szergej Paradzsanov, eredeti nevén Szarkisz Paradzsanjan 1924-ben született Tifliszben, a mai Tbiliszi egy ősi örmény családban. Paradzsanov művészi stílusának kialakulásában fontos szerepet játszott a családi örökség. Édesapja régiségkereskedő volt, s házukban „jöttek-mentek” a kézművesek termékei, a keleti népművészet remekművei, csodálatos régi tárgyak, korok és stílusok váltották egymást. Ebből a gyermekkori élményből fakad Paradzsanovnak a tárgyak, a kulturális múlt értékei és „limlomjai” iránti vonzalma.

Paradzsanov máig ismeretlen okok miatt 1942-ben elkezdi a Tbiliszi Vasútmérnöki Főiskolát. Majd átmegy az Operaház mellett működő Tbiliszi Konzervatórium és Koreográfiai Intézet ének tanszakára, és párhuzamosan az Opera balettiskolájába is jár. Mivel ritka, különleges színű hangja volt, 1945-ben átveszik a Moszkvai Zeneakadémiára. Operaénekesnek készült, de egy rosszul sikerült műtét miatt pályamódosításra kényszerült, így lett filmrendező. A Moszkvai Filmművészeti Főiskola (VGIK) rendezői szakán Igor Szavcsenko osztályába kerül, majd Szavcsenko halála után az „ukrán költői stílus” megalapítójának, Alekszandr Dovzszenkónak a tanítványaként végez 1951-ben. Főiskolás éveiről nem sokat tudunk, de

akkor érte élete első tragikus élménye. Feleségül vette az egyik áruház illatszerosztályának gyönyörű eladónőjét, de a lányt, mivel egy moldovai muszlim kozákcsaládból származott, saját rokonai a vonat alá vetették, mert más hitűhöz ment feleségül, és mert Paradzsanov nem tudta kifizetni a lányért a tetemes váltságdíjat.² Többet nem is tudunk Paradzsanov életének erről az epizódjáról, ám az elérhetetlen szerelem motívuma a rendező szinte minden filmjében megjelenik.

A rendező életrajzában ezen epizódja kapcsán – amelyet csak Paradzsanov elbeszéléséből ismerünk – érdemes megjegyezni, hogy az immáron sajátos személyes mitológiává vált életrajzban nagyon sok a bizonytalanság. Ennek oka többek között, hogy Paradzsanov már életében elkezdte a maga körüli mítoszteremtést: „számára maga az élet, illetve annak szóba, képbe vagy tárgyba transzformálása az általa teremtett művészi világ szerves része lett”.³

A rendező a főiskola elvégzése után a Kijevi Filmstúdióba került. Paradzsanov első filmjei mára teljesen feledésbe merültek.⁴ Az 1964-ben elkészült *Elfelejtett ősök árnyai* hozta meg a rendező számára a sikert. A film óriási sikere ellenére (vagy emiatt) *A gránátalma színe* című filmet csak négy év elteltével készíthette el, s nem a kijevi, hanem az örmény filmstúdióban, utána pedig több mint egy évtizedig egyetlen filmet sem forgatott. 1973-ban Paradzsanovot elítélték, s csak a kultúra neves képviselőinek – köztük Lili Briknek és Louis Aragonnak – a közbenjárására szabadult 1977-ben.

A Paradzsanov-kutatók közkedvelt témája a rendező politikai üldözése, letartóztatása. Paradzsanov egyik botrányosra sikerült közönségtalálkozóján Jurij Andropov – aki a XX. századi magyar történelemben is meghatározó szerepet játszott –, a KGB parancsnokaként lejegyezte a rendező szavait, és titkos jelentésben elküldte a Kommunista Párt Központi Bizottságának, ami hozzájárult

¹ Jelenleg a Magyar Művészeti Akadémia támogatásával Paradzsanov-monográfiámat írom, amelyben részletesen tárgyalom az e tanulmányban felvetett kérdéseket.

² КАТАНЯН, В. В.: *Параджанов. Цена вечного праздника*. Деком, Нижний Новгород, 2001, 16.

³ GERÉB Anna: *A filmkollázs elátkozott zsenije. Szergej (Szarkisz) Paradzsanov = Filmrendezőportrék. Kortársaink a filmművészetben*. Szerk. ZALÁN Vince, Bp., Osiris, 2003, 266–295., 267.

⁴ Ma már csak a kutatók emlegetik az első filmjeit, köztük *Az első legény* (1959), az *Ukrán rapszódia* (1961), az *Egy virágszál a kövön* (1962) címűt. Megfelelni az elvárásoknak, és ugyanakkor a saját művészi felfogás érvényre juttatása – ennek feloldhatatlansága teszi ezeket az alkotásokat ellentmondásossá.

a rendező letartóztatásához.⁵ A Paradzsanov ellen megfogalmazott vádakkal kapcsolatban meg kell említeni, hogy a kellemetlen, nem kívánt, úgynevezett szovjetellenes egyéneket efféle koholt vádak módszerével próbálták „kikiktatni”. Szilágyi Ákos filmesztéta mutat rá a rendezőről szóló tanulmányában, hogy Paradzsanov személye miért zavarta a hatalmat a megtürt művészeknél is jobban: „Az autonómia, a szuverén választás [...] nagyobb kihívást jelent a »posztstálinista« politikai hatalom számára, mint a legnyíltabb politikai támadás. Hiszen ezzel kétségbevonják a politika illetékességét a kultúrában és a művészetben [...]. Nem politikailag, hanem [...] esztétikai alapon állnak szemben a fennállóval.”⁶

Lili Brik Paradzsanovot az avantgárd szellemiség utolsó képviselőjének nevezte. Egy példa sajátos avantgárd látásmódjára: „Egy nap közölték, hogy valamennyi szovjet állampolgárnak égő lelkesedéssel kell dolgoznia. Mint fősöprögető, rászereztem a seprőre egy villanykörtét. Azonnal szigorított zárkába küldtek.”⁷ Ahogy az avantgárd képviselői igyekeztek mindent műalkotássá alakítani, az életet és a művészetet egy szintre hozni, egymásba játszani, úgy Paradzsanov számára sem létezett éles határ élete és művészete között, saját életét is alkotásként formálta meg. Lázadása a mimetikus ábrázolásmód és a sztálini kor művészetének neoakademizmusa, a szocialista realizmus ellen az orosz avantgárd képviselőinek lázadására emlékeztet, akik mindenféle kész forma, szabály, norma felrúgására, és mindenféle kánon ledöntésére törekedtek a művészetben.

Paradzsanov avantgárd alkata, világlátása mellett a rendező jellegzetes művészi formavilágának kialakulásában meghatározó szerepet játszottak a geokulturális gyökerek is, a gyermekkori környezet, Tbiliszi, a Kaukázus. A kaukázusi régió és vele együtt a régi Tiflisz nem csupán két kontinens találkozási pontja volt, hanem három kulturális és vallási – a grúz-pravoszláv, az örmény-gregorián és a türk-muszlim – hagyományé, amelyeket számos kultúra elemei gazdagítottak még. Paradzsanov megtapasztalta a Kelet és a Nyugat eltérő kulturális mentalitásának találkozását, a különböző kultúrák egymás mellett élését, amelyből művészi rendszerének a kulturális régiók és az esztétikai törvények „határait átlépő”, transzkulturális jellege (és tegyük hozzá, toleranciája is) fakad. Szergej Paradzsanov filmművészetével kapcsolatban megkerülhetetlen a multikulturalitás kérdése. Hiszen a rendező tifliszi örményként Moszkvában végezte el a filmművészeti főiskolát, majd három szovjet tagköztársaság nemzeti

filmstúdióiban négy nyelven készítette el filmjeit, és ezeket egy ötödik nyelvre, a közös orosz nyelvre szinkronizálták. Mindezek mellett nem hagyható figyelmen kívül az a tény sem, hogy egy soknemzetiségű, de egyetlen hivatalos közös nyelvvel rendelkező, kifelé zárt birodalomban alkotott – ahol a számos nemzetiségi kultúra mellett még csak alakulóban volt egy közös kulturális nyelvezet –, egy olyan művészeti ágban, amely megjelenése óta elsősorban univerzális, nemzetek feletti, s csak másodsorban nemzeti sajátosságú. Paradzsanov filmjeit e kettősség jellemzi. Miközben egy konkrét nép kultúrájának anyagához nyúl, nézőpontja univerzális, a filmeket áthatja a multikulturalitás és a transzkulturalitás eszméje. Paradzsanov számára fontos volt, hogy bár lehetséges és szükséges a különböző kultúrák és hitvilágok közötti átjárás, ugyanakkor egy adott kulturális hagyomány láncolatának megszakadása, a hitehagyás tragédiához vezet.

A rendező egész élete és életműve a kultúrák közti átjárhatóságot bizonyította, s ez csak úgy volt lehetséges, hogy kulturálisan mélyen kötődött saját gyökereihez. Paradzsanov a kulturális hagyomány megszakadásának, az új szovjet rendszer mindent egybeemosó, hagyományokat eltörölni kívánó eszméjének veszélyét élte meg, és ábrázolta filmjeiben. Mind a négy játékfilmje más-más nép kultúrájának közegében született meg. Az *Elfelejtett ősök árnyai* (1964) című film az ukrán, *A gránátalma színe* (1968) az örmény, *A szurámi vár legendája* (1984) a grúz, az *Asik Kerib* (1988) pedig a török-perzsa kulturális hagyományból merített.

Az *Elfelejtett ősök árnyai* az ukrán Mihajlo Kocjubinszkij regénye nyomán készült, és a kárpátokbeli huculok világát tárja elénk, egy hucul „Rómeó és Júlia”-történetet, népszokások, babonák bemutatásával. A filmben hucul nyelven beszélnek. Paradzsanov nem engedte szinkronizálni a filmet, így az eredeti hang is hallatszik az orosz hangalámondás alatt.⁸ Ez ugyan némileg zavaró megoldás, mégis fontos része a filmnek az eredeti hangzás, az adott nép nyelve. Ezt a megoldást választotta a rendező a többi filmje esetében is. *A gránátalma színe* örmény nyelven szól, *A szurámi vár legendája* grúz nyelven, az *Asik Kerib* pedig azeri nyelven. Paradzsanov grúzul és oroszul tanult meg gyermekkorában, majd Ukrajnában megtanult ukránul is, viszont örményül nem beszélt jól. *A gránátalma színe* című film forgatása során tanulta meg igazán az örmény nyelvet.

A gránátalma színe egyfajta költői példabeszéd Szajat-Nova középkori örmény dalnok-költőről, asugról. A film

⁵ ПАРАДЖАНОВ, С.: *Исповедь*. Сост. ЦЕРПЕТЕЛИ, Кора, Санкт-Петербург, Азбука, 2001, 606.

⁶ SZILÁGYI Ákos: *Paradzsanov és Tarkovszkij. Párhuzamos halálutak* = *Filmvilág*, 1990, 10. sz., 34–41., 36.

⁷ GERÉB: i. m. (2003), 285.

⁸ A Paradzsanov elleni vádak egyike az ukrán nacionalizmus volt.

Szajat-Nova szerelmének történetét meséli el, illetve a hithez, a világi hatalomhoz és a néphez való viszonyát mutatja be „miniatúrák” segítségével. A filmben számos nyílt és rejtett utalás történik az örmény történelemre és kultúrára. A *gránátalma színe* egységes, tiszta képi világa mögött ott az örmény kultúra befogadó és mégis homogén világa. Az örmény kultúrának, és általában a kaukázusi népek kultúrájának jellegzetes vonása, hogy hagyományosan sokféle kulturális hatást integrált magába, és talán éppen ezért toleránssá vált más népek szokásai, hagyományai, kultúrája iránt. Az örmény kultúrában máig jelenlevő asszír, perzsa, hellén, grúz, muszlim hatásra való utalást számos helyen felfedezhetjük a filmben. Az örménység identitásának meghatározó eleme a keresztény hit és az örmény apostoli egyházhoz való tartozás. A hit védelmében hozott áldozat mélyen beépült az örmény identitásba. Az áldozathozatal a *gránátalma színének* is alapmotívuma, s számos utalás történik Szajat-Nova életének és Krisztus szenvedéstörténetének párhuzamára.

A film prologusában a pars pro toto elve alapján kibomló első képsorok egyfajta „festői csendéleteknek” is tekinthetők, amelyek a maguk szimbolikus jelentésével mintegy tömörített formában magukba foglalják a film szűzségének kibontását, és előrevetítik annak törvényeit. A film prologusa, miközben bemutatja Szajat-Nova költői világának alapvető motívumait, egyúttal feltárja a költő életének állomásait is áttételes, jelképes formában. A film szűzségét szervező alapvető képi szimbólumok a képzőművészet elvei szerint bomlanak ki.⁹ A képek alatt jellegzetes örmény zene szól, és háromszor elhangzik a bibliai idézet: „Kezdetben volt az Ige.”

A *gránátalma* Paradzsanov mindhárom kaukázusi filmjének központi motívuma, jelentése rendkívül összetett. Végző szimbolikus jelentése az egész világmindenség szerkezeti felépítésére utal. A *gránátalma* a lét és a megsemmisülés, a szerelem, a termékenység és a bőség ősi jelképe. A gyümölcs életet adó vörös leve a vér asszociációját kelti. A jellegzetes tör a kaukázusi kultúrkörben a szabadság szimbóluma, ugyanakkor az élet kioltására is alkalmas tárgy. Az élet a halál asszociációs mezőjében jelenik meg, és fordítva. Ellentétek, amelyek függenek egymástól, egymásra vonatkoztatva működnek. Paradzsanov képeit ilyen ellentétes összetettség szervezi. Az ellentéteesség azonnal szembetűnik a tört követő képnél is. Sírköfelirat-szerű, ősi írással televesett kőlapon egy mezítelen férfiláb rátaapos egy bíborszínű szőlőfürtre. A szőlő leve ráfolyik az írásra. A megdermedt, kőbe vésett írás, amit az évszázadok, évezredek sem tudtak eltüntetni –



másrészről pedig a szőlő leve, ami elfolyik, eltűnik, de a nyoma – akárcsak a *gránátalmáé* (vagy a vére) a fehér gyolcson –, megmarad. Ugyanakkor a szőlő több évezredes útítársa az emberi civilizációnak. Dimenziók kavarnak, szilárd és folyékony, örök és pillanatnyi, élő és élettelen – s nem válnak el egymástól, egymásba folynak. A folytonos metamorfózis elve a film egyik központi motívuma, s képi világának egyik mozgatórugója. Ezeket az összetett képeket egy szétnyitott könyv képe választja el. Paradzsanov számára az egyértelmű primer jelenségek és a bonyolult filozófiai gondolatok valójában egyenértékűek.

A csónakformájú kenyér között vergődő hal a kilátástalanság, közegnélküliség, a szenvedés metaforája a filmművészetben.¹⁰ Itt is a szenvedő hal képe jelenik meg. De felmerül a kérdés, hogy mi az összehasonlítás alapja. A hal kulturális jelkép is, Krisztus jelképe, aki szenvedett, de feltámadt, ezáltal nemcsak a szenvedés, hanem a remény, az újjászületés jelképe is. A kenyér mindennapi eledelünk, életünk alapja, a kenyér halála a mi életünk, ugyanakkor Krisztus jelképe, aki az élő kenyér (Jn 6,35) – és akinek örök létével kenyér formában az áldozáskor találkozhatunk. Nem egyszerű hasonló-hasonlított megfeleléskapcsolat jön létre, hanem egy összetett rendszer. A kenyér mozdulatlan, nem él, de benne rejlik az élet szubsztanciája. A hal mozog, de szenved-haldoklik a víz hiányában. Egymásra utaló, egymást megmozdító, dimenzionáló fogalmak, egymásnak ellentétes irányok és érzetek alkotják a képet. A film bármely pontján megtaláljuk ezeket az ellentétes dimenziókat, hol egy képbe sűrítve, hol jelenetekbe foglalva. Ezek a motívumok széles

*Elfelejtett ősök
árnyai,
rendező:
Szergej
Paradzsanov,
1964
© YouTube*

⁹ A jelenetsor a *gránátalma színe* című filmben a 0:02:10–0:03:42 rész-nél található. Цвет зрачана (1968 год) биографическая драма <https://www.youtube.com/watch?v=wWjCa49wMlk>

¹⁰ BÁRDOS Judit: *Metafora és metonímia a filmművészetben = Metafora, trópusok, jelentés. A Világosság tematikus triplaszáma*, 2006, 8–9–10. sz., 177–183.

körű kultúrtörténeti kontextusba ágyazódnak. A szőlőfürtöt széttaposó láb egyrészt az örmény kultúrával szorosan összekapcsolódó szőlőművelést idézi, ugyanakkor a szőlő kicsorduló leve a vér jelentésköréhez kötődik, s egyúttal Krisztus alakjához kapcsolódó szimbólum.

A prológos következő képén a költészet jelképeként megjelenik a kamancsa, a keleti hegedű, és egy szál fehér rózsza, amely Szajat-Nova költészetének tárgyát, a szerelmet jelképezi. A prológos záróképen fekete alapon egy tüskebokor látható. A feketére átváltozó háttér a halálra utal, a tüskebokor pedig Krisztus töviskoszorújának aszociációját emeli be a film jelentésrendszerébe, azaz az emberiség szenvedés és áldozathozatal általi megváltását jelképezi, s előrevetíti a filmben az áldozathozatal rítusát, s Szajat-Nova mártíriumát is. Paradzsanov Szajat-Nova életét és – mivel a film a rendező egyfajta ars poeticájának is tekinthető – saját életét is szenvedéstörténetként értelmezi. Az egész filmet átszövi a bibliai allúziók rendszere. A rendező az Igére, a Szóra, a Logosz evangéliumára való utalással kezdi Szajat-Nováról szóló filmjét, így már a prológosban utal arra, hogy Szajat-Nova élettörténetének központi eleme a Szó, a Költészet, a Logosz. Szajat-Nova egyik központi versének gondolata éppen ez, versei közül a Szó szeretetéről szóló idézet jelenik meg elsőként a filmben. Az Ige mint teremtő princípium egyszerre kötődik Istenhez és az isteni teremtés aktusát a Szó ereje révén megismétlő költőhöz.

Azok a jelképek és szimbólumok, amelyeknek a rendszeréből Paradzsanov kibontja filmje mondanivalóját, egyrészt az általános emberi kultúra részei, másrészt a maguk konkrét, közismert jelentésében, logikus következetességgel jelennek meg a filmben. A rendező filmjeit ugyanúgy el lehet olvasni, mint a miniatúrákat és az ikonokat, „minden egyes motívumnak önmagán túlmutató jelentése van ebben a világban, olyan különös figyelemmel kell követnünk a beállítások, a tárgyak, a mozgások, és a szöveg jelzéseit, mint egy középkori festmény ikonográfiai elemeit”.¹¹ Paradzsanov azonban nem a filmművészet általánosan elfogadott és ismert megfelelésrendszeréből válogat, hanem az általános, tradicionális kultúrkincséből, s ebben a filmben Szajat-Nova költői képeiből is. Értelmezésük nehézsége abban áll, hogy a rendező rendkívül zsúfoltan tárja őket a néző elé. Mindemellett új megfeleléseket, koherenciákat alkot, sokszor szándékosan lebegtetve az értelmezés lehetőségeit, csak az érzékekre bízva a befogadást.

A *Szurámi vár legendája* egy grúz legendát mesél el Paradzsanov sajátos interpretációjában. A grúz legenda alapmotívumában ráismerhetünk az úgynevezett „építő-

áldozat” motívumára, a várfalak építésekor hozott engesztelő emberáldozat emlékére. A grúz legenda alapmotívumát képező építőáldozatot számos nép folklórvilágában megtalálhatjuk, így az engesztelő emberáldozatok emlékei a Kárpát-medencei folklórkincsben is fellelhetők. A számunkra legismertebb történeteket Erdélyben és Moldvában jegyezték fel, amelyek leginkább *Kőműves Kelemenné* balladájához kapcsolódnak.

Paradzsanov utolsó filmjében, az *Asik Keribben* Mihail Lermontov meséjét dolgozza fel. Ezt a török mesét Lermontov jegyezte le kaukázusi tartózkodása idején. A szegény asug vándorútra indul, hogy összegyűjtse a pénzt szerelme kiváltására. E helyütt csak azt emelném ki, hogy a rendező az *Asik Keribben* a népeket egymás ellen fordító erőszak ellen emeli fel hangját, és áttételesen azt kívánja bizonyítani, hogy az emberségnek és a művészetnek, a kultúrának össze kell kötnie az embereket. Paradzsanov az *Asik Keribet* 1988-ban, a karabahi örmény–azeri konfliktus felerősödése idején forgatta. Többek között ezért jelennek meg a filmben váratlanul, a film szüzséjéhez semmilyen tekintetben nem kapcsolódó műanyag géppisztolyok. Érdeemes megjegyezni, hogy hasonló, a film terétől és idejétől teljesen függetlenül megjelenő, a jelenre reflektáló elemekkel találkozunk például *A szurámi vár legendájában* is. Az *Asik Kerib* Tifliszben játszódik, a film azeri nyelven szól (aminek következtében Örményországban nem engedték bemutatni). A rendező az egymás iránti tolerancia elérését éppen a kultúra népek közötti közvetítő erejében látta. A film főszereplője az asug, azaz a művész, mint a rendező szinte minden filmjében, aki dalaival örömet szerez az elesetteknek, a kirekesztetteknek. A filmben ezért játszik Asik Kerib a siketek és a világtalanok esküvőin. A film *Az egy az Isten* című fejezettel zárul, amelyben a muszlim Asik Kerib tejet ad a keresztény gyermekeknek. Annak fényében, hogy *A gránátalma színe* és *A szurámi vár legendája* című filmekben a hitért és a hazáért való önfeláldozás jelenik meg, a rendezőnek ez a filmje a testvérháború elleni tiltakozás gesztusaként értelmezhető.

Az *Elfelejtett ősök árnyai* című film megszületésével kapcsolatban felmerülő egyik legfontosabb kérdés, hogy miért éppen ebben a filmjében szabadult meg a rendező az előző filmjeire jellemző hamis műfolklórtól, miért éppen itt vált élővé, lényegült át a folklór, a népi szubkultúra. Paradzsanov egyik írásában kifejti, hogy noha „a népi »látásmód« múzeumi máz nélküli visszaadására” törekedett, korábbi filmjeiben ezt azért nem sikerült megvalósítania, mert egy halott világot próbált feltámasztani. Az *Elfelejtett ősök árnyai* kapcsán hangsúlyozza, nem az a fontos, hogy

¹¹ SZEMADÁM György: *Asik Kerib. Paradzsanov, a vándor = Filmvilág*, 1989, 11. sz., 35–37., 36.

a film etnográfiai szempontból tökéletesen autentikus legyen.¹² A folklórelemek szabad kezelése okán Paradzsanov a hagyományos folklór közvetítőjeként és újraértelmezőjeként lép fel, a folklór organikusságát képes megragadni, így a filmben jelzett világ közelebb áll a valósághoz, mint a megmerevített, időből kiemelt folklorizmus. Paradzsanov számára a folklór szerves, megélt, sőt ő maga is alakítja azt (hasonlóan Pasolini mitikus korszakához), és ebben kapcsolódik a századelő orosz művészeinek, elsősorban a neoprimitivizmus irányzat képviselőinek látásmódjához. Ez a megközelítés rokonítja a rendező és a XX. század elején alkotó több művész – köztük Mihail Larionov, Natalja Goncsarova, Alekszandr Sevcsenko – folklór felé fordulását. Különböző irányokból közelítve, de azonos indíttatásból fordultak a lubok-képek, azaz az orosz népi grafika, az ikon-, a tálca- és a cégérfestészet eredeti darabjai, a gyermekrajzok és a naiv festők világa felé. A neoprimitivizmus képviselői manifesztumaikban kifejtették, hogy a népművészetet, a folklór alkotásait kiindulópontnak tekintik, ám ez nem jelenti ezeknek az alkotásoknak a hű másolását. Azok szellemiségét vették át, és műveikben a népművészeti alkotások művészi eljárásainak elveit alkalmazták új, saját interpretációikban.

A különböző kultúrák talaján elkészített műveit Paradzsanov művészi látásmódja és különleges filmnyelve foglalja egységbe. A rendező etnikai és kulturális határokat, esztétikai törvényeket átlépve, az egyetemes filmművészetben teljesen egyedülálló filmnyelvet hozott létre. A kutatók rendszeresen kiemelik Paradzsanov filmnyelvének plasztikus, dekoratív jellegét. Rámutatnak arra, hogy filmjeinek gondolati íve színek és festészeti-kompozíciós megoldások révén szerveződik, a rendező „mindig a dekoratív látványosságba burkolja a gondolati konstrukciót”.¹³ A Paradzsanov-szakirodalomban általánosan elterjedt vélemény szerint filmjei tulajdonképpen nem is tekinthetők valódi filmeknek, csupán képek sorozatának – nem is mozgóképek a szó hagyományos, filmművészeti értelmében, hanem egymást követő mozgó-képek, képzőművészeti alkotások sorozata.

A rendező maga is hangsúlyozza a festészeti elv fontosságát filmművészetében: „Világéletemben vonzódtam a festészethez, és már régóta önálló festővászonnak fogom fel a filmképet. Tisztában vagyok vele, hogy rendezéseim előszeretettel oldódnak fel a festészetben, és ebben áll valószínűleg filmjeim legnagyobb gyengesége, de ereje is. Művészi gyakorlatomban legtöbbször festészeti meg-

oldást választok, és nem irodalmit. És számomra az az irodalom a leginkább megközelíthető, amely lényegét tekintve maga is átváltozott festészet.”¹⁴ Vaszilij Katanjan visszaemlékezéséből tudjuk, hogy az *Elfelejtett ősök árnyai* című film megszületését Mihajlo Kocjubinszkij regénye mellett egy festmény is ihlette: Paradzsanov csodálattal eltelve órákig ült egy ukrán naiv művész festménye előtt, amely a hucul élet mindennapjait ábrázolta.¹⁵ Paradzsanov számára a vizualitás volt a fő kapcsolat a világ értelmezésében, a szó látszólag csak másodlagos – a kortársak szerint szinte alig olvasott. Jurij Iljenko, az *Elfelejtett ősök árnyainak* operatőre így emlékezik erről: „Kijevben mindössze két könyve volt otthon – a *Csutakold*¹⁶ háború előtti kiadása és Updike *A kentaur* című regénye angolul, amit magától a szerzőtől kapott ajándékba. Iszonyúan büszke volt rájuk. Azonban ezzel együtt Szerjocsának volt egy olyan rendkívüli, bámulatos adottsága, hogy azokat az ismereteket, amelyeket az emberek általában az olvasással szereznek meg, az egész információt, sőt még többet is, meg tudta ragadni egy apró részletből. [...] Érthetetlen, milyen úton-módon halmozta fel magában azt a rengeteg mindent.”¹⁷ Mindezek tükrében talán ellentmondásnak tűnik, hogy legérettebb filmje egy örmény dalnok-költő, Szajat-Nova életéről mesél, utolsó filmjének főhőse pedig Asik Kerib, a szegény vándorköltő. A szóbeli művészetet Paradzsanov a világ egészére vonatkozó alkotói magatartás elemeként értelmezi. Az irodalom neki a mindent átfogó és értelmező vizualitás része. Úgy jár el, mint az orosz avantgárd kollázsalkotói: a képre kasírozott szövegeknél a betűk már szinte olvashatatlanok, csak a szöveg létét jelzik, egyszerre a kép részei több-kevesebb jelentést hordozó szöveggként, és ugyanakkor vizuális elemként is hordozzák a jelentést.

A rendező stilizált, megkonstruált filmnyelve nem egyszerűen a plaszticitás és dekorativitás jegyeit hordozza, filmjei nem pusztán olyan filmképek láncolatát képezik, amelyeket konkrét festészeti alkotásokként foghatunk fel. Meglátásom szerint a rendező látásmódjának sokkal mélyebb festészeti eredete és alapja van. Szergej Paradzsanov művészi eljárásainak rendszere egyfelől a modern művészet elveivel mutat rokonságot, mivel a rendező teljesen új költői formanyelvet hozott létre, az eklektika esztétikáját, és ezzel művészete a kortárs „posztmodern” művészet felé mutat. Másrészt, a rendező filmművészete a XX. század elejének művészetével, az orosz modernizmus legjobb hagyományaival mutat több vonatkozásban tipológiai

¹² ПАРАДЖАНОВ, С.: Вечное движение = Искусство кино, 1966, 1., 60–66., 61.

¹³ SZEMADÁM: i. m. (1989), 37.

¹⁴ ПАРАДЖАНОВ: i. m. (1966), 60.

¹⁵ КАТАНЯН: i. m. (2001), 25.

¹⁶ Kornyej Csukovszkij (1882–1969) *Csutakold* című, gyermekek számára 1921-ben írt verses meséjének illusztrált változatáról van szó.

¹⁷ ИЛЬЕНКО, Ю.: Дуэль = Коллаж на фоне автопортрета. Жизнь – игра. Сост. ЦЕРТЕЛИ, Кора, Серия Имена, Нижний Новгород, Деком, 2005, 130–133., 131.



A gránátalma
színe,
rendező:
Szergej
Paradzsanov,
1968
© YouTube

párhuzamot. E helyütt csak néhány jellegzetes vizuális megoldást mutatok be.

Paradzsanov az *Elfelejtett ősök árnyai* című filmben két-fajta felvételmódot alkalmaz. Az egyik, a kézi kamerás, gyors, néha szinte kaszáló, dokumentarista stílust idéző szubjektív kameramozgás. Ez a kameramozgás azt eredményezi, hogy a néző részesévé válik a történetnek, mintha maga is jelen lenne. A másik típusú felvételmód pedig ezzel ellentétes: rögzített kameraállásból frontálisan felvett jelenetek. Ez nem az egyediség, hanem a közös, a jelképiség, az absztrakció kifejezésére szolgál. A kétféle felvételmód közti feszültség a film műfaji frissességének az egyik eleme. E kettősség végig jelen van a film minden szintjén, és izgalmas szövetet alkot. Paradzsanov bátran kísérletezik magával a filmanyaggal, többek között a színekkel. A színes felvételek anyagába fekete-fehér, barnás-sárgás, vagy vöröses-fehér monokróm képsorokat fűz.¹⁸ Találunk a filmben egy vizuális megoldásában meglehetősen rendhagyó, ugyanakkor Paradzsanov későbbi filmjeire nagyon is jellemző kifejezőeszközt, amelyet Iván apjának halálakor alkalmaz: a vér, s egyben a halál, fehér alapon lassan úszó vörös színű lovak képében jelenik meg

(a konkrét és az elvont ismét egy képben kapcsolódik össze). Mozgóképet látunk ugyan, de a nagymértékű lassítás és a képnek síkszerű hatást kölcsönző vörös-fehér monokróm színek használata szinte állóképpé, absztrakt festménnyé lényegíti át, és Kuzma Petrov-Vodkin *A vörös ló úsztatása* (1912) című képét idézi fel.¹⁹

A *gránátalma színe* Paradzsanov legkülönlegesebb filmje. Ebben a filmben nyilvánul meg a rendező egyedi filmnyelve a legkövetkezetesebben és a legtisztább formában. Ezt a filmet a statikusság és a leginkább egységes stílus jellemzi, míg a rendező többi filmje cselekményesebb, dinamikusabb, nagyobb szerepet kapnak bennük a hagyományos filmes eszközök, és stílusuk vonatkozásában is jóval eklektikusabbak. A *gránátalma színében* „egy-egy beállítást roppant műgonddal készíthetett el Paradzsanov, a teret nem hagyományosan »plánózva«, nem is időben folyamatosan veszi föl (mint Jancsó a hosszú snittekben), hanem bizonyos újabb képzőművészeti irányzatok fülkéihez, »boxaihoz« hasonlóan széttagolt, önmagukba zárt kis világokat teremt. Ezt a zártságot a rendező következetesen mozdulatlan kameraállásokkal is hangsúlyozza.”²⁰

¹⁸ Két jelenetsor az *Elfelejtett ősök árnyai* című filmben: az 1:17:20–1:35:36 és az 1:23:30–1:24:56 résznél. Тени забытых предков (1964) историческая драма
<https://www.youtube.com/watch?v=xlSLiKvfrzE>

¹⁹ Uo., 0:07:20–0:07:31

²⁰ LAJTA Gábor: *A gránátalma színe* = *Filmvilág*, 1983, 1. sz., 46.

Már a film fent elemzett „csendéletszerű” kezdő képsorain, amelyek frontális kameraállásból, közeli képkivágásban vannak felvéve, megfigyelhető Paradzsanov törekvése a mélyülő térhatás, azaz a lineáris perspektíva kiküszöbölésére, holott ez a mozgókép egyik vívmánya. A rendező láthatólag minél jobban el akar vonatkoztatni a mimetikus ábrázolásmódtól. Különböző formai eszközökkel törekszik arra, hogy a képek kétdimenziós voltának benyomását keltse, elérje a filmkép síkszerűségét. A XX. század elején a szecesszió és az avantgárd művészet korában általános jelenség volt, hogy a képek kétdimenziós jellegét hangsúlyozták, a vászon síkszerűségének kinyilvánítására törekedtek. A *gránátalma színében* megjelenő egyes csendéletszerű képek megformáltságuk alapján közel állnak az absztrakt festészet által alkalmazott formaelvekhez, amelyek Malevics festészetében jelentek meg, többek között a *Fehér alapon fekete négyzet* (1913), *Szuprematizmus (nyolc téglalappal)* (1915), vagy a *Fehér alapon fehér négyzet* (1918) című képein. Ez a párhuzam első látásra erőltetettnek tűnhet, ám a film számos jelenete Malevics kompozícióival rokon képi formavilágot mutat. Ilyen például az a kép, amikor Szajat-Nova bevonul a kolostorba: fekete, absztrakt vonalú maszkból válik ki a templom látványa. Hasonlóan absztrakt képi formanyelvet idéz az a jelenet, amikor Szajat-Nova és a szerzetesek a templom tetején állnak, illetve Szajat-Nova utolsó útjának képe, ahol, noha egy szántóföldet kettészelő utat látunk, ez az út a fekete földből fehérségével válik ki, és az absztrakt képek leegyszerűsített vonalait, formavilágát idézi. Ezt az absztrakt hatást idézi Szajat-Nova álmának két jelenete is, ahol a fekete, illetve fehér nimbuszok szintén Malevics letisztult festészeti formáit idézik. A Szajat-Nova halálát megidéző jelenet képen is fekete alapon fehér kereszteteket láthatunk, illetve azon a képsoron is, amikor az idős költő testével keresztet formálva a templom padlóján fekszik, és a mellette kiterített fekete szerzetesi ruha szintén keresztformát ábrázol, akárcsak Malevics több festményén.²¹ A *gránátalma színéből* idézett absztrakt filmképek főleg a film második felében jelennek meg, azaz akkor, amikor Szajat-Nova az anyagi létezésből a tiszta ideavilágba lép át. Ez a gondolat egybecseng Malevicsnek azzal a törekvéssel, hogy a „primér ős-geometrikus formák” segítségével a tisztán szellemi ragadja meg a művészetben általában, szűkebb értelemben pedig a festészetben.

A filmképek síkszerű hatásának eléréséhez az is hozzájárul, hogy a rendező arra törekszik, hogy vertikálisan bontsa fel a teret. Azonban nem a kameramozgással kí-

vánja ezt elérni, hanem rögzített kameraállásból egy képen belül. A szereplők gyakran egymás felett, nem pedig egymás mögött láthatók, nem takarják el egymást. Ez a fajta térkompozíció mind az ikonfestészet, mind az annak hagyományait követő népi grafika, az úgynevezett lubok térkompozíciójának egyik jellegzetes vonása. Az orosz avantgárd neoprimitivista irányzatának képviselői, de más festészeti irányzatokhoz tartozó alkotók is képeiken újrateremtették, megidézték a művészi perspektíva ikonon, népi grafikákon megjelenő sajátos törvényszerűségeit. Szemléletes példája a filmképen belüli tér vertikális szerkesztésének Szajat-Nova álmajelenete, illetve a film vadászjelenete.²² Az is a filmképek síkszerű hatásának elérését szolgálja, hogy a képek zárt jellegűek, a kép belsejébe behúzó tereket Paradzsanov kiküszöböli, egy síkkal zárja a mögöttes teret, amely sokszor lehet egy valóságos kőfal, de lehet egy szőnyeg vagy kendő is. A *gránátalma színében* a hatalmas kőfal, amely előtt az elázott könyvek szárításának jelenete játszódik, a kép zártságának, síkszerűségének érzését kelti. A kőfal teljesen lezárja a teret, a néző várja, hogy egyszer csak „kiszabadul”, megjelenik a fal teteje, majd felette az ég, ám a fal betölti az egész képet.²³

Paradzsanov a zárt jellegű teret gyakran egymás mögötti síkokra bontja. Így épül fel többek között Szajat-Nova és szerelme jelenete a sírkápolnában. Ez a szerkezet időnként kifejezetten a színpadi díszletezést idézi, mint például a pantomimes betétjelenet vagy a szőnyegkészítéshez szükséges fonalak festésének jelenete. Előfordul, hogy ezek a síkok folyamatosan elmozdulnak, mint Szajat-Nova és Anna hercegnő „egymásba játszott” szobáiban. Ezt a látószög apró változtatásaival éri el a rendező, illetve a szobabelső is folyamatosan változik. Így úgyiszlólván egy másfajta, illuzórikus tér jön létre.²⁴ Ez ugyanazt a hatást nyújtja, mint a rendező egy másik műfoga: az ifjú Szajat-Novát, és szerelmét, Anna hercegnőt egyazon színésszel, Szofiko Csiaurelivel játszatja el – és a filmben számos más szereplőt, szimbolikus alakok egész sorát ő alakítja, ezzel is erősítve az illuzórikusság érzését, s mindez összefügg a folytonos metamorfózis kérdésével.²⁵

Az illuzórikus tér benyomását keltő képeknek további izgalmas formái is megjelennek a filmben. Ilyen például az a jelenet, amikor a gyermek Szajat-Nova a száradó könyvek közé fekszik a templom tetején. Ennek a képnek a különleges megformálását külön ki kell emelni, mivel ez rávilágít Paradzsanov filmes formanyelvének egyik különös sajátosságára. A jelenet felülről van felvéve, de úgy, hogy nem világos a síkok valós helyzete. Ez egy megté-

²¹ A *gránátalma színe* című filmben a 0:33:52, 0:59:09, 1:10:00, 0:10:57, 1:11:05, 1:12:42, 1:16:50 résznél. Lásd a 9. lábjegyzetben hivatkozott linket.

²² Uo., 0:53:05, 0:24:06

²³ Uo., 0:05:21, 0:31:15

²⁴ Uo., 0:14:21, 0:16:50, 0:21:00, 0:31:17, 0:31:54

²⁵ Uo., 0:15:46–0:20:52, 1:13:10–1:14:30



A szurámi vár
legendája,
rendező:
Szergej
Paradzsanov,
1984
© YouTube

vesztő, nem a hagyományos térérzékelés törvényeit követő, vegyes – egyszerre frontális és vertikális jellegű – tér benyomását kelti. Így létrejön a különböző nézőpontok szimultán jelenléte egyetlen filmképen belül. A tér ilyen érzékelése szintén a XX. század eleji festészettel rokonítja Paradzsanov művészi világát. Szemléletessé válik a festészeti kubizmus művészi elveivel, valamint a XX. század elejének irodalmában és festészetében a tér új struktúrájának értelmezésével való rokonsága – ez a felfogás a művészi tér belső keretein belül a nézőpont dinamizálásának eszközével operál. A kubizmus mellett a többközpontú tér a XX. század elejének olyan festményein is megjelenik, mint például David Burljuknak a neoprimitivizmus hatása alatti időszakában festett *Tájkép négy nézőpontból* (1910) című képe. A tér ilyen újfajta felfogása a narráció új típusaiban, illetve a tér újfajta filozófiai értelmezésében is tükröződött. Itt meg kell említeni az illuzórikus tér leírását Pavel Florenszkij írásaiban, például a *Képzetesség a geometriában* (1922) című értekezésében.²⁶

A száradó könyvek közt fekvő gyermeket ábrázoló, különös térhatást keltő képhez hasonlókat találunk Paradzsanov más filmjeiben is. Ezeknek a képeknek a perspektívája Kuzma Petrov-Vodkin olyan csendéleteinek különös „dőlt perspektíváját” idézik, amelyet például a *Reggeli*

csendélet (1918) vagy a *Cseresznyevirág pohárban* (1932) című festményein láthatunk. Az ilyen csalóka, vegyes struktúrájú térábrázolás bonyolultabb formájával találkozunk *A gránátalma színe* című filmnek abban a jelenetében, amelyben az asszonyok a perzsaszőnyegeket tisztítják a keleti fürdő „lankás” tetején. A felső kameraállásból, ferde szögéből felvett képen a néző úgy érzékeli, mintha az alakok állnának és feküdnének is egyszerre. Tehát ismét két látószög szimultán jelenlétét idézi a filmkép, ám itt rejtettebb formában. Ennek a képnek a kompozíciója sajátos módon Kuzma Petrov-Vodkinnek azokat a képeit idézi, amelyeken a festő különleges, a szakirodalomban „szferikus perspektívának” nevezett térszerkesztése jelenik meg. Petrov-Vodkin szferikus perspektívája egyedülálló jelenség a XX. század orosz festészetében, s legpontosabb kifejezését többek között *A komisszár halála* (1928) és a *Tavaszi* (1935) című képeken nyerte el.²⁷ Paradzsanovnak ezeken a filmkockáin olyan különös vizuális hatású illuzórikus képeket láthat a néző, s a térérzékelésnek olyan szokatlan változatával találkozhat, amely a filmművészet természetétől nagyon eltérő. Petrov-Vodkin és Paradzsanov tipológiailag hasonló térszerkesztési eljárása nem csak külsődleges, formális jellegű. Funkcionális, vagyis tartalmi párhuzamról is szó van, a hasonlóság e két művész

²⁶ Uo., 0:07:21, 0:08:47

²⁷ *A szurámi vár legendája* című filmben a 0:2:49, 0:28:44, 0:29:32-nél

található képkockák. *Легенда о Сурямской крепости* (1984 год) драма
https://www.youtube.com/watch?v=Pd_QQhqeATM&t=1772s

általános művészi pozíciójából fakad. A szferikus perspektíva nem statikus befogadást követel meg a nézőtől, azaz festészeti törvényszerűségei úgy hatnak a nézőre, hogy feltételezik a dinamikus befogadást, azt, hogy a néző közeledik, illetve távolodik a képtől. Ez magába a kép struktúrájába van kódolva. A XX. század elején a művészetben megjelenő új kifejezőeszközök, amelyekről szó volt fentebb a Petrov-Vodkin képein megjelenő szferikus perspektíva kapcsán, szoros összefüggésben állnak a szimultanizmus jelenségével. Han Anna tanulmányában rámutat,²⁸ hogy a művészetben megjelenő szimultanizmus jelensége összefügg azokkal a változásokkal, elmozdulásokkal, amelyek a XIX. és a XX. század fordulóján a tudat, illetve a művészi tudat működésében bekövetkeztek. Megjelenik az új, szimultán érzékelési típus, amelynek lényege, hogy az érzékelő tudat és a jelenség, amelyre az érzékelés irányul, dinamikus kölcsönhatásban vannak egymással, és kölcsönösen feltételezik egymást. Ez egyben új művészi eljárások megszületéséhez vezetett. A dinamikus befogadás megteremtésére Petrov-Vodkin szerint azért van szükség, mert a művész ennek segítségével vonja be a befogadót az alkotás folyamatába, tehát a befogadás passzív aktusának a közös alkotás aktív aktusává kell válnia. A művésznek úgy kell megkonstruálnia a képet, hogy annak struktúrájába beépüljön a befogadó bevonása a kép „létrehozásába”, azaz a befogadó mintegy „társ-szerzővé” váljon. Ezáltal nem egy eleve adott, hanem a befogadással újra és újra megszülető, állandó alakulásban lévő jelentése lesz az alkotásnak. Nem érzelmi jellegű befogadást, illetve viszonyt feltételez mindez, hanem nagyon is meghatározott, az alkotásba kódolt intellektuális jellegű viszonyt, illetve aktust. Paradzsanov filmjeinek megformálásában kifejezetten arra törekszik, hogy filmjei ne az önfeledt érzelmi befogadást elősegítő, valóság-hű és valószerű, mimetikus alkotások legyenek, hanem formaeszközeikkel tudatosan folyamatos intellektuális értelmezést követeljenek meg.

A képzőművészet központi szerepét mutatja Paradzsanov művészetében az a kapcsolat is, amely Mihail Alekszandrovics Vrubel (1856–1910) orosz festőhöz köti a rendezőt. Paradzsanov társszerzője volt Vrubel kijevi korszakáról szóló film forgatókönyvének. A filmet 1989-ben forgatták Kijevben, a Dovzsenko Filmstúdióban *Etűdök Vrubelről* címmel, rendezője és a forgatókönyv másik szerzője az ukrán Leonyid Oszika. Paradzsanov a film forgatásában már nem tudott részt venni. Egyrészt az 1988-as *Asik Kerib* című filmjével járta a külföldi fesztiválokat, ami immár a glasznosztyi korszakában végre megadatott a számára, másrészt a *Vallomás* című önéletrajzi vonatko-

zású filmjének az elkészítésére fordította ekkorra már súlyosbodó betegsége miatt is csökkenő energiáit. A Vrubelről szóló filmben így csak erősen áttételesen találhatjuk meg Paradzsanov kézjegyét. Ilyen, ahogy a film címe is sugallja, az etűdökből álló szerkezet. Nincs hagyományos történetmesélés, lineáris narratív struktúra, a film epizódokból áll, az oksági viszonyt, a hagyományos cselekményt pszichológiai és érzelmi logika váltja, a jelenetek inkább állapotokat idéznek meg, szándék szerint a festőművész intenzív belső életének kivetülései. Vannak a filmben Paradzsanovra jellemző állóképek és csendéletek is, de mindez Leonyid Oszika rendezésében már nem kelti azt a hatást, amely a Paradzsanov-filmeknek annyira sajátja. Nem segítette az *Etűdök Vrubelről* rendezőjét az sem, hogy a forgatás a szovjet filmgyártás szétesésének kezdetére esett. Állami megrendelés hiányában a további finanszírozást akkoriban nagyon nehéz volt előteremteni. A pénzhány, ami Paradzsanov esetében megoldandó, inspiráló, áthágandó probléma lett volna, Oszikát láthatólag negatívan befolyásolta.

De mégis miért érdekes ez a film Paradzsanov filmművészetének elemzésekor? Nyilvánvaló, hogy Paradzsanov a filmet megelőzően erősen foglalkozott Vrubel életével és művészetével, amihez sokkal fontosabb szálak kötik, mint ennek a forgatókönyvnek a megírása. Vrubelen keresztül közelebb jutunk Paradzsanov Kijevéhez, a XX. századi művészsors paradzsanovi értelmezéséhez, az ikonokhoz való kapcsolatához, kollázs-művészetéhez, valamint egy másik dédelgetett filmtervéhez, a *Démon*hoz. Paradzsanov a Vrubelről szóló forgatókönyv megírásának idején vette elő a már 1972-ben elkészült *Démon* című film-novelláját, aminek az alapja Lermontov műve, és tervezett vizuális stílusának egyik inspirációs forrása Vrubel festészete. Vrubelnél a lermontovi démon alakja életművének alapmotívumává vált, festményei mélyen spirituális és intenzív belső életet közvetítettek, amely befogadta a sötétséget és az örületet. Egész életében foglalkoztatta a démon, a lermontovi-kaukázusi démonok megfestése, ábrázolása. A szakirodalom lényegében ezt – a moszkvai időszakot tekintve Vrubel „érett” korszakának. De figyelemre méltó, amit Sztepan Jaremic 1911-es Vrubel-életrajzában leír. 1901 tavaszán Jaremic elkíserte Vrubelt a XII. századi kijevi Szent Cirill-templomhoz, ahol a festő 1884-ben számos freskót restaurált és újraalkotott. A *Krisztus siratása* (1884) falfestmény előtt állva Vrubel megjegyezte: „lényegében ehhez kellene visszatérnem.”²⁹ A XX. század eleji orosz művészek az elszakadás és a visszatérés állandó spiráljában alkottak. Útkeresésükben a tradíció állandóan követte őket, vagy útjukba állt. Ha egy-

²⁸ HAN Anna: *Заметки к проблеме симультанизма в поэзии и в живописи* = *Russian Literature*, 2004, LVI., Amsterdam, 121–168.

²⁹ ДМИТРИЙ, Всеволод: *Заветы Врубеля* = *Аполлон*, 1913, 5., 15–18., 16.



A gránátalma
színe,
rendező:
Szergej
Paradzsanov,
1968
© YouTube

más mellé tesszük Vrubel *Démon*-sorozatát, olyan képeket, mint *Az ülő Démon* (1890), *A Démon feje* (1890–1891), *A letaszított Démon* (1902) és Paradzsanov a *Démon*-film-tervéhez készített jelmezterveit, kollázsait, csak távoli hasonlóságot találunk. Formailag. Vrubel elszakíthatatlan kapcsolata az orosz-bizánci festői hagyománnyal katalizálta a démonfestmények létrejöttét, és ezek az alkotások nemcsak az orosz-szovjet XX. századi avantgárdra hatottak, de annak, mint említettem, az ikonok iránti viszonyát is befolyásolták. Vrubel életművét (a kijevi korszaktól kezdődően) lehetséges úgy felfogni, mint századfordulós előfutárát a látnoki modernizmus egy bizonyos vonulatának, amely a következő művésznemzedék – Pavel Filonov, Vaszilij Kandinszkij, Kazimir Malevics – festményein találta meg a kifejezését. Sztjepan Jaremcics 1903-ban azt írja a festő kijevi korszakáról, hogy Vrubel, ellentétben a kor elfogadottabb ikonfestőivel, jobban megértette az ikonfestészet lényegét, azaz felismerte, hogy a festészet feladata nem az, hogy a valóság durva illúzióját keltse.³⁰ Vrubel a kijevi freskókon való munkálatai során alakította ki azt a művészi eljárását, hogy vastag ecsetvonásokkal mozaikszerű textúrát hozzon létre. Ez különösen szembevető a későbbi démonfestményeken, ahol az ecsetkezelés által létrehozott geometriai formák absztrakt térre bontják a síkot. Ahogy Vrubel a díszítő ornamentikát és a vastagon felhordott ecsetkezelést együtt használja, az Paradzsanov montázsainak egyszerre elnagyolt és egyben aprólékosan részletgazdag textúráját idézi. Vrubel a kijevi korszakában kezd tudatos kísérletezésbe a széles ecset-

vonások használatával lapokból összeállított képein. Széttöredezi így a látott, észlelt világot. Vrubel széthullott maga is az élete során, életét elmeegógyintézetben végezte.

Paradzsanov 1987-ben szerette volna leforgatni a már említett 1972-es, Lermontov elbeszélő költeménye alapján írt *Démon* című forgatókönyvét. Gyermekkorától lenyűgözte Lermontov. Barátja és munkatársa, Viktor Sklovszkij is nagyra értékelte a forgatókönyvet, de mint levelezésükből kiderül, Sklovszkij rendkívül óvatos volt egy olyan új film létrehozásának ötletét illetően, amelyben csak egyetlen párbeszéd hangzik el: „Kedves Szergej! Sajnos némafilmet nem tudunk készíteni. Az embereknek beszélniük kell...”, amire Paradzsanov így válaszolt: „Ki nem állhatom a verbális mozit, ahol beszélnek... beszélnek... beszélnek!”³¹ A *gránátalma színe* után Paradzsanov olyan filmeket akart készíteni, amelyekben nincs beszéd, vagyis a költői mozi műfajában folytatni a munkát.

Paradzsanov ismerhette Lermontov halálának ötvenedik évfordulójára kiadott díszkötetet, amelyben benne voltak Vrubel illusztrációi. Vrubel démonábrázolásain a démon hangsúlyozottan androgün jegyeket visel. Ahogy fentebb már szó volt róla, *A gránátalma színe*-ben Paradzsanov azzal a sajátos rendezői fogással élt, hogy mind a férfi szerepet, mind a női szerepet, azaz az egymásba szerető párt ugyanazon színész-nő alakítja. Azt sugallja, hogy ez a két, egymást kereső és egymásra találó ember ugyanannak az egylényegű lénynek a női és férfi megtestesülései lennének. Az androgün eszméről szóló mítosz szerint, amelynek egyik legrégebbi megfogalmazását Platón *Lakoma* című művében találjuk, amikor a kettészakadt lények újból egymásra találnak, létrejön a szerelem, s ezzel helyreáll a hajdani ösegyesség, az élet teljessége. Paradzsanov filmjében amellet, hogy a költő és szerelmének arcvonásai finoman tükrözik a férfi és női jegyeket, azonos, semleges öltözködésük kifejezetten ezeknek a nemi különbségeknek az elrejtésére szolgál. Nemcsak arcvonásaik hasonlósága, de szépségükön átsugárzó lelki szépségük is egylényegűségüket hangsúlyozza. Az androgün eszméje szoros kapcsolatban áll a művészettel, az alkotással is, mivel a művész androgün természetű lény.

Karapetjan írja, hogy Lermontov *A démon* korai változataiban utalt a főszereplő démonnal való hasonlóságára.³² Vrubel *Démon*járól az a közkeletű felfogás, hogy szimbolikája saját magára utal. Bizonyos értelemben Paradzsanov minden filmjében a művészet szabadságát hirdeti, minden filmjének főszereplője a művész, illetve a művészet.

³⁰ ЯРЕМИЧ, Степан: Фрески Врубеля в Кирилловской церкви в Киеве (1884–1885 гг.) = Мир Искусства, 1903, 10., 188–190., 188.

³¹ ПАРАДЖАНОВ: i. m. (2001), 253.

³² КАРАПЕТЯН, В. Г.: Интерпретация поэмы «Демон» М. Ю. Лер-

монтова в творчестве С. И. Параджанова = Peer reviewed multi-language scientific journal Project of Philological faculty of Lomonosov MSU, Москва, 2023, 184–190., 186.
<http://stephanos.ru>

Alkotásai az ember belső függetlenségéről, a szabad individuumból, a hitért való kiállásról, az önfeláldozásról vallanak. Filmjei jellemzően a halállal, pontosabban az e világból a túlvilágba való átlépéssel fejeződnek be. Így például az *Elfelejtett ősök árnyaiban* Iván számára a halál egyfajta megváltást jelent, egyfajta feltámadást és a szerelmével való igazi találkozást. A rendező filmjeiben ez a túlvilág valódi e világi továbbélést, e világi öröklétet jelent. Paradzsanov esetében ily módon a hitnek, a vallásosságnak nem misztikus vagy transzcendens értelmezésével találkozunk. Az ő világszemléletében az öröklét nagyon is e világi, s a kultúrában való továbbélést jelenti. Így Szajat-Nova tovább él verseiben és dalaiban, örökléte a kultúrában valósul meg. Zuráb, *A szurámi vár legendája* című filmjének főhőse, aki áldozathozatalával a kultúra továbbvitelének lehetőségét teremti meg, egész népe kulturális emlékezetében él tovább. Hasonló az üzenete a rendező *Kijevi freskók* című töredékben fennmaradt filmjének is, ahol a hazáért életüket áldozók emléke tovább él a tárgyakban, az emlékművekben, része a mindennapoknak, hozzátartozik Kijev arculatához. A *Hakop Hovnatanjan* és az *Arabeszk Piroszmani témájára* című filmek végki-csengése, hogy noha az alkotók már eltávoztak a földi létből, életművük mégsem vált a múzeumok halott tárgyaivá, hanem ott élnek a mindennapjainkban, alkotásaikkal az e világi öröklétet érdemelték ki. A kulturális emlékezetben való e világi továbbélés, öröklét a XX. századi orosz posztszimbolizmus egyik legfontosabb gondolatai közé tartozik. Úgy vélem, ez Paradzsanov egész életművének is központi motívuma.

Miron Csernyenko így jellemzi Paradzsanov életét: „Paradzsanov életrajza rendkívül színes, drámai. Lényegiségében filmes [...] Életrajzában lényege, hogy részletekből, töredékekből, foszlányokból, összetört szilánkokból áll össze.”³³ Csernyenko a „kaleidográfia” elnevezést adta a rendező sajátos filmnyelvi módszerének, amely folytonosan forgó kaleidoszkópban megjelenő miniatűrökből összeálló kép-írás. Filmjei is kollázszerűek, s ez a filmkészítés minden fázisában megjelenik: a forgatókönyvekben, a filmképekben és a montázstechnikában is. Paradzsanov – a kollázs szerkesztési elvét követő – montázstechnikája, úgy vélem, szorosan összefügg a szimultánizmus kérdésével, az új szimultán érzékeléstípus megjelenésével, hiszen a rendező apró mozaikdarabkákból, eltérő tartalmú és stílusú, jelentéssel bíró mikroegységekből építi fel filmjeit, és ezeket mind folyamatukban, mind az egész alkotást illetően egyben kell egyidejűleg látni. Azonnali érzékelést, s ugyanakkor reflexiót is megkívánnak. Részben ezért okoz nehézséget, illetve kíván meg



nagy intencionális figyelmet a rendező filmjeinek befogadása.

Paradzsanov filmes tevékenysége mellett feltétlenül szólnunk kell képzőművészeti tevékenységéről, amelynek fő műfaja a kollázs. Kollázsait tekinthetjük sajátos ikonoknak. Ezek az ikonok, a szovjet rendszer tisztításából merítik az eltávolodás igényét. A Gulagot megjárt alkotóknak az ikonok kora után érzett nosztalgiaja, keserű mélyről jövő játékosága adja különlegességüket. Paradzsanov apja régiségkereskedésében átérezhette a mindenhol egybekerült tárgyak egymásra hatásának véletlenszerű, de mégis harmonikusnak érzett, a gyerekkor harmóniájának érzett egységét, a Kaukázus népeinek eladogatott kulturális darabjai széttöredezett valójukban egy kulturális montázst alkottak. Paradzsanov képeiben (és filmjeiben is) ezt a gyerekkori egységet alkotja újra. Kollázsaiiban Paradzsanov különböző tradíciójú tárgyakat szomszédosít a képkereten belül, és rakja rájuk az ikonokra jellemző attribútumokat, az ikon kulturális aurájának segítségével helyezi védelem alá azokat. Paradzsanov számára a vallás a kultúra része, amibe belekapaszkodik a jelen száraz szürkesége ellenében. Szemétben turkál, a jelen rendszere által kidobott és széttört hajdani értékek halomában. Elküldi némi aprópénzzel a szomszéd kisfiút, hozzon valami reprodukciót. És amit hoz, azt berakja a „hulladékok” közé, így restaurálva az aranykort.

A szurámi vár legendája,
rendező:
Szergej
Paradzsanov,
1984
© YouTube

³³ ЧЕРНЕНКО, М. М.: Сергей Параджанов. Творческий портрет. Москва, Союзинформкино, 1989, 3.

A Vezekléstől a Napszúrásig

Orosz nemzeti klasszikusok megfilmesítve

1984. Abuladze *Vezeklése* az orosz rendszerváltás Nyika-díjas és Lenin-díjas filmalkotása nem remélt áttörést hozott,¹ ám egyúttal kijelölte az orosz mozi további útját: a Tarkovszkij által felfedezett vélt vagy áhított autentikus orosz múlt vagy múlt-olvasat után az orosz film választás elé került. A II. világháborút ábrázoló filmek és hidegháborús kémfilmek aránya megcsappant. Elengedhetetlenül



Vezeklés,
rendező:
Tengiz Abuladze
1984
© YouTube

megindult a szovjet korszak véres történetének mindmáig folyó tisztázása, a múlt hiteles megragadása és a jelen ábrázolása közötti dilemmák korszaka. Az öntudatos, tájékozott és érzékeny közönség igényeinek megfelelni sem volt könnyű. Alekszandr Trosin filmkritikus 1995-ben némileg régimódias aggodalommal hiányolja a késő szocreál kortárs társadalomrajzot nyújtó műfajának továbbélését, mondván: a kortárs orosz filmek „nem merészkednek a valóság közelébe”, ez az oka a klasszikus szerzők

megfilmesítésének, mert a filmek „Leszkov, Csehov prózájába kapaszkodnak”.² A peresztrojka előestéjén, azt követően is hosszú időn át emellett Gulag- és Arbat-filmek sorát (köztük a kritika által a „szégyen kibeszélése”-nek minősített,³ M. Goldovszkaja által készített *A szolovkiak hatalmát*) láthatja a néző, aki cseppet sem meglepő módon hüledezik. Sajátos ággá nőtte ki magát az „új dokumentarizmus”, a „tévéhíradók látszat-objektivitásával” szembeálló irányzat.⁴ A rendszerváltás után nem sokkal a nemesi származású, sokat kritizált Nyikita Mihalkov a Goncsarov nagyregényéből készült *Néhány nap Oblomov életéből* című filmje kapcsán világított rá, hogy „levegőt, oxigént”, szabadabb érzést lelteni a klasszikus kultúrában lehetséges, az elsüllyedt világ életformájának szemlélése megújulást jelent, „Oroszország sosem lesz képes a Stolzok törvényei szerint élni”.⁵ (Későbbi filmjével, *A szibériai borbély* a magyar mozirajongó először a *Newsweek* rosszálló ismertetésében találkozhatott, amely aktuálpolitikai direkt parafrázisként tálalta, Szilágyi Ákos a Jelcin-rendszer „hatytyúdalként” értelmezte.⁶) A klasszikusok adaptációját jelentő sorozatok, amelyek közül csak néhány elemzésére szorítkozhatunk, méltán népszerűségnek örvendenek, egyúttal az irodalmi kánon megőrzését szolgálják.

Az orosz iskolai oktatás gyakorlata, mint máshol is, a filmkultúrára is figyel. Ebben az oktatáspolitikai hagyományos orosz szellemi és erkölcsi értékek megőrzését tűzi ki célul. Az internetes hírportálok beszámolnak róla, hogy nemrégiben honlapján az iskolai tantervekre vonatkozó ajánlást tett közzé az Orosz Föderáció Oktatási Minisztériuma, amely a tizenkét osztályra elosztva mintegy hatvan filmalkotást javasol megtekintésre, némileg ugyan konzervatív válogatással. A kisiskolás nevelésbe iktattak sok szovjet korszakban készült rajzfilmet, Tolsztoj vagy Puskin meséit. A friss lista szerint egyebek mellett – hiszen sok történelmi témájú, elsősorban a XX. századot érintő film is belekerült, közöttük a *Patyomkin páncélos* – az 5–7. osztályban a Puskin művéből készült *A postames-*

¹ A filmről lásd JÓZSA György Zoltán: *Abuladze Vezeklés* = *Egyetemi lapok*, 1987, 10. sz., 2.

² TROSIN, Alekszandr: *Ki hülyült meg?* Ford. SZÉKELY Gabriella = *Filmvilág*, 1995, 2. sz., 26–28.

³ REMÉNYI József Tamás: *A megszokott rabság. A szolovkiak hatalma* = *Filmvilág*, 1990, 4. sz., 16–17.

⁴ Lásd BORI Erzsébet: *Merülési mélység* = *Filmvilág*, 1998, 3. sz., 16–19.

⁵ VAJL, Pjotr: *Volt egyszer egy Oblomov. Beszélgetés Nyikita Mihalkovval*. Ford. SZILÁGYI Ákos = *Filmvilág*, 1996, 6. sz., 12–15.

⁶ SZILÁGYI Ákos: *Hajrá, oroszok! Történelmi filmek – A történelem vége után* = *Filmvilág*, 2002, 6. sz., 12–14.

tert, Gogol *A revizorának* (1952) megfilmesítését, a megkopott *Csapajevet* (1934) és Tarkovszkij *Andrej Rubljov*-ját, valamint szintén tőle az *Iván gyermekkorát* (1962) ajánlják, a 8–9. osztályosoknak az *Anyegint*. Felsőbb osztályokban *A korunk hőst* (1967, 2006), a *Háború és békét* (1967), továbbá a *Csendes Dont* (1957). A régebbi rendezések filmtörténeti bepillantásra is lehetőséget kínálnak. A filmek megosztócsatornákon is díjmentesen és regisztrációs kényszer nélkül hozzáférhetők, s hozzátesszük, hogy ez javarészt elmondható az itt fel nem sorolt szám-talan adaptációról is. Egy másik, ugyancsak felsőbb osztályok számára készült filmes ajánlólista tartalmazza a Puskin egy kevésbé ismert elbeszéléséből készült filmet, az *Anna Kareninát* (1967), *A Mester és Margaritát* (2005), *A félkegyelműt* (2003), a *Bűn és bűnhődést* (2007), továbbá Turgenyev *Apák és fiúk* című regényének adaptációját (2008). Az Osztrovszkij *A hozomány nélküli menyasszonya* alapján *Kegyetlen románc* címmel készült film (1987) mellett a *Zsivago doktort* (2005), az Ilf és Petrov szerzőpáros szovjet korszakban filmre vitt *Tizenkét széket* (1976), Bulgakov *Kutyaszív* (1988) című kisregényének adaptációját ajánlják.

A klasszikusok megfilmesítése, amely korántsem korlátozódik a XIX. századi, illetve a XX. századi irodalomra, eljut napjainkig. A jelenség egyfelől az orosz kultúra irodalomközpontú természetéből fakad, s itt az ikon–vizualitás–verbalitás mélyen gyökerező összefüggésének tárgyalásába nem is bocsátkozhatunk. Még a VI. Hotyinyenko rendezte *Makarov* című thriller is nyilvánvalóan az előbbi tendenciát erősíti, amelynek címszereplője azonos nevet visel az ezen a márkanéven rendszeresített pisztollyal, és ennek révén következetesen végigvitt szálát képvisel a filmben a Puskin párbajára történő utalás. Tarkovszkijnál és Mihalkov-Koncsalovszkijnál konceptualizálódik az irodalomnak mint a film ihlető forrásának a régóta köz-tudomású szerepe.⁷

A film helyét a XX. századi orosz kultúrában erősen a hatalomhoz való viszonya határozza meg. Gorkij már a Lumiére fivérek első oroszországi bemutatóján sietett jelen lenni, Lenin az új rendszerben a tömegekhez szólás eszközeként kitüntetett szerepet szánt neki, Sztálin pedig – túltéve I. Miklóson, aki olvasta, s feljegyzéseiben némileg megróttá Lermontov regényét – Dovzszenko *Ukrajna lángokban* című, 1945-ben befejezett forgatókönyvének áttanulmányozása után, részletes áttekintésben „antileninista hibái és nacionalista torzításai” okán veti el.⁸ Már a rend-

szerváltás előtt a Dosztojevszkij lakásából kialakított múzeumban apró vetítőterem működött, ahol műveinek adaptációit tekinthette meg a látogató minden hétfőjén.

Alkotók, filmrajongók és állam konszenzusában tudatosult, hogy az esztétikum és a saját törvényei szerint működő piacgazdaság nem feltétlen fér meg, a nagy múltú orosz film megőrzése viszont nemzetstratégiai érdek. Ez a filmtörvény kidolgozásának szabott irányt, nem könnyű küzdelem árán megállapodás jött létre, ezzel az 1996-os „állami támogatásról” alkotott jogszabállyal „az állam elismerte felelősségét a filmgyártás fenntartásában és fejlesztésében”.⁹ A fesztiváltámogatás prioritásként kezelt kérdésről számolt be Geréb Anna filmtörténész a Velencei után a szakma legrégebbinek számító seregszemléje, a Moszkvai Nemzetközi Filmfesztivál 2000-ben megrendezett gálája kapcsán a nyilvánosság elé tárt jogi szabályozásról: „Az elnök ugyanis már alá is írta a legújabb rendeletet: »A költségvetés ezentúl minden évben elegendő pénzeszközt juttat a moszkvai Nemzetközi Filmfesztivál megrendezéséhez.«”¹⁰ (A szemle nemzetközi akkreditálását azóta a szakma politikai döntés alapján 2022-ben felfüggesztette.)

A televíziózás már a szovjet korszakban is nagyobb helyet foglalt el az állampolgár életében, s noha az orosz internet a mienknél nagyságrendekkel kiterjedtebb, érezhetően még mindig a televízió a hétköznapi tájékozódásának alapja. A televíziós sorozatok közül kiemelkedő, Vlagyimir Bortko rendezésében forgatott tízrészes, 2005-ös *A Mester és Margarita*, amelynek számos feldolgozása kapcsán Trosin kijelenti, hogy mindenki számára tetsző változat aligha készülhet, páratlan nézettségét azonban egyenesen „az államelnök újról köszöntőjé”-hez hasonlítja.¹¹ A korábbi, 1994-es változat Jurij Kara rendezésének köszönhető, Bortko műve óta pedig keletkezett 2023-ban Mihail Loxsin rendezésében egy újabb változata is. Az utóbbi évtizedek terméséből kiemelkedik a Kuprin regényeiből a *Párbajból*, a *Junkerekből* és a *Kadétkokból* összeálló, *Junkerek* címmel készült alkotás, az Igor Csernyickij rendezésében forgatott tizenkét részes sorozat, amely 2007-ben az Eurázsia Televíziós Fórum különdíját nyerte el. Dosztojevszkij regényeit, akiről Nabokov úgy nyilatkozott, hogy „drámaíró veszett el benne”, sok filmkészítő választja: a nemzetközi szinten számontartott filmváltozatok közül *A félkegyelmű* a 2003-as V. Bortko, az 1958-as I. Pirjev és az 1981-es V. Tumajev regényadaptációin túl, több színpadi változatban is filmre került, az *Ördögök* csak

⁷ Lásd MIHALKOV-KONCSALOVSKIJ, Andrej: *Egyre csak Andrej-jel álmodom...* Ford. SZILÁGYI Ákos = *Filmvilág*, 1992, 12. sz., 11–16.

⁸ Eredetileg az *Искусствовед* közölte: 1990, 4. sz., 89–95.

⁹ TROSIN, Alekszandr: *Galivúd* Ford. FODOR Zsuzsa = *Filmvilág*, 2001, 4. sz., 36–38.

¹⁰ GERÉB Anna: *Kultuszharc = Filmvilág*, 2000, 12. sz., 50–51.

¹¹ TROSIN, Alekszandr: *A mi Bulgakovunk. A Mester és Margarita*. Ford. PÁLL Erna = *Filmvilág*, 2006, 3, 45–48.

a rendszerváltás óta öt újabb oroszországi feldolgozásban érhető el.

Az Andrej Bogatirjov által 2013-ban rendezett *Júdás* azt a Leonyid Andrejevet teszi láthatóvá, akit a szovjet-hatalom inkább a feledés sötétjének kívánt átadni, a vallás és filozófia kérdései iránt érzékeny író, aki az egykori Vammelsuu üdülőtelepen finn modern stílusban épült, tágas villájába sátánfejekkel ékített, faragott bútorokat terveztetett. Andrejev íróként sehogy sem fért bele a szovjet kánonba. Bár *A hét akasztott ember történetének* megfilmesítése (1924) az új proletár mártírológiát volt hivatott szolgálni, mégis ideológiailag és művészileg káros alkotásként az utolsó kópiáig megsemmisítették. Később egy amerikai és szlovák rendező feldolgozásában 1960-ban, illetve 1968-ban két változata is készült. Jóval Bulgakov előtt Andrejev tradicionalista modernistaként már az orosz irodalom evangéliumorientált szellemében alkot, akár Dosztojevszkij (újszövetségi travesztiaíval) vagy Lev Tolsztoj (az evangélium átírására tett kísérletével). *Júdás* című irodalmi apokrifje ennek megfelelően az *Evangéliumot* Júdás apostol szempontjából értelmezi. Bogatirjov filmje a prózai műhöz képest halvány kontúrok visszadáását éri el csupán: nem jelenik meg Júdás folytonos pa-

naszkodása, sopánkodása, kimondottan rút arca, a lények köré szőtt kettősség, a kettes szám misztikája, a Krisztussal való fényképszerű pozitív–negatív ellentét, a számtalan vizuális elem, amelyet az expresszionisztikus szöveget komponáló Andrejev önmaga hangsúlyoz. Csupán elárlástörténet a film. Az pedig, hogy az ok–okozat logikájában épp ennek az árulásnak köszönhetően következik be az önfeláldozás és az emberiség megváltása, elsikkad. Kevésbé plasztikusak a filmben a tanítványok közti ellentétek is.

Mellesleg Andrejev – akárcsak a századforduló orosz kisprózájának egyéb mesterei, Bunyin, Kuprin, Gorkij vagy Korolenko – mintegy kívánczik a filmvászonra, az elsoroltakon túl hat művét filmesítették meg. Prózáján nyomott hagyott a vizuális művészetek iránti fogékonysága. Rajongott a festészetért, bebarangolta Európa képtárait, színes fényképezéssel foglalkozott, szépen festett.

A film első jelenetében a ténfergő Júdás a prédikáló Jézussal kerül szembe. A kisregény kronológiáját megbontva épp lopáson kapják, mire pedig Jézus a felháborodott tanítványoknak elrendeli, hogy engedjék szabadon. A film pontos dramaturgiája és Alekszej Sevcsenkov kitűnő alakítása kellőképp hangsúlyozza jellemében a megté-

Bűn és
bűnhődés,
tévésorozat,
rendező:
Dmitrij
Szvetozarov,
2007
© YouTube



vesztés, az alakoskodás és a színészkedés vonásait. Egyik legexpresszívabb és leglíraibb jelenet az árulás után a két-értelmű lilomra rálelő és azt az alvó Krisztus feje mellé helyező gyengéd Júdás képe, aki nyilvánvalóan nincs tisztában azzal, mit cselekszik. A más kardját elvevő Júdás – erre Jézus a „Minek ide kard?” kérdést teszi fel – saját maga készíti elő végzetét. Eszmélését csupán a Krisztus kezébe bevert keresztszög hozza el. A fekvő Jézus arca ekkor nem látható, a „szembenézés” elmarad, a megfeszítést Júdás pozíciójából követheti a néző. Júdás megjósolja a feltámadást.

Míg a prózai műben Jézus minden pillanatban érzékelhetően tisztában van azzal, mi megy végbe Júdásban, a film ezt nyitva hagyja. A helyszínek, kosztümök minimalisták, a tárgyi világ mindemellett helyenként imponálóan eredetinek tűnik. A rendező, aki kosárfonó szerepében maga is játszik a filmben, a kor emberének lélektanát, viselkedését igyekezett hitelesen rekonstruálni.

A néző nem misztérium tanúja. A kérdésfelvetés Renan és az őt megismétlő Bulgakov receptje szerint történik: a történelmi Jézusról vagy Isten Fiáról van-e szó? Mégis, amitől a történet az emberi világba kerül, a rendezőt ez érdekli. Júdás öngyilkosságát mellőzi, pusztán sejteti, Andrejev könyörtelen naturalista képeit nem illeszti be, mindössze a kopár fát látni: a „horgas fát” méregető Júdás képével ér véget a film. Hiányzik legfőképpen az a bekezdésnyi szakasz, egyfajta utóhang, amely szimbolikus, mély üzenetet fogalmaz meg az emlékezet és a Jézus-történet összefüggéséről, miszerint ez a történet az idők végezetéig fenn fog maradni.

Az orosz klasszikusok sorában a közel négyszáz hazai és külföldi megfilmesítést illető Dosztojevszkij-szövegek között elmaradhatatlanok, és a legnagyobb érdeklődésre tarthatnak számot a *Bűn és bűnhődés* feldolgozásai. Azé a mű, amely az orosz kultúrában egyúttal annak is a példája, miképpen kénytelen magára venni az irodalom a filozófia szerepét, minthogy az utóbbi jó darabig nem honosodik meg. Bár éppen Szófia-Szonja, Marmeladov leánya, az isteni bölcsesség degradált, ám tiszta földi mása, a Raszkolnyikovot az új élet felé vezető prostituált a regény eszmei síkján a filozófia szférájában honos rációval szemben a vallási értelemben vett szakrális bölcsességet testesíti meg. (Dosztojevszkij műve polémiát folytat nemcsak a felvilágosodás szociális tanításaival, de a kanti agnoszticizmussal is.) A Dmitrij Szvetojarov rendezésében készült nyolcrészes *Bűn és bűnhődés* televíziós sorozat

premierje 2007 decemberében volt (emellett született egy V. Mirzojev által készített 2024-es változat). Raszkolnyikov útja itt a Nietzsche *Zarathustrájában* bemutatott „halovány gonosztevőről” szóló történet figurájával rokonítható, aki azért lop, hogy gyilkolhasson. Dosztojevszkij a szociális indíték cáfolataképp írta regényét. Az *Argumenti i fakti* című tekintélyes lapnak adott interjújában a rendező nemhiába „a gyilkosság számtanaként”, egyféle „posztmodern variációként” határozza meg filmjét. Mindközben elhatárolódik a rendezői önkényeskedések banális gyakorlatától, és a tőle megszokott meglepetésként olyan színészeket szerepeltet, akiket debütánsként a „fel-fedezett” dicsfénye övez, ez esetben cseppet sem véletlenül „tösgyökeres” péterváriakat, ha egyikük csupán tanulmányai miatt kötődik is a városhoz.¹² A formai tökéletesség viszont a tartalom rovására megy – summázza szigorú véleményét a filmről a közismert Dosztojevszkij-kutató, L. Szaraszkina az *Iszkussztvo Kino* 2008. januári számában. Bevallja, hogy még *A félkegyelmű* tízrészes televíziós sorozatának láttán érzett elragadtatásában hitte, hogy „új időszámítás” lépett érvénybe. Csalatkozottságában leszögezi, hogy míg a *Bűn és bűnhődés* alkotói idejekorán azt nyilatkozták, hogy a regény „betű szerinti” adaptációját tartják majd szem előtt, mind helyszínt, kellékeket, mind a légkört hitelesen újjáteremtve, a film hibája az, hogy végeredményben nem vonja be eléggé a nézőt, nem ragadja magával. Ennek elsődleges okát Szvetojarovnak saját maga által a sajtóban hangoztatott koncepciójában jelöli meg: eszerint „Raszkolnyikov nem orosz, hanem kölcsönzött figura. [...] az orosz Julien Sorel”. Ez ellen tiltakozva Szaraszkina epésen jelzi, hogy a filmkészítők a regény *Epilógusának* olvasásáról jó előre lemondtak. Ennek betudhatóan nemcsak „az igazság, de a valóságghúság” is odalett. Mindez belátható Dosztojevszkijnek még a regény írása lendületében keletkezett, Katkovhoz intézett leveléből kiviláglo koncepciójára: „A bűnös maga dönt a szenvedés felvállalásáról, hogy tette terhétől megváltást nyerjen.”¹³ A mű ebben az értelemben a vezeklésre összpontosít, a vizsgálóbíróval folytatott életre-halálra folyó verbális küzdelem tétje az, hogy Raszkolnyikov egyértelműen bebizonyíthassa: semmilyen elme alkotta gondolati konstrukció nem helyettesítheti a tett empirikus ismeretét. Az „Isten a tanúm” ténye kerül szembe mások értelmezésével.

Főszerepben Vlagyimir Kosevoj, Polina Filonyenko játssza a cseppet sem elmegengének bemutatott, nagyon

¹² A rendező Szvetojarovval készült interjú szövegét lásd az *Argumenti i fakti* című lapban, 2007. november 22.: Дмитрий Светозаров: для «Преступления и наказания» я нашел изумительных актеров <https://aif.ru/culture/person/1245>

¹³ САРАСКИНА, Людмила: Вдали от сигнальных огней. «Преступление и наказание», режиссер Дмитрий Светозаров, «Бесы», режиссер Феликс Шультесс. = Искусство кино, 2008, 1. <http://old.kinoart.ru/archive/2008/01/n1-article6> (Saját fordításom – J. Gy. Z.)



Bűn és
bűnhődés,
tévé sorozat,
rendező:
Dmitrij
Szvetozarov,
2007
© YouTube

is értő-megértő, a megfellebbezhetetlen igazságokat kimondó Szonját, a film igazi, létteli Razumihinja (vagyis a név etimológiájába bújtatva Raszkolnyikov „megértő” barátja) pedig Szergej Peregudov, a Nap-ember, akiről a vele készített interjúban a kritikus Nanna Alijeva azt írja, hogy a belőle sugárzó erőt hívták „delejességné” a XIX. században, „sárminak” a XX. században, s hívják „karizmának” manapság. A legszembetűnőbb technikai fogás a filmben a fekete-fehér műfajhoz való visszatérés. Nincsen kétség, ez a legapróbb zubbonygombig korhű, gondos kimunkáltság mellett a lemondás gesztusát mutatja fel: az alkotók roppant fáradozásuk gyümölcsét a clair-obscur teológiai szférájába utalják. További „trükk” a hős folytonos belső monológja, amely az eseményekkel folytat párbeszédet áradó „kommentekben”. A film természetesen újraértelmezés, Szvetozarov egy interjúban közli is, hogy a terjedelmes regény valamennyi oldalát a hat és félórányi filmsorozatba beleerőszakolni képtelenség. A gyilkosság mint indítópont ebben a dramaturgiában minden rossz forrása lesz, a nézőnek az az érzése, hogy lavinaként események sorozatát váltja ki. Raszkolnyikov tettét követően szándékosan igyekszik elszigetelődni a külvilágtól, miközben ráébred, hogy létezése megkerülhetetlen hatással van mások életére. A legkevesebb negyven megfilmesítést (köztük francia, finn, amerikai vagy koprodukciós alkotások, amelyeknek hagyománya az 1910-es, majd 1913-as némafilmváltozatokig megy vissza) megért regény Szvetozarov által választott kísérőzenéiben a vallásos, világi és folklórdallamok elegyednek, időnként egymásba lépnek át. A film a Bellini *Normája*ért rajongó Dosztojevszkij világlátását kívánja megcsillantani az elhibázott dallammal, a „kintornás” szerepét idéző, megtévelyt és végét járó, hektikus tüdővérzés előtt álló, koldusbotra jutott,

komikus vásári komédiásnak kihívóan kifestett Jekatyerina Ivanovná-nak, Marmeladov özvegyének szomorú utcai énekével. (Itt helyénvaló rámutatni a fellinis áthaladásokra.) A film másik érdeme, hogy megpróbál rávilágítani a Szaraszkina által is érintett megvilágosodás útjának egyes állomásaira. Miközben Szerb Antal csábító szellemességgel Raszkolnyikov fixa ideáját úgy értelmezi, hogy az „atheistáknak végzete a szabadság”,¹⁴ ezzel paradox módon a keresztény teológiát fosztva meg a szabad akarat dogmájától, a filmben a hős ennek – az általa csak a kivételesek számára vindikált – szabadságnak kétélűségére kénytelen ráébredni: még hozzátartozóival szemben is köteles tapintat jár. A megszokott egzaltált hős helyett Kosevoj angyalarcú Raszkolnyikovot alakít (bár zseniális, a színjátszás nagy klasszikusait idéző mimikája láthatóvá teszi a rettentő másik ént, a pszichopata gyilkost), némiképp „korunk hőst”, akinek mindenki lépre megy, ha helyenként borostás is, úri nevelésű, finom modorú, önmagát választékosan fejezi ki, jóllehet Marmeladov torán az illendőséget megszegve ingujjra vetkőzik. A film vizuális effektusai közül elsődleges a szobákat gyér világba öltöztető gyertyafény, ezzel a rendező minden bizonnyal az irodalomtörténet leírásaiban sokat hangoztatott Pétervárszöveg tézisének ismétli, a démonikus cár által alapított, rossz ómeneket hordozó város különös fényviszonyai közepette a mesterséges világítás kitüntetett szerepére célozva. A temérdek irodalomtudományi értelmezés érezhetően fogódzkodat kínál a film készítőinek: így a párbeszéd a nézőben inkább keltik a „gyónó és gyóntató” közt zajló „kommunikációs aktus” képzetét, és ez nemcsak a hóhér-kivégzendő szadisztikus játékába merült Porfirij Petrovics és Raszkolnyikov beszélgetéseiben nyilvánul meg, így válik Raszkolnyikov Marmeladov, sőt Szvidrigajlov gyóntatójává. A párbeszéd fogalma a filmben elméleti kérdéssé avanszál. A gyónó–gyóntató viszony a filmnek köszönhetően válik láthatóvá, időnként a vádlott–vádló viszonyba csap át. Már a prózai mű is dominánsan a belső terekbe szorul, az utcai jelenetekben mindig sebezhető az egyén, a Rousseau által prófétált természet paradox módon a kényszermunkára vitt Raszkolnyikovot és Szonját ábrázoló zárójelenet reményében és reménytelen elszigeteltségében jön elő. Egyet kell értenünk Szaraszkina kritikai megjegyzésével, mindazonáltal a rendezésből az sejthető, hogy Raszkolnyikov már nem képes a természetbe simulni, rég elszakadt tőle. A szabadság–város, rabság–természet szemantikai páros tragikus belátása kockáztatható meg.

A „modern klasszikus”, az eredetiben *Moszkvai saga* címen futó regény (magyarul Sopronyi András fordításában és jegyzeteivel: Akszonov: *Moszkvai történet*) és film

¹⁴ SZERB Antal: *A világirodalom története I–III.* Bp., Révai, 1942, III., 80.

(2004) valós tényeken alapul. A Nagy Péter cár koráig visszamenő, zsidó származású orvosdinasztia, a tekintélyes Gradov akadémikus, gyermekei és unokái 1925-ben, az antitrockista kampány kezdetén induló családtörténetét meséli el egy huszonkét részes monumentális tévésoroztatban. Míg a regény Sztálin halálával ér véget, a film átível napjainkig. A filmet egészében bonyolult szimbólumrendszerek szövevénye határozza meg, miközben a konkrét történelmi valóság tanúi vagyunk. A család épp népes vendégsereggel a Moszkva környéki Szerebrjannij Borban házuk negyedszázados évfordulóját ünnepli, az idősebb fiú itt jelenti be nősülési szándékát, már Nyina, a lány is elhossa az úri társaságban elveszetten feszengő, fogát csikorgató, majd megbotránkoztató jelenetet rendező kedvesét, az őt utóbb cserben hagyó agitpropot. A forradalom előtti értelmiségi jó módhoz szabott tágas ebédlőben alighogy asztalhoz szólítják a vendégeket, a sebészprofesszor családfőt, Borisz Gradovot máris a Kreml kórházába, egy Sztálin jelenlétében folyó konzíliumba hívják Frunze hirtelen rosszulléte miatt. Véleményt csakis a beteg megvizsgálása után hajlandó mondani, aki könnyörög, operációra semmiképp ne kerülhessen sor. A professzort megfenyegetik, álláspontja feladására kényszerül, Frunze végzetét pedig az altatáshoz alkalmazott éter és

kloroform aránya vagy túladagolása okozhatja. Büntudatában Gradov, a vezér személyi orvosa ettől fogva a megváltást, feloldozást keresi élete végéig. Mély értelmű az is, ahogyan kisvártatva az „új élet” ifjú komisszárjától megfogant gyermekétől Nyina magzatelhajtással kénytelen szabadulni: ez is a terméketlen, gyilkos jövő baljós árnyát vetíti családra és korra egyaránt (a hűtlenné vált komisszárt két évtized múltán látjuk viszont, Nyina katonatiszt bátyjára ráállított besúgóként). Bár Borisz Gradov professzor családja életéért és jövőjéért cselekedett, a „gazda”, Sztálin őket sem kíméli: sorsuk a Gulag. Onnan csakis a háború vasmarkának szorítása okán térhetnek vissza. Egyikükre, a tehetséges stratégára ugyanis Sztálinnak sürgős szüksége támad, a jég birodalmából repülön hozatja haza, már a fedélzeten kis híján megöli a hirtelen túlevés, felépülése egy ápolónőhöz köti, akitől később fia születik. A Moszkva védelmét célzó taktikai szakvéleményét elfogadják, egy jelentős hadtest parancsnokává teszik meg. Magasba szökő karrierjének egy fiatal német által elsütött aknavető vet véget Königsberg közelében. Özvegye, Veronyika egy amerikai tiszt oldalán szökök ki Sztálin birodalmából. Fiuk, az ifjú Borisz még a háború idején önkéntes hírszerzőként átdobhatja magát Németországba, hazatérve motokrosszbajnok lesz, öccse neveléséről

Napszúrás,
rendező:
Nyikita Mihalkov,
2014
© YouTube





Napszúrás,
rendező:
Nyikita Mihalkov,
2014
© YouTube

gondoskodik. Azt a generalisszimusz fiával ápolt jó viszonynak köszönheti, hogy zongoraművésznői karrier előtt álló unokahúgát Berija kínos „pártfogásából” az utolsó pillanatban sikerül kiszabadítania. A film gyilkosságok, rabságok és megszabadulások története. Vigaszt csak a múlt édes pillanataiban lelteni. A már ősz Borisz időnként feltűnik a narrátor szerepében, ahogyan személyesen a regényíró is, avagy hasonmása; kevéssel Sztálin halála előtt még elkísérhette a professzor nagyapát a klinikára, ahol hősiesen áll ki kollégái mellett a Berija által indított anticionista, a „fehérköpenyes gyilkosok” elleni hajszával szembeszegülve. Minekutána az öreg Gradov professzor rövidesen övétől és cipőfűzőjétől (de méltóságától nem!) megfosztva Berija színe előtt találja magát. A film cseppet sem menti fel az Ehrenburg „átiratában” megkreált olvadás korát, hű képet fest, az eufória legcsekélyebb jelét sem látja indokoltnak tolmácsolni. Sztálint kötelező gyászolni, ez már beivódott a társadalomba. Így aztán a sztálinista nyárspolgár gyilkos feddével üldözi a részvétleneket. A megfáradt család feje nem sokkal ezután, szelíd harmóniában, kedves kutyája társaságában szenderül el fonott kerti székeben, zsebórája kiesik a kezéből. Dráma, vér, diktatúra, mellette az orosz film elmaradhatatlan kelléke, a lámpaernyő, változatos szín pompájában és megannyi formában. A technikai bravúrokat a rendező mellőzi. Noha kritikusa, „a sagánál is hosszabb ez a film” fordulattal (célzasképp Ajtmatov regényének címére) ironizál a huszonkét óránál is tovább tartó tévésorozaton, a szüzsé épp a nagyregények epikus totalitásával, a hagyományos, sok szálon futó cselekményfűzése révén látszik igazolni, hogy az apokalipszis rettentő fenevadjával azonosított generalisszimusz birodalmában senki sem volt biztonságban, a titkosszolgálat főnökei sem. Még a szerencselovag rokon, Nugzar is saját kezével vet véget életének, amikor rádöbben, hogy Berija stiklijei miatt neki kell komoly következményekkel számolnia. Minimalista eszköz csupán

a korabeli filmhíradók fekete-fehér kockáinak bevágása, ez a mise en abyme, ezúttal a „mozi a moziban”, abban a jelenetben jön elő, amikor a rendező a hazug propagandafilm, a *Patyomkin páncélos* filmszínházi bemutatójához igazítja Gradov professzornak a Frunze-ügy utáni első nyilvános felbukkanását. Díszletben-kellékben a polgári, nemesi múlt kísért, cári időkből örökölt telefonok, ruhák és bútorok. A vezető körökhöz tartozók a NEP-korszak bőségében dúskálnak, a Nagy Terror sem sokban változtat ezen, mígnem irgalmatlanul bekopogtat az „éhezés és hideg” kora. Számukra ártalmatlanul. A valós alternatíva emigráció vagy kitoloncoltatás, a szereplők szava szerint „romantikus patrióta” felfogásuk bírta őket maradásra hazájukban. Az erdő közepén álló, egyesítő fészkek (afféle kacsalábon forgó palota) már-már az orosz nemesi udvarház hajdani erejével vetekszik. Ennél is hatalmasabb összetartó erő a Gradovok egymásra következő nemzedékeinek sora, a nemzetség, a klán, amely dacol történelemmel, erőszakkal és végzettel.

Reális, történelmi szereplőként Sztálin, Trockij, Bulgakov, Berija vezéri vagy hősi minőségükben is bizonyos mértékben háttérszereplőkké silányulnak, gyakran komikusan vagy gyengeségükben kerülnek ábrázolásra. A fiak nemzedékéből Kirill, az egykori marxista filozófus ohotszki száműzetése során a Szűzanyánál talál irgalmat, a katona fiú Nyikita Gradov lelkét és házasságát a deportálás szétzúzza: „A láger mindent megtör.” Dmitrij Barscsevszkij rendezésében a magyar *Égető Eszter*ből is ismert Inna Csurikova alakítja Gradov professzor grúziai származású feleségét, a főszerepben Jurij Szolomin. Akszjonov regénytrilógiája 1991–1992-ben keletkezett, és halála előtt, 2002 és 2004 között folyt a forgatás.

Némely újságíró ugyan „brazil szappanoperának” minősítette, hitelessé nemcsak Akszjonov tehetsége avatja, hozzáadódna saját életének megtapasztalásai is. (Lágerbe zárt anyjával csak egy évtized múltán találkozhatott újra Magadánban, majd dacára az 1960-as évektől kibontakozó írói tehetségének – ekkortól magyarra is fordítják – a Sztálin rehabilitálása miatti tiltakozásban való érintettsége okán műveit már csak az USA-ban adják ki, a Metropol-ügy folytán kilép az írószövetségből, majd emigrál, végül csak a peresztrojka után kapja vissza állampolgárságát). A film tényfeltáró, az orosz népet ismerteti meg történelme ismeretlen lapjaival. Cseppet sem közszájon forgó tényeket közöl, ahogyan például Zsukov a vezérkar tanácskozásán leszögezi Sztálinnak, hogy a hazai tankok tehetetlenek a Tigrisekkel szemben (efféle tényekről a szovjet történetírás jellemzően hallgatott), éppúgy világossá válik a katonai doktrína távol-keleti orientációja, mint az ukrainai német megszállási övezetbe tartozók kiszolgáltatottsága is, akiket zsidók legyilkolására kényszerítenek. Van, aki úgy reagált, hogy Sztálint, az embert

megmutatni akaró film émelyítő, mások „mesterséges gyöngynek” nevezik, az erotikus jelenetek nemegyszer üres-csalódott vagy épp nyers hangulatát kárhoztatják. A regényíró Akszonov vélemezett történetfilozófiái vitája Lev Tolsztojjal a hatalom kegyetlenkedésének folytonos áldozatokat odavető jámborságra mond nemet. A történetben az orosz zsidó értelmiség Zsivago doktorhoz, köréhez, Paszternakhoz és sorstársaihoz képest más utat jár be: közelebb a hatalomhoz, ám nem kevésbé megaláztatott és megszomorítottan. A peresztrojka utáni deszovjetizációt ellenző egykori frontharcos, V. Busin kritikájában regényt, filmet egyként alapos fejmosásban részesít, szemrehányásai a túltengő szexuális jeleneteket, a Sztálint bíráló hangot, a hazafiatlan tónust illetik.¹⁵

„Az orosz »Titanic«” – így hivatkozott a *Napszúrás* című filmre (2014) kritikájában A. Dolin.¹⁶ „Távolbalátás, mágia, a megfoghatatlan, a tetten nem érhető, az, amit csak ketten érhetnek meg” – nyilatkozta a film alapmotívumát és címét adó, Nobel-díjas Bunyin-novellájáról maga a rendező, Nyikita Mihalkov,¹⁷ aki mesteri filmalkotásban szötte egybe a novella motívumait és az író *Elátkozott napok* című dokumentarista művét, az orosz századforduló világát és a lenini puccs és polgárháború hátborzongató krónikáját a régi Oroszország életének és pusztulásának történetébe ágyazva. Beismerten a „másik Bunyin” bemutatásának szándéka vezette. Választása befutott sztárok helyett kezdő színészekre esett: egy fiatal lett színész, Mártnjś Kalita nyerte el a névtelen hadnagy szerepét, az ismeretlen nőt pedig Viktorija Szolovjova alakítja. A novella eredetileg Kuprin *Tengeri betegség* című elbeszélésére replikaként keletkezett. A nagy vitát kavarázó film, amely egyesek szerint „az orosz Biblia” státuszára törne,¹⁸ egy forradalom előtti festői hajóutat mutat be a felséges Volgán, a férfi és nő között felszikkázó vágyat, révbe érésüket a folyóparti városka apró szállodájának választékosan bútorozott szobájában. Reggelre az eltűnt nő nyomába eredő férfi az *Etűdök gépzongorára* gáláns jelenetét idéző módon a magas partról veti magát a vízbe, hogy az imádottját vívó gőzösre felkapaszkodjon. Ebbe az idillbe a későbbi tragédia óráiban utazik képzeletben vissza a hős. A mű másik helyszínét ugyanis Odessza adja – egyben az író Bunyin másfél éves veszteglésének helyszíne, innen emigrált egy francia gőzösrőn Konstantinápolyon át Franciaországba – a hajdan feltalált Édenkert ellenpontja. A kikötőváros

Eisenstein által is megörökített legendás lépcsőjén várakoznak – köztük a hős, immár százados – a déli fronton a vörösöknek magukat önként megadó Wrangel-hadtest tisztjei, hogy a Frunzétól kapott ígéret értelmében szabadon elvonulhassanak egy Ocsakovba tartó uszályon. Az Eisensteintől ismert híres babakocsi itt más járművé alakul át: a halál ladikjává. Az uszályt apró vontatógőzös kiveviszi a nyílt tengerre, majd a vörösök elsüllyeszti. Csak a rájuk záródó vasajtók tompa döngése után ocsúdnak, igyekezve elhessegetni balsejtelmüket. Behajózásuk előtt ott áll a krími vörösterrore szervezőjéről, a kegyetlenkedéseiről hírhedt Rozalia Zemljacskáról mintázott, kozákos egyenruhába és kerek prémfefjedőbe bújtatott, rideg bolsevik komisszárnő mellett a rettegett Kun Béla is.¹⁹

Az idősíks- és helyszínváltások éden és pokol sarokpontjai közt oszcillálnak, a felejthetetlen idillre a halálraítéltek vízbe fojtása következik, a süllyedő uszály tatja az ég felé áll. A volgai luxusgőzös – egyféle „ellen-Patyomkin” – még lapátjai egyenletes, meghitt surrogásával, a harmónia diadalával haladva szántja a vizet, a dohogó gépház gigantikus dugattyúinak mozgásában mintha csak Bunyin *A San Franciscó-i úr* című elbeszélésének végzetes hajóútja elevenedne meg. Mihalkov „önisméltései” egyéni hangját és stílusát végső soron pontosítják. A világot bebarangoló és számkivetésben élő Bunyin alakja asszociálódik a filmbéli két hajó motívumához – a boldogságot hozóhoz és a hullámsírba vivőhöz – a hős életének két pontja, mellette a nőt idéző leitmotivikusan visszatérő, a zsidók legyőzetéséről szóló történet megidézésére választott szimbolikus tartalmú, megbűvölő dallam, a *Csók-ária* a *Sámson és Delila* című nagyoperából, valamint a hajó belsejében és a fedélzet felett a levegőben hol kígyózó, hol tovaröppenő világoskék hosszú fátyol csábító fétise, s végül az otthelyezett zsebóra. Szellemes epizódot jelentenek a hajószalonban az utasokat szórakoztató varázsló szemfényvesztő mutatványai. Jegorka, a hős szövetségeseül szegődő kisvárosi legényke alakjával, amint „Hadnagy úr, hadnagy úúr, az óórája!” kiáltozással szalad a hős nyomában, a rendező Tarkovszkij Boriszkáját juttatja eszünkbe az *Andrej Rubljov*-ból. A pompázatos elő-előbukkanó hagymakupolák a távolba tűnt „imádságos Oroszhon” utáni sóvárgás lehetőségét jelenítik meg. E dokumentarista parafrázisként készült művészmozzi a nemzeti lelkiismeret jegyében fogant.

¹⁵ БУШИН, Владимир: *Ваделунская нация*
<https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%91/bushin-vladimir-sergeevich/iudi-i-prostaki/12>

¹⁶ Anton Dolin bejegyzése
<https://www.facebook.com/adolin3/posts/10204176005176576>

¹⁷ *Никита Михалков рассказал о фильме „Солнечный удар”* = *Правда* 24, 2014. október 31.
<https://www.m24.ru/shows1/27/65913> (Saját fordításom – J. Gy. Z.)

¹⁸ Lásd СТАНОВОЙ, Тимофей: *Сами сусами* = GQ, 2014. október 14.
https://web.archive.org/web/20141014194656/http://www.gq.ru/blogs/revizor/92159_sami_s_usami.php

¹⁹ Lásd ПАНОВ, Валерий: *Как это все случилось? «Солнечный удар: фильм-предупреждение»* = *Столетие*, 2025. május 5.
https://www.stoletie.ru/vzglyad/kak_eto_vse_sluchilos_559.htm

Száz év magány egy kattintásra

Hispán regények adaptációi a streaming korában

A legfrissebb adatok szerint 2024-ben a spanyol nyelvet összesen hatszázmillióan beszélték a világon, ebből közel ötszázmillióan anyanyelvükként tekintettek rá, százmillió fő pedig valamilyen szinten ismerte és használta.¹ Ezáltal a kínai után a világon a második legtöbb anyanyelvi beszélővel rendelkező nyelvként tartjuk számon Cervantes és García Lorca nyelvét. Az említett statisztika azt is kimutatja, hogy a jelenleg spanyolul tanulók hetvennyolc százaléka az Egyesült Államokban, az Európai Unióban és Brazíliában él, az USA-ban több mint hatvanhárommillióan tekintik anyanyelvüknek, valamint az angol után a második legfontosabb nyelv a nemzetközi filmgyártás területén. Ezek az elsöre száraznak tűnő adatok rávilágítanak arra, miért szükséges kiemelt figyelmet szentelni a spanyol nyelven született audiovizuális alkotásoknak még azoknak is, akik alapvetően nem feltétlenül érdeklődnek e nyelvterület kultúrája iránt.

Az írásom központi témája a hispán, ezen belül kiemelten a latin-amerikai irodalmi művek friss feldolgozásairól tett általános áttekintés, majd a Gabriel García Márquez *Száz év magány* című klasszikusa alapján készült sorozat-adaptáció részletesebb ismertetése, szükségesnek tartom azonban távolabbról közelíteni a kérdéshez.² A filmművészetben – amely kategóriába napjainkban már teljes joggal helyezünk el a dokumentumfilmtől a játékfilmen át a sorozatokig minden audiovizuális művet – a spanyolul megszólaló alkotások a XX. század során a legkiemelkedőbbek között foglaltak helyet, legalábbis a filmkritikusok, a filmtörténészek és a nemzetközi filmfesztiválok ítélete alapján. Bár a közönség elsősorban Spanyolország műveit és készítőit ismerte, mint Luis Buñuel, Carlos Saura vagy Pedro Almodóvar, a század második felétől Latin-Amerika országai is egyre gyakrabban hallattak ma-

gukról helyi és nemzetközi szinten is.³ Ez a régió az előző század végén a világon sokfelé – így Magyarországon is – elsősorban a szappanoperáiról vált ismertté, ami a filmjeire vonatkozóan negatív és téves előítéleteket eredményezhetett, de ez a felfogás szerencsére már a múlté. Napjainkban a spanyol és a latin-amerikai játékfilmek és filmsorozatok is a szóban forgó mű alapján ítéltetnek meg, hasonlóan más országok alkotásaihoz.

A spanyol nyelvű filmek térhódítása napjainkban

Az úgynevezett streaming platformok és egyéb internetes filmletöltő oldalak elhozták számunkra a „bármit, bárhol, bármikor” érzését, így egy adott nemzet által gyártott film és sorozat már nemcsak a saját országának nézőihez jut el gyakorlatilag azonnal, hanem – a megfelelő szolgáltatások birtokában – a világ legtávolabbi pontjain élők is megnézhetik ugyanazokat a műveket, többnyire a saját nyelvükre feliratozva vagy szinkronizálva. Így minden nemzeti alkotás egyben azonnal nemzetközivé, egyetemessé is válik. Ebben az új filmfogyasztási korszakban alapvetően változik meg a mű és a néző viszonya is. A hatalmas (túl)kínálat miatt már csak azoknak a műveknek lehet esélyük megragadni a nézők figyelmét, amelyek tartalmi és esztétikai megközelítése vagy egyedi látványvilága illeszkedik a közönség elvárásaihoz. Ennek megfelelően számos új trend is megfigyelhető a nézői szokások és a filmfogyasztás közötti kapcsolatban.⁴

Mindennapossá vált, hogy a „film” vagy „sorozat” szavak helyett a „tartalom” megjelölés tűnik fel a művek kapcsán. A streamingszolgáltatók esetében is növekvő számú spanyol nyelvű tartalomról szokás beszélni, amely alatt az ezeken a platformokon elérhető spanyol és latin-ame-

¹ Az adatok forrása: *Anuario del Instituto Cervantes 2024. El español en el mundo*. Főszerk. PASTOR VILLALBA, Carmen, Madrid, Instituto Cervantes, 2024, 26–27.

² A kutatást a Szegedi Tudományegyetem Interdiszciplináris Kutatásfejlesztési és Innovációs Kiválósági Központ (IKIKK) Humán és Társadalomtudományi Klaszterének Digitális Társadalom Kompetenciaközpontja támogatta. A szerző a „Diffúzió és globalizáció” kutatócsoport tagja.

³ Latin-Amerika egyes országainak filmtörténetéről és a nemzetközi filmművészetben betöltött szerepéről lásd az alábbi, hétrészes tanulmányorozatot. LÉNÁRT András: *Nemzeti filmtörténetek – Latin-*

Amerika = Filmtett, 2021–2024. Minden tanulmány elérhető a folyóirat honlapján található szerzői oldaláról:

<https://filmtett.ro/szerzo/lenart-andras>

⁴ Erről lásd TÓTH Zoltán János: *Nézői szokások a konvergens filmkultúrában* alcímű kétrészes cikksorozatát. Első rész: *Generációs buborékok = Filmtett*, 2022. május 9.

<https://filmtett.ro/cikk/nezoi-szokasok-a-konvergens-filmkulturaban-1-generacios-buborekok>;

második rész: *Streaming-háború és a néző = Filmtett*, 2022. május 10. <https://filmtett.ro/cikk/nezoi-szokasok-a-konvergens-filmkulturaban-2-streaming-haboru-es-a-nezo>.



rikai filmeket és sorozatokat értjük. 2017-től érezhető a spanyol nyelvű alkotások egyre nagyobb népszerűsége, amikor a Netflixen nemzetközi sikert aratott *A nagy pénzrablás* (*La casa de papel*, 2017–2021) című spanyol krimisorozat. Ettől kezdve fokozatosan növekedett a spanyol nyelven készült filmek és sorozatok mennyisége a különböző online platformokon – egyértelmű, hogy ezeknek a műveknek már nem a mozi vagy a televíziós csatornák az elsődleges megjelenési formái, hanem az internetes szolgáltatók. A Netflix és az Amazon Prime Video, később a Disney+, a Max és a SkyShowtime gyártóként és terjesztőként soha nem látott mennyiségben tett elérhetővé spanyol nyelvű mozgóképes munkákat a világ szinte minden részén, természetesen biztosítva hozzá a megfelelő fordításokat is a fontosabb nyelveken. Napjainkban Spanyolország, Mexikó, Kolumbia és Argentína emelkedik ki a spanyol nyelvű filmek és sorozatok gyártójaként.

Az utóbbi évtizedben a Netflix az angol mellett spanyol nyelven készített a legtöbb művet, mivel a hispán világot egységes, rendkívül jövedelmező piacként kezeli. Ezekben a régiókban hatalmas igény mutatkozik az olyan anyanyelvű produkciókra, amelyek a cselekmény, a karakterek, valamint a társadalmi, történelmi és kulturális háttér kapcsán szorosan kötődnek a helyi sajátosságokhoz. A gazdaságban és a kultúrában is használt „glokalizáció”

fogalmának továbbgondolásával „a Netflix számára eredeti tartalmakat készítő gyártók célja a spanyol nyelvű piacokon, hogy olyan audiovizuális termékeket kínáljanak, amelyek tükrözik a spanyol nyelvű kultúra valóságát, és megfelelnek a helyi tartalmak iránt támasztott elvárásoknak, ugyanakkor a globális közönség számára is vonzó”.⁵ Ennek természetes következményeként tekinthetünk arra a jelenségre, hogy a gyártók egyre gyakrabban nyúlnak az adott kultúra irodalmi klasszikusaihoz, mert azok mozgóképes feldolgozásaival fokozottan kielégíthetik a fent említett igényeket. A streaming platformok közül a Netflix bír a legnagyobb nemzetközi eléréssel, a hatása pedig bőven túlmutat a szórakoztatáson. A világszerte terjesztett kulturális tartalmak az elsősorban a politikában és nemzetközi kapcsolatokban használt „soft power” erejével lépnek fel: amit a Netflixen látunk a világ bármely részén, az nagymértékben befolyásolja a gyártó országról és kultúrájáról alkotott véleményünket, pozitív vagy negatív irányban módosítja a megítélésünket. Az 1980-as évektől kezdődően elsősorban az Egyesült Államok használja a „soft power” egyik eszközeként a hollywoodi filmgyártás alkotásait, de a streamingszolgáltatók térhódításával más országok és nyelvterületek is bekapcsolódtak ebbe a folyamatba. A legfrissebb hírek szerint a Netflix a következő négy évben több mint egymilliárd dollárt

Szósz év magány,
tévésorozat,
rendezte:
Alex Garcia
Lopez és Laura
Mora Ortega,
2024
© Netflix

⁵ Idézi ÁLVAREZ MELLA, Héctor: *El español y las industrias culturales = Anuario del Instituto Cervantes 2024. El español en el mundo.* Főszerk.

PASTOR VILLALBA, Carmen, Madrid, Instituto Cervantes, 2024, 131.

kíván fordítani mexikói filmek és sorozatok készítésére – a terv jelentőségét mutatja, hogy a projektet a vállalat igazgatója és Mexikó elnökhelyettese közösen jelentették be 2025 elején.⁶ A lehető legszélesebb nézőközönség elérése érdekében fontos szempont, hogy ezek a művek a világ más területein is érthetőek és érdekesek (streaming-megfogalmazásban: fogyaszthatók) legyenek, ezáltal a hispán világban forgatott filmek és sorozatok más nyelvterületeken is népszerűvé válhatnak.

A filmtörténetben nem ismert olyan alkotás, amely maradéktalanul vissza tudta volna adni az alapjául szolgáló regény cselekményét. Egy ilyen szándék nem is lenne megvalósítható, hiszen egy film vagy sorozat játékidéjébe nem sűrítendő bele egy mű minden eleme, ugyanakkor nem ez a legfőbb oka az alapvető eltéréseknek. A filmek más narratív megoldásokat követelnek meg az alkotóktól, így egy írott szöveg precíz „vászonra másolása” eleve kizárt. A filmadaptáció mindenekelőtt az írott és az audiovizuális médium kölcsönhatásaként értékelhető, a kettő közötti oda-visszaútalással a néző számára új jelentést alakít ki.⁷ A filmre adaptált irodalmi alkotás nem lesz szükségszerűen „alsóbrendű” az alapjául szolgáló szövegnél (olyan eseteket is ismerünk, amikor a filmváltozatot magasabb színvonalúnak találják a forrásaként szolgáló műnél), ezek inkább két különálló, de mégis egymáshoz szorosan kapcsolódó művészi megnyilatkozási formaként tekintendők. Célszerű a regényt és a filmet egymással összefüggésben, de önálló művészi megnyilatkozásként értékelni, így sokrétűbb elemzésre nyílik lehetőség.

Más kultúrákhoz hasonlóan a hispán világ esetében is a nyelvterület filmrendezőinek kedvelt témájává vált az országuk és régiójuk irodalma. A spanyol filmművészet számára kiapadhatatlan forrást biztosítanak az irodalmi műveik, akár a korábbi évszázadokban született klasszikusokról, akár újabb, XX. századi művek feldolgozásairól van szó. Nagy volumenű vállalkozás volt a *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* részéről egy internetes adatbázis létrehozása azzal a céllal, hogy feltüntessen minden olyan filmet, amely spanyol irodalmi mű alapján készült, így a téma iránt érdeklődők könnyebben beazonosíthatják a keresett alkotást.⁸ A madridi filmtörténészek által irányított projekt keretében 2013-mal bezárólag ezeregyszáznál is több filmet sikerült katalogizálni; az adatbázis még hiányos,

a frissítése hamarosan folytatódik. Latin-Amerikában is megfigyelhető, hogy a filmrendezők előszeretettel fordulnak az irodalmi művek felé, ugyanakkor az 1960-as évektől kezdődően kiemelkedő szerepet kapott ezen a téren a film és a történelmi emlékezet összekapcsolása is, gyakran regények és színdarabok feldolgozásain keresztül.⁹

Spanyolországban készült filmek és sorozatok esetében jól látható az online platformokon keresztül történő, népszerűsítő tendencia, amelyet az alábbi példával szeretnék röviden szemléltetni. A spanyol próza- és drámairodalomban visszatérő motívum a spanyol polgárháború és az azt követő Franco-diktatúra mint a regény és az adaptáció cselekményének háttér. A 2020-as évek elején két spanyol sorozat is a rezsim és a náci Németország közötti kapcsolatokat helyezte fókuszba. Ezek egyike, a Netflix megbízásából készült hatrészes *Jaguár* (*Jaguar*, 2021) még nem irodalmi művön alapult: az „Európa legveszélyesebb embere” néven emlegetett, a II. világháború éveiben Horthy Miklós fiát is elrabló Otto Skorzeny spanyolországi tartózkodását vette kiindulási alpnak, amely köré fikciós, elsősorban a fiatalabb közönségnek szánt akció-sorozatot épített fel. A *Jaguár* népszerűségén felbuzdulva a Netflix két évvel később társfinanszírozóként vett részt az eredetileg a spanyol közszolgálati televízióban bemutatott *Doktor García betegek* (*Los pacientes del doctor García*, 2023) című sorozat elkészítésében, amelyet hamarosan világszerte elérhetővé tett a saját platformján is. A tízrészes széria már jelentős irodalmi adaptációnak tekinthető. Almudena Grandes azonos című regényének feldolgozásában a főszereplők sorsán keresztül előbb a spanyol diktatúra és a nemzetiszocialista német rezsim kapcsolatát helyezi középpontba, majd átkerül a fókusz a II. világháború után a felelősségre vonás elől menekülő náciak Spanyolországba és Argentínába érkezésére. Az eredeti regény az író hat könyvből álló *Jelenetek egy végtelen háborúból* (*Episodios de una guerra interminable*) című sorozatának magyarul még kiadatlan negyedik darabja. A valós alapon nyugvó történet (a háborús bűnösök és együttműködők valóban nagy számban, összesen több tízezres nagyságrendben érkeztek a két hispán országba) köré kitalált szereplőket, szerelmi szálakat és összeesküvéseket sző a cselekmény. A szerző és az adaptációt készítő filmesek is ügyeltek arra, hogy a történelmi háttér és a részben

⁶ LANG, Jamie: *Netflix Unveils \$1 Billion Mexican Investment Over the Next 4 Years = Variety*, 2025. február 20. <https://variety.com/2025/film/global/netflix-1-billion-dollars-mexico-churubusco-studios-1236313889/>

⁷ DRAGON Zoltán: *Tennessee Williams Hollywoodba megy, avagy a dráma és film dialógusa*. Szeged, Americana eBooks, 2011, 9.

⁸ CAMARERO GÓMEZ, Gloria: *Adaptaciones de la literatura española en el cine español = Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2013. <http://www.cervantesvirtual.com/portal/alece/>

⁹ A film és a történelmi emlékezet kérdéséről spanyol, latin-amerikai és egyetemes megközelítésben lásd az alábbi három könyvet. LÉNÁRT András: *A spanyol film a Franco-diktatúrában. Ideológia, propaganda és filmpolitika*. Szeged, JATE Press, 2014/2018; Uő: *Film és történelem Latin-Amerikában. A 20. század a filmtörténet tükrében*. Szeged, JATE Press, 2020; Uő: *Mozgóképes múlt. Közelítések a film és a történelem kapcsolatához*. Pécs, Kronosz, 2024

valós személyekről mintázott karakterek hitelessé tegyék a látottakat.

Lehetetlen vállalkozás lenne az elmúlt években készült spanyol és latin-amerikai irodalmi művek filmfeldolgozásainak számbavétele. Emiatt a cikkem további részében csak Latin-Amerikát helyezem a középpontba, azon belül pedig három, a közelmúltban elkészült és bemutatott (vagy még most is bemutatás előtt álló), streamingszolgáltató számára forgatott filmet és sorozatot tárgyalok, amelyek a terjesztés platformja miatt jóval szélesebb körű, világméretű elérésre számíthatnak. Kiemelten foglalkozom a legnagyobb kritikai és nézői visszhangot kiváltott *Száz év magány* szériával.

Latin-Amerika téren és időn kívül

2024 végén és 2025 első felében a latin-amerikai irodalom három klasszikusának filmfeldolgozása szinte egyszerre érkezett vagy érkezik meg a világ legnagyobb részén elérhető streamingszolgáltatók filmtárába. A Juan Rulfo regénye alapján készült mexikói *Pedro Páramo* (Rodrigo Prieto, 2024) játékfilmként került fel a Netflix katalógusába, a kolumbiai Gabriel García Márquez *Száz év magányának* (Cien años de soledad, 2024) két évadosra tervezett sorozatának első szezonja pedig nagy nézettséget és visszhangot váltott ki, szintén a Netflix kínálatában. A chilei Isabel Allende *Kísértetház* (La casa de los espíritus) című regényének nyolcrészesre tervezett sorozatváltozatát előreláthatólag 2025 folyamán mutatják be az Amazon Prime Video platformon, az epizódokat napjaink legfontosabb chilei rendezői készítik.¹⁰

A filmtörténet és a kultúrtörténet ismerői aligha tekintik véletlennek, hogy egy irodalmi műből mikor készül filmadaptáció, vagy egy már létező játékfilmből új változat (úgynevezett „remake”). A fent említett három műben ábrázolt helyzetek és felvetett problémák – bár a történetek a múlt egy adott korszakában játszódnak – időtlennek váltak. A latin-amerikai országok többségében az évtizedekkel ezelőtt történt tragédiák, a kialakult társadalmi, politikai és gazdasági konfliktusok nemzedékeken átívelően fennmaradtak, így a cselekmények a mai nézőket az általuk jól ismert valóságra emlékeztetik. A beteljesületlen vágy és szerelem, az elidegenedés és a kommunikációképtelenség szintén jelen van napjainkban, bizonyos esetekben akár a korábbi évtizedeknél is nagyobb hangsúllyal. A *Pedro Páramo* fő témáját adó hatalommal való vissza-

élés, valamint a vezető rétegek és a társadalom többi része közötti áthidalhatatlan szakadék a mai Mexikó tökéletes és egyben sajnálatos előképét adja. A *Száz év magány* történetfolyamát átszövő erőszak és a jelenben tovább élő, traumatikus és lezáratlan múlt szintén részét képezi a kábítószer-kereskedelem, a terrrorszervezetek és a megoldhatatlannak tűnő társadalmi egyenlőtlenségek fémjelezte mai Kolumbiának. A *Kísértetház*ban bemutatott, családok és generációk sorát sújtó társadalmi harcok, valamint a különböző politikai oldalak közötti kibékíthetetlen ellentétek gyakorlatilag változatlan formában, az erőszak pedig a Pinochet-diktatúra máig élő emlékezeteként vetnek árnyékot napjaink Chiléje fölé.

A latin-amerikai irodalom révén ismertté vált (bár eredetileg az európai festészetben megjelenő) mágikus realizmus összetettsége, a valódi jelentését az írott szöveg szintjén elnyerő konstrukció mindenekelőtt az olvasók elméjében kialakult képek révén éri el az elsődleges hatását. Ezzel szemben, ha filmre adaptálják a művet, a papírra vetett mondatok az audiovizualitás segítségével átértelmezésre kerülnek, ez az új forma pedig már megfosztja az olvasót attól a lehetőségtől, hogy ő maga alakítsa ki a képzeit. Ezáltal sokakban valós félelmet kelt, hogy a megfilmesített mágikus realizmus talán éppen azt a „varázserejét” veszíti el, amely oly különlegessé teszi azt a világirodalomban. Az előfutárának tartott „csodás való” részben hasonló tulajdonságokkal bírt, ami magyarázatul is szolgál arra, hogy sokan a két irányzat elnevezését szinonimaként kezelik, miközben egymástól különböző irodalmi vonulatokról van szó.¹¹ A mágikus realista művekben a valószerűtlen vagy az álomszerű dolgok hétköznapi jelenséggé jelennek meg. Felületesen szemlélve az adaptációs folyamatot, a film médiuma akár még tökéletes ábrázolási formája is lehetne az ehhez az irányzathoz tartozó műveknek, hiszen a természetfeletti thrillerek, a horrorfilmek vagy a tudományos-fantasztikus művek is ezen a határterületen mozognak. Ez azonban leegyszerűsítő megközelítés, mert a mágikus realizmus ennél jóval sokrétűbb jelenség. A „megfilmesíthetlenség” ítélete természetesen nem egyenlő mértékben vonatkozik az e kategóriába tartozó művek mindegyikére. Az irodalomtörténet a *Pedro Páramót* és a *Kísértetházat* is ehhez a vonulathoz sorolja, ugyanakkor az általuk ábrázolt közeg, a mindennapos és a szokatlan elemek ötvözése még kiállja a filmre vitel próbáját, ezt korábban többen már meg is kísérelték. A *Száz év magány* esetében azonban, ahogyan erre a későbbiekben részle-

¹⁰ Isabel Allende történetének egy korábbi filmváltozata már ismerős lehet a magyar közönség számára is: az 1993-ban bemutatott, Bille August rendezte *A kísértetház* (The House of the Spirits) a regény kedvelői körében nem aratott osztatlan sikert, de a kor legnagyobb filmsztárjaiból álló szereplőgárda (Meryl Streep, Glenn Close, Jeremy

Irons, Antonio Banderas, Winona Ryder) miatt világszerte nagy nézettségre tett szert.

¹¹ Erről lásd DORNBACH Mária: *Csodás? Való! A létezés labirintusa. Kalandozások a latin-amerikai irodalomban*. Szeged, Americana eBooks, 2024.

tesen is kitérek, az aggodalom teljes mértékben jogosnak volt mondható.

Juan Rulfo, Gabriel García Márquez és Isabel Allende a regényeik társadalmi és politikai háttéréként az országukban állandósult állapotokat örökítették meg, de azt valószínűleg nem sejtették (bár a történelmük alapos ismerőiként talán mégis gyaníthatták), hogy évtizedekkel később is ugyanazokkal a gondokkal szembesül majd a nemzetük. A társadalom képtelen a gyökeres változásokra, az erőszak folyamatosan a háttérben lappang, majd bizonyos időközönként a felszínre tör. A szűkebb vagy tágabb közösség tagjai, amely csoport akár egyazon családot is jelentheti, bármikor egymás ellen fordulhatnak. Nem szükséges külső ellenség ahhoz, hogy emberéleteket is követelő konfliktusok robbanjanak ki, a belső ellentétek is elegendőek a pusztító erők megjelenéséhez. Az üzenetek nagy része ezekben a művekben nemcsak időben, de térben is állandósult érvénnyel jelenik meg. Mexikó, Kolumbia és Chile helyzetét Latin-Amerika más országai is sajátjukként kezelhetik, nem véletlen, hogy ezek a regények az egész régióban kedvelt és szinte mindenki által ismert művekké váltak. A robbanásra váró társadalmi feszültségek, bár más-más okból, de minden latin-amerikai ország életének szerves részei. A saját népüket, közösségüket vagy családjukat elnyomóként, valóságos türannusként irányító szereplők olyan archetípusok, amelyek a mai latin-amerikai viszonyok között ugyanúgy jelen

vannak, mint a regények lapjain. Lehetnek ők akár a családjuk minden tagja felett hatalmat gyakorló családfők, akik a lelki, fizikai és szexuális erőszaktól sem riadnak vissza (Latin-Amerikában rendkívül magas a családon belül elkövetett erőszak esetszáma), egy térségben és annak lakóin mindenható „kiskirályként” uralkodó politikusok, földesurak, oligarchák vagy kartellvezetők, de az egész országot a saját akaratuk szerint kemény kézzel irányító elnökök is. Mindhárom helyzetre napjainkban is számtalan példával szolgál a térség.

Természetesen nem csak az évszázadokon átnyúló traumákat lehet kiemelni a múlt és a jelen között fennálló szoros kapcsolat letéteményeseiként. Az őslakos kultúrák örökségeként fennmaradt hagyományok, az európaiak érkezése után a két világ találkozásának eredményeként kialakult kulturális és vallási keveredések, majd a számos tradíció együttlésének következményeként született, szintén hagyományosnak tekintett jelenségek mára a latin-amerikai társadalmak állandó jellemzőivé váltak. Mindezek részei a hiedelmek, babonák és nemzedékről nemzedékre öröklődő legendák állandó, természetesnek vett jelenléte, amely ma is a múlttal fennálló, közvetlen kapcsolatként él tovább a családok emlékezetében és mindennapjaiban egyaránt.

Ezek a hasonlóságok, valamint az irodalmi művekben megörökített helyzetleírások és életképek lehetővé teszik, hogy a kortárs közönség is kapcsolódni tudjon a regé-

Száz év magány,
tévésorozat,
rendezte:
Alex Garcia
Lopez és Laura
Mora Ortega,
2024
© Netflix



nyekben ábrázoltakhoz, a feldolgozások révén pedig ezt már audiovizuális formában is megtehetik. A streaming platformok népszerűvé válásával soha vissza nem térő alkalom nyílt arra, hogy a klasszikus történeteket megfelelő költségvetésből, igényes kivitelben, a művekhez méltó színvonalra törekedve dolgozzák fel. Ezáltal nemcsak a regényeket jól ismerő olvasóközönség számára kínálnak vitára hívó, újabb értelmezési lehetőségeket is nyújtó adaptációkat, de olyan nézőkhöz is eljuthat a film vagy a sorozat, akik még nem olvasták az alapul szolgáló műveket, így most találkozhatnak először a latin-amerikai klasszikusokkal. A sikeres feldolgozások a regények számára is megnövekedett népszerűséget, „második aranykort” hozhatnak el – a *Pedro Páramo* például olyan nagy nézettséget ért el a Netflixen 2024 végétől kezdődően, hogy 2025 tavaszán világszerte (így Magyarországon is) megkezdték az előkészületeket a mű újbóli megjelentetéséhez, mert a korábbi kiadások számos országban hiánycikké váltak.¹²

A streamingszolgáltatók megjelenése új lehetőségeket teremtett a nagy ívű történetek kifejtésére is. A továbbiakban már nem szükséges a mozis és a televíziócsatornák elvárásaihoz alkalmazkodni, akár évadokon keresztül is kibontakozhat a regények lapjain megszületett cselekmény. A latin-amerikai irodalom mágikus realista művei számára ez a legideálisabb kor ahhoz, hogy mozgóképre kerüljenek, mert napjainkban az akarat, a fantázia, a technikai fejlődés és már a költségvetés sem szab határt annak, hogy az alkotók (és az őket megbízó stúdiók) gyakorlatilag bármit megvalósíthassanak.

Száz év magány, két évad varázslat

A latin-amerikai irodalom egyik legkiemelkedőbb és legszélesebb körben ismert szerzőjeként tartjuk számon a Nobel-díjas Gabriel García Márquez-t. A kolumbiai író és műveit sokrétű kapcsolat fűzte a filmművészethez. A szerzőt először gyerekkorában, a nagypapja kíséretében tett mozilátogatásai során varázsolta el a film világa. Filmkritikusként is dolgozott, egyik ilyen kiküldetését kihasználva az 1950-es években rövid ideig a római Centro Sperimentale di Cinematografia hallgatója volt. Egyike azon első kritikusoknak, akik hangsúlyozták a nemzeti filmgyártás jelentőségét Kolumbia kulturális életében, ugyanakkor szükségesnek tartotta a közönség filmkultúrára nevelését is annak érdekében, hogy a nézők igényeljék és értelmezni tudják a magas színvonalon készült filmeket. Forgatókönyveket írt saját novellái és más írók művei alapján, amelyek egy részéből neves latin-amerikai

rendezők forgattak filmeket, míg néhány szkriptje csak nyomtatott formában látott napvilágot. Más latin-amerikai írókkal együtt, mint Carlos Fuentes, Juan Rulfo vagy Elena Poniatowska, aktívan részt vett az 1950-es és 60-as évek latin-amerikai filmművészetének alakításában. Forgatókönyvírói workshopokat és mesterkurzusokat tartott, 1985-ben pedig könyvet írt a chilei Miguel Littín filmrendező kockázatos vállalkozásáról, amely során titokban visszatért a hazájába Augusto Pinochet diktátor tiltása ellenére. García Márquez a fiatal latin-amerikai filmkészítők képzését és munkáját támogató Új Latin-Amerikai Film Alapítvány egyik megálmodója, fő támogatója és haláláig elnöke volt, jó barátjával, Fidel Castróval pedig máig létező nemzetközi filmfesztivált alapítottak Havannában.¹³

Mindez arra is utalhatna, hogy Márquez – ellentétben sok más szerzővel – valószínűleg nem zárkózott el a művei megfilmesítésétől. Ez a megállapítás azonban csak korlátozott mértékben igaz: több műve esetében is engedélyezte a filmadaptáció elkészítését, de az eredménnyel mindig elégedetlen volt, szerinte az általa egyébként oly nagyra tartott mozgókép nem képes visszaadni a regényei összetettségét és gondolati világát. Gabriel García Márquez (gyakran használt becenevén: Gabo) művei a legtöbbet filmre vitt spanyol nyelvű szövegek között találhatók, a regényei és novellái a világ filmművészetének számos alkotóját inspirálták közvetlen feldolgozás vagy szabadon értelmezett adaptáció elkészítésére. Napjainkig azonban egyetlen Márquez-mű alapján készült film- vagy televíziós sorozat sem közelítette meg az irodalmi alapanyag népszerűségét sem a kritikusok, sem a közönség körében.

A legnagyobb visszhangot a 2024-ben bemutatott *Száz év magány* című sorozat nyolcrészes első évada keltette, amely a Netflix szolgáltató megbízásából készült (a történetet a későbbre tervezett, szintén nyolcrészes második évad fogja lezárni). Korábban egyetlen filmes sem mert hozzányúlani a világirodalom egyik legnagyobb klasszikusához, a közmegegyezés szerint mindenki megfilmesíthetetlennek tartotta. A kolumbiai író a saját bevallása szerint az 1967-ben megjelent regényéhez is egy forgatókönyv írása során nyert ihletet: annyira lenyűgözte, mire képes a film, hogy be akarta bizonyítani, az irodalom terén is el lehet érni ehhez hasonló vagy akár ezt túl is szárnyaló hatást, csak a megfelelő szöveg szükséges hozzá. Úgy vélte, minden ezt megelőző regényére és novellájára nagy hatással voltak a filmek: amikor azokat a műveit írta, akkor a fejében a cselekmény és a szereplők is tökéletesen illeszkedtek egy forgatókönyv elvárásaihoz, a szeme előtt pedig filmkockaként peregtek a jelenetek,

¹² Köszönöm az információt a regény magyar fordítójának, Imrei Andrásnak, akinek a több mint tíz évvel ezelőtti kiadott fordítása 2025 folyamán ismét megjelenik a Bookart Kiadó gondozásában.

¹³ CORTÉS, María Lourdes: *Los amores contrariados. García Márquez y el cine*. Caracas, Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, 2014, 28–30.



Száz év magány,
tévésorozat,
rendezte:
Alex Garcia
Lopez és Laura
Mora Ortega,
2024
© Netflix

egy-egy karakterhez néha általa ismert színészek arcát is társította. Ezekre az írásaira tehát bizonyos értelemben filmként tekintett, és a leghíresebb regényével ért el arra a pontra, amikor el tudott vonatkoztatni a mozgóképek közvetlen hatásaitól.¹⁴ Ez alapján arra a következtetésre is juthatunk, hogy talán a *Száz év magány* lehetett Gabo irodalmi válasza a filmművészetnek.

Mivel ebből a regényéből korábban nem készült filmváltozat, az eredményt nem lehet összehasonlítani más feldolgozásokkal, a sorozatnak önmagában kell megállnia a helyét. Ugyanakkor talán egyetlen regényadaptációnak sem volt világszerte annyi ellenzője már a munkálatok megkezdése előtt, mint a készülő szériának: a *Száz év magány* ismerői és tisztelői már előzetesen bizonyosak voltak abban, hogy a terv bukásra van ítélve, Macondo világát képtelenség oly módon filmre vinni, hogy az eredmény hű maradjon García Márquez egyedülálló világához. Bár más irodalmi alkotások kapcsán nem feltétlenül tekintik főbenjáró bűnnek azt, ha a filmváltozat sok szempontból eltér az alapjául szolgáló regénytől, ebben az esetben

a sajtóban és a közösségi médiában feltűnő pesszimista hangok elképzelhetetlennek, a mű „meggyalázásának” tartották azt a lehetőséget, hogy valami olyan szülessen, ami merőben eltér a világszerte ismert alapanyagtól. A regény és írójának tisztelői felrötták Rodrigo Garcíának, a szerző fiának, hogy az adaptáció engedélyezésével nem tisztelte az édesapja akaratát, aki korábban többször is határozottan elutasította a regénye filmre vitelét. Gabo úgy vélte, a nézőkre kell hagyni, hogy a maguk módján képzeljék el a helyszíneket és a szereplőket, nem lehet számukra készen felkínálni egy önkényes ábrázolásmódot. Ezenfelül, a hozzá érkezett visszajelzések alapján a regény olvasói több szereplőt is hasonlónak véltek egy saját családtagjukhoz vagy ismerősükhöz, így akár az adott személyek külső megjelenésével és hangjával is fel tudták ruházni a karaktereket, de az audiovizualitás elvonná tőlük ennek a lehetőségét is. Emiatt korábban visszautasította az olasz filmrendező-legenda, Sergio Leone ajánlatát, aki filmre szeretne volna vinni a művet, később pedig Anthony Quinn színész is megkereste őt hasonló kéréssel, aki

¹⁴ SORELA, Pedro: *El otro García Márquez. Los años difíciles*. Bogotá, Editorial Oveja Negra, 1988, 127–128.

együttal el is játszotta volna Aureliano Buendía szerepét, de ő sem járt sikerrel.¹⁵ Végül Rodrigo García – aki maga is játékfilmek és sorozatepizódok rendezőjeként dolgozik az Egyesült Államokban –, valamint testvére egyezsége jutottak a Netflixszel, miután a vállalat elfogadta a feltételeiket. Ezek között szerepeltek azok a kitételek is, hogy a teljes sorozatot Kolumbiában forgassák, az alkotók nagy része is az édesapja honfitársa legyen, és a cselekmény komplexitásához illő módon sok epizódból álljon a sorozat, hogy megfelelő terjedelemben fejthessék ki a történetet.

Az első évadot öt forgatókönyvíró és két rendező formálta olyanná, hogy (szerintük és közvetett módon a Netflix szerint) a XXI. század nézői számára befogadhatóvá váljon a sorozat. Ennek érdekében a cselekmény bizonyos elemeit módosították, különösen a felnőtt férfi és a kiskorú lány közötti romantikus és intim kapcsolat vált valamelyest kevésbé hangsúlyozottá, mint ahogyan az a regényben jelenik meg. A stáb tisztában volt azzal, hogy a szerző és a regénye nemzeti kincsnek számít Kolumbiában, valamint Latin-Amerika és a világ is az irodalomtörténet egyik legkiemelkedőbb műveként tekint rá, ezért hatalmas felelősség nehezedett a vállukra. Elsősorban az a szándék lebegett a szemük előtt, hogy tiszteletben tartásuk Gabo örökségét, az általa megteremtett szereplőket kellett valóságnak tűnő, látható és hallható karakterekké formálniuk. Mivel mindannyian egyetemes emberi tulajdonságokat és érzelmeket képviselnek, a sorozatot átélhetővé kívánták tenni az egész világ számára. Camila Brugués forgatókönyvíró szavaival: a regény szereplői „emberek, akik a szerelem lehetetlenségével küzdenek, akiket a saját féltelmeik kísértenek, valamint egy átok sújt, amely egyedülre kárhoztatja őket, vagy egy eszme megszállottjai, amely végül elveszejteti őket”. A sorozat egyik rendezője, Laura Mora a megvalósítás kapcsán hozzátette: „Filmkészítőként és kolumbiaiként mindig is igyekeztem megérteni az irodalmi és az audiovizuális nyelv közötti különbséget, hogy olyan képeket tudjak alkotni, amelyek magukban foglalják egy olyan mű szépségét, költészetét és mélységét, amely az egész világra hatással volt.”¹⁶

Felmerülhet az a valószínűtlen kérdés, hogy vajon mit gondolt volna Gabriel García Márquez a *Száz év magány*

első évadának láttán? Ezen gondolkodott el Ariel Dorfman argentin-chilei író, a nálunk is ismert *A halál és a lányka* című színdarab szerzője¹⁷ egy spanyol napilap hasábjain.¹⁸ Ötven évvel ezelőtt Rómában említette neki Gabo, hogy soha nem fogja engedélyezni a regénye megfilmesítését. Az erre irányuló kérdést Glauber Rocha világhírű brazil filmrendező tette fel neki a közös vacsoraasztal mellett. Dorfman emlékei szerint a kolumbiai szerző így válaszolt: „Soha! A Buendía család hét nemzedékének történetét, hazám és Latin-Amerika egész történelmét, valójában az emberiség történetét filmbe szintetizálni, lehetetlen! Csak a gringóknak vannak meg az erőforrásai egy ilyen szuperprodukciónak. Már kaptam ajánlatokat: két- vagy háromórás, angol nyelvű eposzt készítenének! Képzeljünk el Charlton Hestont, aki macondóinak próbálja kiadni magát egy teljesen hamis dzsungelben. Még a halálom után se!” Arra a kérdésre, hogy akár ő maga írhatná a forgatókönyvet, és örködhethetne a filmváltozat elkészítése felett, csak megrázta a fejét: „Ez egy aberráció lenne. Lefordíthatatlan egy másik médiumba. Túlságosan irodalmi!” Majd megismételte: „Még a halálom után se!” Dorfman úgy látja, az első évadban a lenyűgöző operatőri munka, a tehetséges kolumbiai színészek és a gyönyörű tájak olyan időtlenné váló jeleneteket eredményeztek, mintha közvetlenül Gabo képzeletében születtek volna meg. Ha ebben lenne mérhető az adaptáció sikere, akkor mindent rendben is találna. A *Száz év magány* azonban, véli Dorfman, mindenekelőtt nyelvi bravúr, minden ízében forradalmi mű, mivel megkérdőjelezi azt, ahogyan a világunkat értelmezzük. Az első ikonikus sorától kezdve olyan egyedülálló módon és erővel közvetíti az olvasói felé az emberiség történetének eposzát, amely gyökeresen változtatta meg mindazt, amit addig az irodalomról gondoltunk. Ezt az egyediséget pedig a Netflix sorozata természetesen képtelen visszaadni. Ennek következtében, ami az eredeti regényben megfoghatatlan, csak a szavak hatalmával körülírható sejtelem vagy rejtély (például a járvány Macondóba érkezésének pillanatai), az a sorozatban inkább horrorfilmekből ismerős jelenetsorrá válik.

Dorfman véleménye szerint a klasszikussá vált regény egyik legegységibb tulajdonsága, hogy szinte magától értetődően helyezi egymás mellé a hétköznapi és a termé-

¹⁵ PITRE ARIZA, Wendys: *La vez cuando Gabriel García Márquez dijo que prefería separar el cine de la literatura* = *El Tiempo*, 2024. december 13.

<https://www.eltiempo.com/cultura/gente/la-vez-cuando-gabriel-garcia-marquez-dijo-que-preferia-separar-el-cine-de-la-literatura-3408969>

¹⁶ MUCIENTES, Esther: *El milagro de 'Cien años de soledad' que nadie osó hacer hasta ahora* = *El Mundo*, 2024. december 11.

<https://www.elmundo.es/television/series/2024/12/11/6756f166e9cf4ae10f8b4586.html>

¹⁷ Ariel Dorfman a latin-amerikai diktatúrák rémtettei ellen felszólaló színművét – bár világszerte, így Magyarországon is sikerrel játszották színházakban – éppen a Roman Polanski rendezésében elkészült film-adaptációja tette ismertté, amely előtt a darab szerzője is elismeréssel adózott: *A halál és a lányka* (*Death and the Maiden*, 1994). Erről lásd részletesen LÉNÁRT: i. m. (2024), 174–193.

¹⁸ DORFMAN, Ariel: *¿Qué habría pensado García Márquez de la versión de Netflix de 'Cien años de soledad'?* = *El País*, 2024. december 23. <https://elpais.com/television/2024-12-23/que-habria-pensado-garcia-marquez-de-la-version-de-netflix-de-su-novela.html>

szetfeletti alkotóelemeket, ez az együttes létezés azonban a filmben már távolról sem tűnik egyértelműnek. García Márquez a közösség tagjainak szemszögéből mesélte el a történetet, azonosult azzal a hittel, amely a szereplői számára a valóságot jelentette. A filmsorozat azonban a szokásostól eltérő részleteket a túlvilági erők jelenlétével azonosítja, a horrorfilmekre jellemző zene és a világítás révén valami baljós közeledtet engedi sejtetni, és ezzel éppen a regényével ellenkező hatást vált ki. Az alapműben minden a valóság része a szereplők és az olvasó számára is, míg a filmben mintha átkerülnénk a paranormális jelenségek világába. Mindezek ellenére Dorfman úgy véli, Gabónak összességében tetszene a sorozat, mert a korábbiál jóval szélesebb közönséggel ismerteti meg az általa teremtett Macondót és a Buendía családot, ezáltal talán arra is ösztönzi majd a nézők egy részét, hogy a kezébe vegye az eredeti regényt is.

A sorozat időrendben bontja ki a regény komplex időkezelésű cselekményét, ez tekinthető talán a legradikálisabb módosításnak, amihez a forgatókönyvírók nyúltak. Ez, valamint a narrátor alkalmazása megkönnyíti a nézők számára, hogy eligazodjanak a történetszálak és a szereplők között, ugyanakkor a regényre jellemző időtlenség, a múlt és a jelen egy időben való létezése ezzel elvesz, elkerülhetetlenül az „itt” és a „most” világában találjuk magunkat. Ezáltal, bármennyire is hűek kívántak maradni az alkotók García Márquez szellemiségéhez, a mágikus realizmus egyik fontos ismervétől fosztják meg a nézőket. Bár ma is találkozhatunk olyan filmekkel és sorozatokkal, amelyek nem lineáris cselekményvezetést alkalmaznak, ezek száma rohamosan csökken – úgy tűnik, a streaming korában nagyobb igény mutatkozik a könnyebben követhető történetek iránt. Ugyanakkor a sorozatra szánt hatalmas költségvetés nagyszerűen látszik a végeredményen: Kolumbia déli részén felépítettek egy valódi falut, amely Macondo szerepét „alakítja”. A valóság és az illúzió ábrázolása olyan tökéletesen sikerült, hogy nemcsak a forgatást dokumentáló újságírók, de néha a színészek sem voltak biztosak abban, mikor járnak valódi házakban, és mikor lépnek át a díszletfal falai közé.¹⁹

Szükségtelen ítéletet mondani arról, hogy a regény és a sorozat milyen viszonyban áll egymással, utóbbi vajon méltó feldolgozása lehet-e García Márquez művének (ebben az esetben talán senki nem merné azt állítani, hogy akár felül is múlja azt). Erre a szubjektív értékelésre vállalkozott már több kritikus is az elmúlt hónapokban

a filmművészeti és a kulturális sajtó lapjain itthon és külföldön egyaránt, a skála a rajongástól a felháborodásig terjed, ahogyan ez várható is ilyen esetben. A nézők részéről a fogadtatás kiválónak mondható, a visszajelzések szerint a széria nagy nézettségnek örvend. A *Száz év magány* olvasóiban már korábban kialakult saját, szubjektív kép a szereplőkről, a jelenetekről és a helyszínekről, ami az epizódok láttán összehasonlítási alapként szolgálhat, így ők fogják megítélni, hogy számukra milyen élményt adott a széria. Amit megtehetünk, az az alkotók vállalkozásának értékelése napjaink nézőinek elvárásai tükrében.

A költészet és a prózairodalom egyik fő vonzereje abban áll, hogy az olvasás folyamata révén a képeket a szerző képzeletéből átemeli az olvasó belső világába, akinek a saját fejében kell újraalkotnia a más által teremtett világot. Soha nincs két egyforma kép, mert a képzelet sokrétű, mindenki önálló konstrukciót hoz létre önmaga számára. Minden irodalmi mű olyan verbális építmény, amely az azt alkotó szavakból hozza létre önmagát, az olvasójának pedig az értelmezés és a képzelet szabadságát nyújtja. A film ezzel szemben elveszi a nézőjétől e lehetőség egy részét, az elhangzó szöveg mellé készen kapott képek társulnak. Az említett értelmezés szabadsága ugyanakkor más szinteken megmarad, és talán ez a legfontosabb azoknak, akik több részből álló történetfolyamra szánják az idejüket. A nézők epizódról epizódra fokozatosan elmerülnek a szereplők életében, ahogyan a regényolvasók is teszik a szöveg során, de az audiovizuális perspektíva révén újabb elem tűnik fel. A film médiumához hozzátartozik a látványvilág, amely napjainkban minden korábbiánál fontosabb lett. Amit látunk, annak vizuális varázserővel kell bírnia, elérnie, hogy a néző a filmkészítők által teremtett világ részévé váljon, egy sorozat esetében pedig a része is akarjon maradni, miközben a streaming platformokon filmek, sorozatok ezrei versenyeznek a figyelméért. A *Száz év magány* ezt a feladatot jól teljesítette, a hatalmas költségvetés, a körültekintő forgatókönyvírói munka és a magával ragadó látvány olyan univerzumot teremtett, amely nehezen engedi útjára azt, aki egyszer áthatolt a kapuján. A cselekmény fő elemeihez hű maradt, természetesen a médium által megkövetelt változtatásokkal. A nézők egy részét arra is sarkallhatja (hasonlóan a *Pedro Páramo* már említett esetéhez), hogy újraolvassák Gabriel García Márquez klasszikusát, akik pedig eddig nem ismerték, azoknak talán felkelti a kíváncsiságát a forrásszöveg iránt.

¹⁹ A *The New York Times* újságírója és fotóriportere hosszabb időt töltöttek el az általuk „Netflix-falunak” nevezett Macondóban. A fényképekkel és videókkal tarkított tudósításuk nagyszerűen szemlélteti, milyen monumentális vállalkozás volt a forgatás díszleteinek elkészítése. CORREAL, Annie – RIOS, Federico: *How Netflix Made Magic*

Look Real in 'One Hundred Years of Solitude' = *The New York Times*, 2024. december 9.
<https://www.nytimes.com/interactive/2024/12/09/books/one-hundred-years-of-solitude-netflix-magical-realism.html>

Hommage à Georg Büchner

Werner Herzog *Woyzeck*-filmje

Nem könnyű vállalkozás megtalálni bármely jelentős irodalmi mű, elsősorban dráma vagy regény említésre méltó filmes adaptációját. Nem követem tudatosan a filmes feldolgozások özönét, ám az ismertek közül egy kezemen meg tudom számolni, szerintem hány ilyen jellegű film ér fel irodalmi eredetijéhez. Véleményem szerint a német nyelvű irodalom német filmes adaptációi ritkán eredményeznek igazán kiemelkedő alkotást. Ám e fehér hollók közül is kitűnik a Werner Herzog-féle *Woyzeck*-feldolgozás 1979-ből.¹ Herzog a kortárs német filmművészet nagy öregje. A műfajilag is tág repertoárral rendelkező mestert már korábban is megérintette az újraértelmezésben rejlő esély. A sajátosan német *Kaspar Hauser*-mítoszhoz is hozzászátette a magáét (1974), avagy elkészítette Friedrich Wilhelm Murnau *Nosferatu*-jának remake-jét (1978), a *Woyzeck* után pedig a *Fitzcarraldó*-val (1979) egy történelmi témát gondolt újra.

Mindenekelőtt érdemes az eredeti szöveg szerzőjére is kitérni, illetve kissé részletesebben a *Woyzeck* című drámára. Georg Büchner korának, a vormärznek (az 1815-ös bécsi kongresszustól a 48-as forradalomig terjedő időszaknak) minden tekintetben figyelemre méltó figurája, úgy is mondhatnánk, ködlovagja – és kultusza nem csak német nyelvterületen él elevenen mindmáig. Elsőprő sikere éppen abban a fajta laicista modernségben rejlik, ami a szakralitást már-már taszítja magától. Legalábbis első látásra így tűnhet.

Georg Büchner rövidre szabott élete és irodalmi munkássága ugyanakkor grandiózus korszak, a felvilágosodással kezdődő, majd a Goethe nevével fémjelzett idő, a weimari klasszika és a német idealizmus árnyékában helyezhető el. De leginkább úgy lehetne jellemezni, hogy az előzményekhez képest radikálisan új korszakot képvisel.

A tizenöt éves korától politikailag elkötelezett Büchner (1813–1837) kezdetben a franciaországi közelmúlt bűvöletében él. A Német Birodalom területén elnyomott nemzeti liberális ellenállási mozgalmakkal szimpatizálva

strassburgi és gießeni medikusévei alatt is számos adandó alkalommal juttatja kifejezésre politikai nézeteit. Később, a francia forradalom behatóbb tanulmányozása során egyre komolyabb kételyek ébrednek benne a felvilágosult idealizmussal és humanizmussal kapcsolatban, ezért az Emberi Jogok Társasága tagjaként szűk pátriájában, Hessenben a földműves lakosságot saját, republikánus szellemiségű röplappal igyekszik zendülésre tüzelni. A mozgalom számos tagját lefogják, Büchner külföldre, Strassburgba menekül.² Itt írja a *Danton halálát* (*Dantons Tod*), a *Lenz* című elbeszélését, komédiáját, a *Leonce és Lénát* (*Leonce und Lena*) mint pályaművet, és legvégül a *Woyzecket*. Ez utóbbi két művén Zürichben is folytatja a munkát, immár privátdocens orvosként, amikor az 1837-es év elején huszonnégy évesen váratlanul tifusz ragadja el.

Mind a négy fennmaradt, irodalmi szempontból jelentős műve megelőzte korát, abban az értelemben is, hogy Büchner színpadi, avagy irodalmi felfedezésére (a kortárs kiadói próbálkozások ellenére) a XIX. század végéig, a XX. század elejéig kellett várni.³ Azóta viszont népszerűsége töretlen, amennyiben azt a fajta illúziómentes, kozmikus magányt, telos-hiányt kínálja, ami aztán jóval később, mondjuk, Ionesco vagy Beckett műveiben már-már evidencia. Vezérmotívumként uralja műveit a fatális ciklikusság, a tér és idő kényszerének mókuskereke, amiből kilépni képtelenség. Az ebbe az abszurd szférába vetett ember a „sírjunk vagy ne vessünk” kérdésre inkább a ne vessünk válasza hajlik, pusztán mert így látszatra könnyebb. Ám a groteszkbe, illetve cinizmusba torkolló humor nem felszabadító, nem kínál valódi kiutat.

Miben lóg ki a szerény terjedelmű életmű sorából a *Woyzeck*, amelyet nem utolsó műnek tervezett, végül is a szerző halála miatt a legtöredékesebb formában maradt fenn? A vallás, a szakralitás vonatkozásai, a többi műhöz hasonlóan, itt is többnyire az abszurd lét egyik aspektusa gyanánt tesznek szert jelentőségre. Mégis tapasztalható a többi írásműhöz képest némi elmozdulás.

¹ Az IMDb.com közli a film részletes adatlapját: https://www.imdb.com/title/tt0080149/?ref_=nv_sr_srsg_0_tt_8_nm_0_in_0_q_woyze

² Vö. *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Band I/2.* Szerk. ŽMEGAČ, Viktor, Weinheim, Beltz Athenäum, 1996, 293–301.; BÜCHNER, Georg: *Werke und Briefe. Münchner Ausgabe.* München, dtv klassik, 1988, 406–411.

³ *Erläuterungen und Dokumente. Georg Büchner: „Woyzeck“.* Stuttgart, Reclam, 1977, 78–80.; DEDNER, Burghard: *Zur Frührezeption Georg Büchners = Georg Büchner. Neue Perspektiven zur internationalen Rezeption.* Szerk. SEVIN, Dieter, Berlin, Erich Schmidt, 2007, 19–37.



Woyzeck,
rendezte:
Werner Herzog,
1979
© YouTube

A fennmaradt kéziratok alapján⁴ a többfajta szöveg-rekonstrukciót lehetővé tévő dráma nem túl bonyolult cselekménye nagy vonalakban a következő: a lelkiileg eleve labilis, látomásokra, tévképzetekre hajlamos Woyzeck közlegény lehetőségeihez mérten támogatja szeretőjét, Marie-t, valamint szerelmük gyümölcsét, a még kisgyermek Christiant és gondoskodik neveltetéséről. Értük többfajta mellékkereseti lehetőséget is vállal: egyebek mellett a kapitány borbélyja és egy gátlástalan orvos kísérleteinek alanya. A kapitány és az orvos mindamellett, hogy a vég-sőkig kihasználják, élvezettel alázzák meg mások előtt is. Mindazonáltal Marie titokban összeszűri a levelet az ezred-dobossal, megcsalása pedig Woyzeck számára is fokozatosan nyilvánvalóvá válik. Hallucinációi kényszerének engedve, egy esti séta alkalmával végez Marie-val.

Az értelmezések túlnyomó többsége szociális drámaként közelíti meg, tudniillik a német irodalomtörténetben az emberi nyomorúságnak és megaláztatásnak az a mélyrétege, amiben a főalak, Woyzeck és Marie megmártózik, egészen a XIX. század végéig, a naturalizmus kibontakozásáig nem igazán kerül terítékre.⁵ És valóban: ez a fajta alulnézet, a permanens kilátástalan alávetettség körülménye felvetheti az osztályharcos megközelítés lehetőségét

is. Ám ha Büchner életművének egészét szemléljük, akkor kiviláglik, hogy a lázadás, a forradalom attitűdjétől nagy iramban távolodik, felháborodása nem elsősorban társadalmi-politikai természetű, sokkal inkább a kiüresedett modern emberi lét üressége indítja meg.

A kapitány és a doktor nem pusztán olcsó prédát lát az együgyű közlegényben, szadista hajlamuk indítéka nem csak a társadalmi rangjukból következik. Sokkal inkább az üres lét rettenetes tér-idő élménye az, ami mindenféle kényszeres pótcselekvést, háritást generál, hogy elkerülhető legyen az ebben való folyamatos tudatos jelenlét. A kapitány és a doktor e borzalmas bezártságában csupán efféle szadista szórakozást talál. (Például a *Danton halála* végén a halálra ítélt forradalmárok körében tapasztalható szolidaritásnak, részvétnek itt nyoma sincs.)

Mihez képest kegyetlen ez a világ? Nagyon közel vagyunk Nietzsche jön és rosszon túlra pozicionált paradigmájához. Igaz, hogy ennek következményeit a játszó személyek képtelenek elfogadni – menekülnek vagy hozzámerednek a társadalmi struktúrához, különösen a kapitány, Hauptmann figurája, de attól még ez a világválság dübörög. Ezek a fejlemények mégis valamiféle határt jelölnek ki. Két világ határát. Szólni kell még Woyzeck és

⁴ BÜCHNER: *i. m.* (1988), 607–618.

⁵ *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung.* Szerk. BORGARDS, Roland, NEUMEYER, Harald, Stuttgart, Metzler, 2011, 108–123.

Marie intim világáról, pontosabban intimitásra emlékeztető világáról. Bármennyire is a közösségi, társas lét pere-mére szorult emberpárról esik szó, e Büchner-féle világban ez az esetlen emberpár emlékeztet egyedül a teremtés-történet csúcspontjára. (Férfi és nő, akiket az Úr saját kép-mására teremtett.) És ez a mozzanat, mindenféle deficit-es megnyilvánulásuk ellenére is, képes őket olykor sivár kör-nyezetük fölébe emelni.

Emlékeztet az a jelenet, amikor Woyzeck a kapitányt borotválja,⁶ és a kapitány kedélyesen fölényeskedik, tag-lalván a saját és a közlegény közti, a kapitány szavai szerint „erkölcsi” szakadékot, amennyiben ő a formális-szociális kereteket magára nézve kötelezőnek tartja, míg Woyzeck-nek házasságon kívüli gyereke van. E dialógus során is – amely kezdetben nem több mint a kapitány monológia – kiütözik, hogy Woyzeck számára mekkora akadályt jelent gondolatainak a puszta szavá tétele. A dráma mint műfaj és egyfajta világmodell alapeleme a dialógus. Annál vészjóslóbb tehát, ha a párbeszéd a közlésre való képesség hiányába ütközik.⁷ Ugyanakkor egy egész váratlan húzással Woyzeck a *Biblia* szavával válaszol („Az Úr azt mondta: Engedjétek hozzám a kisdedeket.”⁸), és a kapitányt sikerül kibillentenie látszólagos nyugalmából. Az énképéhez szorosan kapcsolódó ciklikus világlátását ingatja, rendíti meg e teleologikus, eszkatologikus, keresztény paradigma. És ezt egy Woyzeck-féle ügyefogyott alaktól kénytelen el-szenvedni a kapitány, ezért rövid úton el is küldi.

Az intimitástematikához szorosan kapcsolódik, hogy Marie a sorsa ellen lázadva csalja meg Woyzecket az attrak-tívabb ezreddobossal.⁹ Ez azonban mit sem változtat azon a körülményen, hogy Woyzeck az egyetlen, akiért ebben a kietlen közegben élni érdemes. Hogy az eset mégis tra-gédiába fordul, annak szintúgy a közlésre való képtelen-ség, a szellemi nyomor is okozója.

A drámán végigvonul Marie tehetetlensége: az adandó alkalmakkor nem képes tisztázni a történeteket Woyzeck-kel, ehelyett kihívóan viselkedik, fölényeskedik – így kompenzál. Holott a drámai mozzanatokból kiderül, hogy e tisztázásra volna igénye.¹⁰ Súlyosbítja a helyzetet, hogy Marie Woyzeckhez hasonló módon, a *Biblia* hatása alatt gondolkodik és cselekszik, de ez esetben már kép-

telen hinni is abban, hogy bűnére volna bocsánat, azaz hitét veszti, kétségbeesik.¹¹ Pedig az *Írás* idevágó részeit idézi (Lk 7,38; Jn 8,3–11). Hogy ez a hagyomány fölöl nézve mégis főbenjáró bűn, azt ő a szenvedésével valami-képpen reflektálja. Ha Marie megtenné a hiányzó gesztust a még mindig utána sóvárgó Woyzeck felé, akkor elvi-leg adódhatna esély perspektivikus modus vivendire. Ezt is jelentheti a gyilkossági jelenetben Woyzeck késleltető kér-dése: „Tudod-e, mennyi ideje, Marie?”¹² Vagyis a Marie-féle lelkiismeret-furdalás azért nem folytatódik a bocsá-natkérésben, és ekképpen a megbocsátás lehetősége is azért marad el, mert az elbukik a nyelvi-kommunikációs, egyben szocializációs nyomoron. (Ez mellesleg azért sem pusztán osztálydefektus, hanem világkrízis, mert ebben a Büchner-féle világban a felsőbb társadalmi réteg képvi-selőiben fel sem merül az effajta közlés igénye).

Végül is, hogy ez a tehetetlenség vajon egyfajta deter-minizmusból ered-e, vagy a személynek igenis volna fele-lőssége és szabadsága, az a szövegből, valamint a kom-po-zícióból nem derül ki, ám a végeredmény szempontjából szinte lényegtelennek tűnik. Woyzeck ugyanis a szerelme reménytelen viszonzatlanságát megtapasztalva – hangsú-lyozni érdemes: számára Marie az egyetlen lény ebben a világban, akiért érdemes élni – a feloldozhatatlanság, elátkozottság tudatában követ el egyfajta rituális öngyil-kosságot: amennyiben Marie-t megöli, végez saját magá-val is. Ezért végrendelkezik a gyilkosságot megelőzően.¹³

Ha lehetséges e modern drámában a szó hagyományos, hatáseztétikai értelmében bármely szereplővel azono-sulni, akkor az Woyzeck, Marie és esetleg a mellésze-replő, Andres. A fiatal pár esete mindenképp számíthat a közönség együttérzésére (ezért is olyan közkeletű a szo-ciális dráma besorolás), nehéz a részvétet kiiktatni a re-cepcióból. Viszont amennyiben az olvasó vagy a színházi közönség ekképpen reagál a műre, akkor azokkal érez együtt, akik még a *Biblia* holdudvarában élnek. Amikor ez az emberpár elvész, akkor ez a szakrális vonatkozás is mint érték veszendőbe megy. És ez akkor is igaz, ha a nagymama meséje mint a kereszténység ellenutópiája bukkan fel a műben.¹⁴ Hiszen ez valójában a teremtett emberpárra egyedül emlékeztető Woyzeck és Marie fiá-

⁶ BÜCHNER: *i. m.* (1988), 239–241.; BÜCHNER, Georg: *Woyzeck*. Ford. THURZÓ Gábor, versbetétek RÓNAY György = Uő: *művei*. Ford. KOSZTOLÁNYI Dezső et al., Bp., Európa, 1982, 119–152., 128–129.

⁷ Vö. SCHÄFER, Hans Dieter: *Kommunikationslosigkeit und Gewalt. Über Georg Büchners „Woyzeck“*. Mainz, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2013, 10.

⁸ „Der Herr sprach: Lasset die Kindlein zu mir kommen.” BÜCHNER: *i. m.* (1982), 129.; BÜCHNER: *i. m.* (1988), 240. Vö. Mk 10,14.

⁹ BÜCHNER: *i. m.* (1982), 241.; BÜCHNER: *i. m.* (1988), 130.

¹⁰ A következő jelenetek jöhetnek itt szóba: Auf der Gasse (Marie, Woyzeck) = BÜCHNER: *i. m.* (1982), 242.; BÜCHNER: *i. m.* (1988), 130.; Marie. Das Kind. Der Idiot (Marie, a bolond) = BÜCHNER: *i. m.* (1982), 249.; BÜCHNER: *i. m.* (1988), 138. Vö. SCHÄFER: *i. m.* (2013), 29.

¹¹ Marie. Das Kind. Der Idiot (Marie, a bolond). *i. m.* (1982 / 1988)

¹² „Weißt du auch wie lang es jetzt ist Marie?” BÜCHNER: *i. m.* (1988), 141.; BÜCHNER: *i. m.* (1982), 252. „Weißt du auch wie lang es jetzt ist Marie?”

¹³ BÜCHNER: *i. m.* (1988), 250.; BÜCHNER: *i. m.* (1982), 139–140.

¹⁴ BÜCHNER: *i. m.* (1988), 252.; BÜCHNER: *i. m.* (1982), 140.

nak, a családból az egyedüli túlélőnek szól. Az anyát Marie-nak hívják, a gyermeket Christiannak (azaz krisztusinak), és a gyermek rendkívüli módon, polgári értelemben „házasságon kívül” született. Márpedig a mese ennek a hiába-krisztusi gyermekre a jövő kilátástalanságán túl nem bíz semmit, semmit sem testál rá.

De mindamellett, hogy az istenek alkonyának korai látomásaként is felfogható a darab, a Büchner-féle életművön belül olyanfajta elmozdulás látható, hogy az egyébként erőlyesen artikulált ciklikusság dominanciáját elbizonytalanítja a teleologikus, eszkatológikus világ emléke. Büchnernél ez az a vonatkoztatási pont, amelyhez képest sajnálatosnak tűnik a dolgok alakulása. Ha ez a vonatkoztatási pont filozófiai értelemben pozitívan jelen van, akkor viszont a hiányképzet sem szilárd. Ám ha benne van, öröndetes volna, ha ez a szöveg adaptációiból is gyakrabban visszaköszönne.

Az 1979-es – a maga nyolcvan percével rövidnek számító – *Woyzeck*-film a század 50-es, 60-as éveiben megsza-
porodott Büchner kritikai kiadások szövegrekonstrukcióira épül. Nyelve alig tér el a drámaíró kézirataitól. A film dramaturgia, maga a rendező csak itt-ott változtat, hogy az aktuális nézőközönség számára világosabbá, közérthetőbbé válják az akkor már több mint száznyolcvan éves, eredeti nyelven sem mindenütt egyértelmű, olykor nép-

nyelvi, dialektussal is tarkított szöveg. Werner Herzog nagy tisztelettel, betűhíven átemeli a Büchner-eredetit, nem él a kihagyás és a betoldás lehetőségével.

Megemlítendő, hogy a rendező mekkora műgonddal választotta ki szereplőit. A színészek testalkata, arckifejezése, megjelenése sokat ígér, mert hitelesen támogatják a mondanivalót, ráadásul minden mellékszereplő a legjobbat nyújtja. Kiemelendő a naiv, földhözragadt, jámbor Andres alakja és a mesterlegény-különszám (Paul Burian, illetve Volker Prechtel alakítása).

A Marie-t alakító Eva Mattes 1979-ben Cannes-ban különdíjat nyert, Klaus Kinsky a *Woyzeck* szerepéért 1980-ban megkapta az Amerikai Filmkritikusok Díját.

Büchner iránti tisztelete jeléül a rendező nem csupán a szöveget hagyja úgyszólván érintetlenül, hanem lehetőség szerint minden tekintetben igyekszik megidézni a szerző szellemét és szellemi környezetét. A forgatás helyszíne is telitalálat. Büchner és *Woyzeck* kora még jócskán a Német Birodalomnak a vesztfáliai béke által sújtott periferiális, kisállami nyomorúságát nyögi. Ekkor Európa hegemon államai mellett a Birodalom politikai, gazdasági értelemben inkább passzív szerepet játszik. A hosszú évszázadokon át a német érdekeltségű morvaországi, a filmforgatás idején a kommunista Csehszlovákiához tartozó Telč főterének reneszánsz műemlékeivel,

Woyzeck,
rendezte:
Werner Herzog,
1979
© YouTube



viszont a pártállami korszakra jellemző elhanyagoltsággal, lepusztultságával hiteles háttérrel nyújt az abszurdba hajló tragédiához.

A kortárs NSZK vagy Ausztria örökségvédelem helyszínein egyfajta sterilitást sugallhattak volna, és nem utolsósorban meglehetősen növelték volna a gyártási költségeket is.

A film hagyományos elbeszélő módban, pásztázó kameramozgással mutatja be a helyszínt, egyszer horizontálisan a tó felől, egyszer pedig madártávlatból. A mozgás kimért, az ember nélküli környezet nyugalmat, már-már meghittséget áraszt. Ez a felütés akár derűt is tartogathatna a néző számára, ha nem villanna be a felirat: „Kis városban egy csendes tó partján” – hiszen ez felesleges ismétlése annak, amit amúgy is látunk. Ez az eredeti szöveghez nem tartozó effektus figyelmeztetheti a gyanútlan befogadót is (azért jobban jár, aki már olvasta a Büchner-féle szöveget), hogy itt valami nincs rendjén, avagy az abszurdítás felé tereli a figyelmet. Ki itt belépsz, hagyj fel a régi evidenciákkal, konvenciókkal, itt akár még a jelrendszerek is követhetetlen intermedialis konfliktusba kerülhetnek egymással. Első hallásra tán a zenei betét (Beethoven 26. *Esz-dúr zongoraszonátájának* második, *andante* tétele) is melankolikus, de nyugalmat áraszt. Ám a hangszer megválasztása a zenedoboz akusztikáját idézi.

A zenedoboz a biedermeier korszakának divatos dísz tárgya. Az ekképpen a felvillantott, újfent Büchner korát idéző biedermeier a családi bensőséges felé fordul. Ugyanennek a vonulatnak a fonákja pedig a drámaíró által képviselt vormärz. Az egykor volt harmónia bűvkörében élő biedermeier (amely vonulat még utalás szintjén sincs jelen a dráma szövegében) úgyszólván elképzelhetetlen a felforgató ideológiai ellenpontja nélkül. Még ha nem is feltétlenül tudatosul ennyi háttérinformáció a nézőben, a küszöb alatti disszonancia mégiscsak ott munkál.

Ugyanakkor az első jelenet (egyben főcím) már minden pozitív kilátást egyszer s mindenkorra eloszlat: Woyzeck a némafilmek túlmozgását megidéző térdemeléssel nyomul, parancsszóra, a fókuszba. A főszereplő ekképpen néhány egyszerű snittben az örök harci készség szükségességét és abszurditását is megtestesíti. A kényszerűség e Woyzeck-féle félkegyelműeket is bedarálja, sőt őket csak igazán – és a velejáró lelki zavarodottsággal Klaus Kinsky élethűen képes azonosulni. A jelenet végén a kamera elidőz a főszereplő meggyötört arcán.

Az efféle kimerevítés védjegye is lehetne Herzog feldolgozásának, de ritkaságszámba megy, hogy a kezdettől fogva az egyre követhetlenebb mozgásból élő filmtermelés bármely aktora 1979-ben megengedhesse magának a nyugalom luxusát. Ez a lelassulás azonban nemcsak

Woyzeck,
rendezte:
Werner Herzog,
1979
© YouTube



az elmélyültebb együttérzésre, hanem intellektuális öszszegzésre is sarkallhatja a mindenkori befogadót. A befogadás mechanizmusa ilyenformán az ellenkezője a Walter Benjamin részéről preferált, felületes lélektani effektusokkal operáló, amúgy a néző intellektuális figyelmét kikapcsolni, szétszórni szándékozó propagandaprogramnak.¹⁵ A jelenet zenei aláfestése frappánsan illeszkedik Woyzeck groteszk mozgásához. A hagyományörző Fiedelquartett Telc a középkort idéző vonóhangszereken (fidula) játszik népi dallamokat, de hátborzongató eréllyel, szokatlan hangzásvilággal és monotonitással, így kizökkentik a klaszikusokon csiszolódott „jó hallást”.

A következő, borotválkozó jelenet tovább konkretizálja a film hommage à Büchner jellegét. Az anyag drámai mivoltát kihangsúlyozandó, a statikusan felállított kamera, jószerével minden egyéb effektust nélkülözve, három percen keresztül mered a belső térben összezsúfolt három figurára. Ez az állóképsszerűség – újfent szembeszegülés a mozi mint médium elemi dinamikájával – végigvonul az egész alkotáson, a néző úgyszólván egyetlen perspektívából látja a jelenetek többségét, mintha csak színházban ülne. Ez a szándékos lassítás összecseng a szöveggel is. Ebben a filmnyelvi értelemben vontatott jelenetben a kapitány fölényeskedve az örökkévalóság és a pillanat paradoxonát igyekszik fejtegetni, nem sok sikerrel. A jeleneten belüli vágás a borbély és a kuncsaft közti intim közelséget emeli ki. Ám amennyiben a kapitány a kezébe nyomott tükörbe dicséri önmagát: „erényes ember vagy, jó ember, derék ember”,¹⁶ az a modernitás emberének Isten nélküli, nagy magányára és narcizmusára utal, hiába tüsténkedik az auráján belül lehetséges bajtárs. A tükör mint kellék fel sem merül az irodalmi szövegben, ez az egyszerű és nagyszerű fogás Herzog érdeme.

Ugyanilyen ötletes és színpadias megoldás, ahogyan a jelenet végén a kapitány eréllyel utasítja Woyzecket: „Most menj szépen, és ne rohanj mindig: csak lassan, szép lassan, végig az utcán!”,¹⁷ a következő kamerabeállítás a két ablakkal rögzíti, ahogyan a főalak a zárt térből kilépve, a kulisszán túl, belső kényszersztől hajtva elrohan. Mindebből következik, hogy a karóvágó jelenet kirívóan természetellenes megvilágítása is a teátrális hatást erősíti, megint csak egyetlen megvilágításból, minimális „színpadi” és kameramozgással. Amikor a következő jelenetben lent az utcán (a nyitott ablakon át látszik) a rezesbanda elfújja a takarodót, majd Marie és Margret az emeleti ablakban az ezreddobos esetleges szimpátiáján civakodik, a férfi a hölgyek felé, sokat ígérő mosoly kísértében bel canto áriával vágja ki a rezet.

Erre a mozzanatra nincsen semmiféle utalás a Büchner-szövegben, ám része a Herzog-féle hommage-jellegnek. A bel canto mint bravúrária meglehetősen távol áll a szakrálisban gyökerező transzcendens szépségeszmény kultuszától. Ebbe a büchneri, éppen istentelenségbe forduló fikatív világba Herzog beilleszti azt a szépséget, amitől a szöveg szerzője már a XIX. század elején elbúcsúzott, és ami a többi művében sincs jelen. Egészen a Goethe-korszak végéig a német irodalomtörténetben úgyszólván evidencia, hogy a művészet a széppel és szépen (is) operál. (Goethe 1832-ben hal meg, Büchner négy évvel később írja meg a *Woyzeck*-töréket, és hamarosan ő is távozik az élők sorából.) Ezt az éles világnézeti határt jelöli a film rendezője: még színre viszi a szépséget számos variációban, hiszen szép az ária, és szép a mákföld (az eredeti szövegben csak „szabad térség”), ahol az egyre zavarodottabb főalak azt hallucinálja, hogy Marie-t kénytelen lesz megölni.

Szinte paradicsomi szépségű az a tóparti liget, ahol a gyilkosságra kerül sor.

Szép a milió is, a reneszánsz kisváros a tó partján. Ám ez a csupán érzéki élmény a szereplők sorsa felől nézve zsákutcának tűnik, mert nem oszt, nem szoroz. E világ figurái kényszerpályán haladnak a végzetük felé. Ez a fajta negatív szemlélet találóan kommentálja Büchner művének szellemiségét. Ugyanakkor Herzog adaptációjának időszerűsége is ebben a vonatkozásban ragadható meg. A II. világháború utáni NSZK gazdasági csodáját a 68-as generáció óta bizonyos körök bagatellizálták. A filmbeli látványos csillogást (szépséget) úgy is lehet érteni, mint aminek a hétköznapi halandó sorsához nem volna semmi köze. A kisváros szépsége kapcsán külön említendő az emblematisz vásártérjelenet. A néző elvárásához, a szabadnap vásári forgatagához képest inkább statikus kamerakezelés lassítja a látványt. A sokadalmon belül kizárólag a főalakok mozognak a nézőpont irányába, a tömeg mindehhez szinte megmerevedve statisztál. A főtér gyönyörű sziluettje e szintén kimerevített képnek pusztán kulisszája, és tárggyá lefokozva otthontalanságot sugall.

Ami mozgásban van, az a ciklikusan járó körhinta (szintén nem része a *Woyzeck*-szövegnek), az idő értelmetlen múlását, az örök visszatérést hangsúlyozva (lásd ugyanezt a mentalitást a kapitány monológiájában borotválkozás közben). A vásártérihez hasonló alapállás ismétlődik a professzor (a filmben a doktor) és a diákok jelenetében, amikor az ablakon kidobott macska szemlélteti a gravitáció törvényét. A kamera- és a színpadi mozgás itt is a minimumra szűkül, a diákok szoborrá merevedve asz-

¹⁵ Vö. BENJAMIN, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935)

¹⁶ BÜCHNER: *i. m.* (1988), 241.; BÜCHNER: *i. m.* (1982), 129.

¹⁷ Uo.

szisztálják végig a tudományos kísérletet, nyomatékot adva Woyzeck szavának még a karóvágó jelenetből: „mintha meghalt volna a világ”.¹⁸

Ugyanakkor a zenei aláfestés kapcsán is felmerül az örök visszatérés témája. Büchner darabja csak itt-ott és konkrétumok nélkül utal a muzikaszóra. Herzog úgy választja ki a zenei betéteket, hogy ekképpen is idomuljon Büchner gondolatiságához. Az összes kompozíció dallama jól követhető, és az újra meg újra visszatérő, repetitív alaptéma végtelen ismétlődését feltételezi. Legyen szó az archaikus, népi ihletű fidulazenéről vagy a klasszikus darabokról: a Beethoven-zongoraműről, Vivaldi *d moll lantversenyéről*, illetve arról a darabról, amelyet Albinoni *Adagio*jaként tartunk számon. A Beethoven-szonáta kapcsán említettem a zenedobozképzetet. A zenedoboz egy felhúzzható henger mechanikájára épül: a szerkezet addig forog körbe-körbe, amíg le nem jár. E deprimáló tematikához visszafogott színvilág társul mindvégig a filmben.

Az említett technikákat, fogásokat variálja a rendező: a biedermeier szépségre is építő nosztalgiaja áll szemben a büchneri, értelmetlen ciklikusságot, determinációt idéző motívumrendszerrel. E világ végeredményben egy helyben áll, lásd a kamera és a nézőpont szerepét, avagy a játéktér mint színpad állóképszerű berendezését. Gondolhatunk ebben a vonatkozásban a kimerevített snittekre is. Amivel Herzog hozzátesz valamit a szöveghez a filmes közegben, az végső fokon mindig kongeniálisan összecseng a Büchner-féle írásmű eszmeiségével (különösképpen a szépségtematika).

Ám e leltáron túl érdemes kitérni a gyilkossági jelenetre, mert az eddig elmondottaknak is ez a gyűjtőpontja. E mozzanatban a Herzog-film a többi filmes *Woyzeck*-adaptáció fölé nő, mert azok pusztán társadalmi drámaként értelmezik a drámát. A mégoly nyomorult emberpár, Woyzeck és Marie képviseli egyedül ebben a fiktív kisvárosi közegben a *Biblia* emlékét a körkörös kényszerpálya-moddal szemben. Amennyiben elégtelenné válik ez a világ az emberhez méltó továbbélésre, és a főalak, Marie meggyilkolásával a főszereplő rituális öngyilkosságot követ el, a nézőt okkal rendíti meg az egyetlen, még életre való emberi kapcsolat pusztulása. Marie és Woyzeck hiánya azt a kimondhatatlan veszteségérzést jelenti, amely a modern kori, arrogáns forradalmi ideológiákkal köszönt be. A „progresszív” értelmezések szerint ez feltartóztathatatlan és kényszerű társadalmi, történeti folyamat része. Ellenben Herzog elsiratja a nézővel a paradigmátikus emberpár vesztét. A tragédia abban rejlik, hogy az új világ



nem valamiféle alternatív értéket ígér, hanem az űrt, a semmit. A téma horderejéhez mértén grandiózus a jelenetsor kivitelezése. Herzog a szokásos, szerény eszközeivel úgyszintén az istenek alkonyát viszi fel a vászonra. Az értelmező szó hatalma nem ér fel a katasztrófa nagyságához. A szakralitást a paradicsomi ihletű tájban (a rendező itt engedti szabadjára leginkább a színeket) lemészároló aktus és az agónia az elszenvedők felől tekintve némán végeztetik el. (A keresztény megváltás visszavétele az erotikus szerelem szétrombolása is – lásd az újra meg újra lesújtó gyilkos kéz ritmusát).

A történés extatikus voltát fokozza a lassítás mint kimerevítés, valamint a brutálisan visító fidulazene, amely mintha nem akarna véget érni. A gyászban a megnyugvashoz és a triviális földi viszonyokhoz visszatérőben szükség van az Albinoni-dallamra is. Csakhogy ebben az „istenek hálnak, az ember él” konstellációban már végérvényesen megállapítható, hogy a nyitókép diszharmonikus utalásai valósággá váltak. A záró, halottkémjelenet „relaxációs” aláfestő Vivaldi-zenéje nem tévesztheti meg a befogadót, újfent inzertszöveg zavarja az ismét statikusan beállított, lassított jelenetet. A mondat ezúttal Büchnertől ered,¹⁹ ám nem derül ki, ki és miért mondja – ekképpen a kontextus is megbicsaklik. Igen, a megváltás rendjét leváltja egyfajta mediális zűrzavar, a filmes fikció logikája szerint egyszer s mindenkorra.

A rendező sem lehetett elégedett e végkimenetellel. Aligha véletlen, hogy jóval később, 2003-ban, de leforgatja a *Das Rad der Zeit* (*Az idő kereke*) című dokumentumfilmjét, amelyben az igazságot a Gangesz partján, buddhista szerzetesek mandalaszerzetartásában véli fellelni.

Woyzeck,
rendezte:
Werner Herzog,
1979
© YouTube

¹⁸ BÜCHNER: *i. m.* (1988), 235.; BÜCHNER: *i. m.* (1982), 123.

¹⁹ BÜCHNER: *i. m.* (1988), 255.; BÜCHNER: *i. m.* (1982), 151.

Versnyelvi és képhasználati koordináták Nagy László lírájában

A lélegzet poétikái (expresszionizmus, beatirodalom) és a szürrealizmus hatása

Az irodalomtörténeti kánon kétélű eszköz: kijelöli a mindenkor vizsgálódási kereteket, hogy mit és milyen kontextusban érdemes értelmezni, így egyrészt biztosítja egy-egy életmű (és az életművön belül vízvázalóként kiválasztott szövegek) intézményes kanonizálódását – garantálva a kijelölt művek megőrzését az utókor számára –, másrészt azonban kirekesztő gesztusaival (s címkéivel: zseniek, töredékek, változatok) korlátozón hat. Elfelelteti ugyanis a kánonban peremhelyzetre került szövegeket és a kanonizálás során figyelmen kívül hagyott szerkesztési elveket, hisz „megszokjuk” nem észrevenni azokat a poétikai sajátosságokat, amelyeket konzekvensen nem használnak fel érvrendszerek apparátusaiként. Egy-egy életmű újralvasása így kettős lehetőséget teremt: egyfelől az életmű más darabjai helyeződhetnek fókuszba, másfelől olyan poétikai eljárások is a vizsgálatok homlokterébe kerülhetnek, amelyek eddig háttérbe szorultak. Mindebből következően a megszokottól eltérő koordináták új tájékozódási pontokként egy-egy életművön belül eleve más aspektusokra irányítják a fényt, átrajzolva az ismertnek gondolt költői eszköztárat.

Nagy László lírájának irodalomtörténeti helye eléggé rögzítettnek tűnik, ahogy költészetének vonásai is. Jelen dolgozat nem törekszik a kánon átrendezésére, inkább olyan új koordinátákat kíván a szemrevételezési keretrendszer támpontjaiként bevonni az életmű erőterébe, amelyek mentén konkrét szövegek egy része más megvilágításban szemlélhető. Úgy vélem ugyanis, hogy amennyiben Nagy László versei hatást gyakorolnak a mai olvasókra, ezt nem azon preferenciák és címkék (képviselési líra, népies forma és mitológiai eredetű motívumhasználat) mentén teszik, amelyekkel e lírát fémjelezni szokás a közoktatásban. E benyomás összekapcsolódik más lírikusok (Nemes Nagy Ágnes, Tandori Dezső) irodalomtörténeti szerepének és poétikájuk kontextusba illesztésének bevett technikáival is. Úgy vélem, hogy az 1930-as évektől az 1970-es évekig színre lépő alkotók lírai termésének értékelését erősen korlátozza a csupán nemzeti

kánon felőli olvasat, így ugyanis a szövegek értelmezési keretének hatóköre olyan hatásokat (intertextuális kötődéseket, tematikai újdonságokat, stiláris fogásokat) rekeszt a vizsgálaton kívülre, amelyekkel, ha nem vetünk számot, akkor elszegényítjük a másodlagos jelentések körét, s torzított képet kapunk. És épp azzal tudjuk az eddig nemigen detektált kapcsolódásokat láthatóvá tenni, ami rendszerint ki szokott maradni az irodalomtörténeti vizsgálódásokból, vagy legalábbis a kutatási horizonton kívül esik: a műfordításra való fókuszálással, ez segít eligazodni a hatástörténet útvesztőiben. Efelől rekonstruálhatók ugyanis olyan nyomvonalak, amelyek egy-egy alkotót elvezettek konkrét szövegmegoldásokig. Nemes Nagy és Tandori neve ritkán szokott egy névsorban szerepelni Nagy Lászlóéval, mert azok az irodalomtörténeti halmazok, ahol e nevek elhelyezhetők, nem igazán metszik egymást, mégis mindhárman fordítottak olyan – elsősorban angol nyelvű – szerzőket (beatirodalom, imaginárius költők, neoavantgárd szerzők), akik valamilyen úton-módon érintkeztek az ő poétikájukkal, így ezeknek a költőknek a neve a fordításkötetekben zökkenőmentesen egymás szomszédságába kerülhet, oldalpárok közelségébe szorítva. És ezért az sem kizárt, hogy a kánon más-más nyomvonalán elhelyezett szerzők egy-egy verse között a fordított elődök és kortársak fogásai átjárást biztosítsanak (s a kánon egymással versengő irányzatai a befogadás során, az olvasó irodalomszemléletében kibékülnek).¹ S így – hatástörténeti megközelítéssel – egymástól különböző karakterű poétikák, alkatilag más preferenciákkal rendelkező szerzők hasonló fogásai egymással „beszélő viszonyba” hozhatók.

Átfedések, metszetek

A tanulmány leginkább három „halmaz” metszéspontján belül kísérli meg szemrevételezni Nagy László líráját. Ezek: (1.) az avantgárdnak címkézett, az élőbeszéd, a levegővétel tagoló ritmusát követő szabadvers (e versek

¹ Kassák vagy a beatirodalom hatásával még az 1980-as években is számolhatunk, az *Újhold* költőinek újrafelfedezésével vagy Tandori líráj-

ának térnyerésével párhuzamosan. FENYŐ Dániel: *A neoavantgárd mint irodalmi hagyomány alakulása = Literatura*, 2024, 1. sz., 34–35.

mintájaként Walt Whitman² és Ezra Pound³ művei említhetők), amely az expresszionistákra és szürrealistákra jellemző folyondárszerű mondat szerkesztéssel jár együtt, (2.) a beatköltők képalkotási sajátosságait, szokatlan vershelyezeteit, továbbá (3.) a szürrealista képalkotási technikák jellemzőit⁴ felölelő halmaz közös területe.⁵ Úgy vélem ugyanis, hogy az általuk határolt, egymást átfedő közös mező jellemzői, tulajdonságai, versnyelvi-képhasználati sajátosságai több ponton passzolnak Nagy László érett műveinek jelentős részéhez. Ezek metszéspontján lehetővé válik az értelmezési horizont kitágítása, hogy a befogadás során az expresszív, halmazos képalkotási technikára építő, szabadabb versformát alkalmazó szövegeket első sorban ne a magyar vers hagyomány, azaz ne a magyaros verselés, ne a népies formavilág, továbbá ne a vateszköltői szerep vagy a népképviselői líra felől olvassuk. Hanem az egykor meglehetősen új, érzéki igényekkel felfűzött, szokatlan képeket igénylő leírások, az összművészeti igény nyelvi megjelenő, szimultán hatáseffektusokkal számoló (egyszerre vizuális és akusztikai ingereket ígérő) neoavantgárd versnyelv megteremtésének kísérlete felől. Azaz Nagy László verseinek avantgárd, szürrealista, beatköltőkre emlékeztető fogásai kerülnek fókuszba.

Ha pedig egy-egy életművön belül szervesen összefüggődni képesek e különféle (izmusokhoz és csoportokhoz köthető) hatások, akkor joggal élhetünk a gyanúval, hogy az avantgárd törekvések, Apollinaire képversei, az expresszionistákat idéző hosszúversek képdömpingjei s a beatköltők vers-lelegzetei mögött egyetlen (egymáshoz igen hasonló) igény húzódik meg: a lehetőségkeresés valami újnak a megszólaltatására. Ahogy a szintetikusra és komplexitásra törekvés is értelmezhető annak tünete-ként, hogy az 1910-es és 20-as évekre a megszokott nyelvi formák kiüresedtek, az addigi hanghordozási módok kifulladások, erejük vesztették. Erővel az addig nem megszokott médiumok irányába való eltolódás, a végletekig

halmazos képek sora és a hangköltészet új, orkánszerű lendülete bírt, de a vizuális költészet kísérleteire is asszociálhatunk.⁷ Mivel a képiség és a hangzásvilág megújításával Nagy Lászlónál is találkozhatunk, e kétféle elágazást mindenképp vizsgálni kell – leginkább a társművészetek felé való elmozdulás kísérleteiként.

Az akusztikai hatás több mindennel együtt jár. A poétikai gesztus irányából nézve az expresszionista kiáltás vagy a beatköltészet programadó szövege, *Az üvöltés* ugyanarról a tapasztalatról árulkodik, a korábban bevett nyelvi-poétikai fogások devalválódásának felismeréséről, majd az ezt követő művészi útkeresésről. Ebben az értelemben az expresszivitás a jakobsoni funkciók közül az emotív funkció túlsúlyaként-stílusjegyeként dekodolható, de már nem az önkifejezés romantikus poézishez társított, hagyományos értelmében. Ez az expresszivitás az emberi érzésvilágnak nem (csupán) a magas/fenséges témáit és vonatkozásait ragadja meg (ahol a rút is metafizikai vonatkozású), hanem immár a megragadhatatlan(ság) is nyelvi tapasztalatként adódik számára, vagyis az artikulálatlan (fájdalom, félelem, undor, gyűlölet, érzéki benyomások), az eddig nem nevesített „tartalmak” körülírási törekvéseivel is e kontextusban találkozunk, azaz – ha úgy jobban tetszik – a nyelv-előttessel (ha ez visszaadható nyelvi jelenségként). Ugyanígy a stilizált, értelem előtti „halandzsák” is formaadási kísérletek, és az „értelmetlen”, aszemantikus elemekkel manipuláló pseudomondókák vagy zenei futamok (például Weöres Sándornál) szintén e törekvés szelídített változatai. Ez az irány pedig szinte közvetlenül vezet át a szürrealizmusba, az „értelmetlent” nem tudatosítottá transzformálva.

S e ponton érinteni szükséges a költői én – emotív funkcióval összefüggésben kialakuló – beszédpozícióit is, mert ezzel provokálhatja a mai olvasókat leginkább az izmusok világa, s legtöbbször ezért szokás idejétműltként elkönyvelni őket. Pedig egyértelmű, hogy az emotív funk-

² Whitman verseinek expresszionista eszköztáráról: CSEHY Zoltán: *Pázsitinvázió, tocsogós szittyó, kopár szék. Whitman-mozaikek = Kaligram*, 2019, 12. sz., 15–16.

³ A Symposion-nemzedék számára meghatározó volt a 22. lapszám Pound-összeállítása. LADÁNYI István: *A szabad vers kultusza az újvidéki Új Symposion folyóiratban = Anafóra*, 2022, 2. sz., 293. Pound az Arkánium-kör számára is minta. FENYŐ: i. m. (2024), 39.

⁴ Az 1964-ben kiadott *A magyar irodalom története* hatodik kötetének „hatástörténetéhez” hozzátartozik az a szakmai bizonytalanság, hogy a Kassák-életművet leszámítva létezik-e egyáltalán magyar avantgárd, lehet-e a magyar irodalom vonatkozásában valódi izmusokról beszélni. Bori Imre *Symposion*-ban megjelent tanulmányai ellenére sem tisztázott e kérdés. Kappanyos András Bori lépcsőzetes rendszerének következetességében az igazolási vágy által inspirált kényszert érzékeli; Bori avantgárdja egészen 1948-ig eltart. KAPPANYOS András: *Az avantgárd rendszere = Hungarológiai Közlemények, Újvidék*, 2020, 1. sz., 15–16.

⁵ Kappanyossal egyetértve: „...a hatvanas évekig nyúló avantgárd kon-

tinuitást egyik alapvető premisszánknak tekintjük.” KAPPANYOS András: *Tánc az élen. Ötlekek az avantgárról*. Bp., Balassi, 2008, 26.

⁶ Margócsy a szójelentés elköpásával magyarázza, hogy a szavak önálló poétikai értékének a korlátozódásával a kontextusra, a mondatokra koncentrálnak az új magyar (a 60-as évek tájékán, Tandorival és Petrivel fellépő) költészet. Ebből eredően Nagy László *Himnusz minden időben* című versét a szómágia, a szubsztanciális név keresésének jegyében elemzi. MARGÓCSY István: *„Névszón ige” Vázlat az újabb magyar költészet két nagy poétikai tendenciájáról = Jelenkor*, 1995, 1. sz., 20. Szigeti Csaba a mallarméi versválás mentén értelmezi a vers „létmódjában” és presztízisében beállt fordulatot. SZIGETI Csaba: *Néhány szó a radikális archaizmusról = Uő: A hímfarkas bőre*. Pécs, Jelenkor, 1993, 10–15. Kappanyos kutatásaiban a dadaisták vonatkozásában emeli ki, hogy a háborús propaganda tönkretette a nyelvet, mivel az addig magasfokú fogalmakat manipulatív módon profanizálta, ezért szükséges számukra a nyelv újradefiniálása. KAPPANYOS: i. m. (2008), 22.

⁷ Nagy László képversei is értelmezhetők normasértó gesztusként. Uo., 38.

ciójú önkifejezés fennebbi értelemben vett megalapozó vágya nem teszi lehetővé a személytelen pozicionálást. Az expresszionisták, imagisták és a beatköltők lírájában is jól körvonalazható a lírai alany személye. Hiszen az én lendülete, érzésvilága nyelvileg (is) motivált, az érzés a nyelv által áll elénk adottságként. Az expresszív „áradást, burjánzást, amely a nyelv általi világteremtés lázát demonstrálja”,⁸ pedig éppen az a szabadvers teszi lehetővé, amely tagolásában és ritmusával az emberi lélegzet, a beszédszünet, az intonáció természetes adottságaira épít, így a vers megszólaltatásakor megszülető hangtest közvetlenül az emberi orgánusra mutat vissza, arra vonatkozatható, ahhoz kötött, arról referál. Ezért kívánják szinte az előadást e versek, s ezért inkább felolvasásra születtek, mint néma olvasásra. Az erős akusztikai jelleg (a befogadó érzi: ezt a verset fel kell olvasnia) a néma befogadásra készült, „vizuális” verseknél jobban előfeltételezi a dialógushelyzetet, a csoportos hallgatóság jelenlétét, a nézők közösségét.⁹ Így a hangzó vers vagy az együttszavazás az egység, a kozmikus összetartozás érzésvilágát erősíti. Az expresszionizmus vonatkozásában Bori Imre egyenesen kozmikuságtudatról, pánhumanizmusról, szintetikus totalitásról ír,¹⁰ hisz a kor eszméje az ember-testvériség. Némileg paradox módon a lírai én is épp azért szoríthatja háttérbe önmagát, személyiségét, hogy a többiekkel közös érzésvilágát fejezze ki. Ekképp a lírai T/1. beszédmód akár az egyediség redukciójaként is értelmezhető (a közösségi „én” felülírja az egyént). S a T/1. (képviselési, váteszi) pozíció így voltaképp elválaszthatatlan az akusztikai és extatikus összetevőktől, az emotív funkció indulatától, ahogy a T/1. sugallta dialógushelyzet is sokszor önként dramatizálódik.

A vizuális effekt térnyerése ellenben másféle beszédpozíciónak kedvez. A másik domináns (nem közösségi szerepfelfogást alkalmazó) megszólalási mód, amelynek révén az én némileg visszaszorítható az avantgárd és a beatkölteszeten, a leíró jellegű költészet választása lesz. Ez azonban nem hoz létre automatikusan tárgyias lírát. A leírásra építő versek alanyi költőt is feltételezhetnek, ez az alany azonban szinte felszívódik a látványban. Ha ugyanis a költő E/1. személyt használ, az én mint prizma megsokszorozza az érzéki benyomásokat, vagy a másik kedvelt módszer a költői én kivetülése a tájba. (A festőiségként megjelenő egyéni percepció mindkét esetben és minduntalan előfeltételezi a szemlélő ént. Mivel az általa

látott világ az ő látomása, ez a látomás hiába tör globalitásra, ha folyamatosan tételezni kell valakit, aki ezt nézi.¹¹) Azaz a tárgyias és az alanyi líra végpontjai között többféle átmenet elképzelhető, erre a beat- és szürrealista költészetben találunk példákat.

S bár a szerző személyiségének felnagyításán (az alanyi költészet és a képviselési líra beszédpozícióján) a posztmodern poétikák zömében túlléptek, s a személyes vonatkozású versek – kanonikus helyzetüket tekintve – nincsenek jó helyzetben, az autografikus fikció (biotext) visszatérni látszik a szépirodalomba. Ennek ellenére a közösségi beszédpozíciót, T/1-t használó versek értékelése továbbra is stabilan negatív; például a beatirodalom vonatkozásában rendszerint Majakovszkij hatását emlegetik, amelyet a megalománia, felnövesztett költői szereptudat, szónokiasság fogalmai mentén nevesítenek.¹² Már ezek az elnevezések is jelzik az ellenszenvet e pozíció iránt. A képviselési líra váteszszerpekörében fellépő, mi-tudatra hivatkozó költői szerep sem mentesül az elévülés(ként való beazonosítás) alól. Pedig a T/1. beszédmód mögött az expresszionizmus közösségeszménye (az új emberközösség megteremtésének igénye) kísért. Ahogy az új kezdést létesítő beszédpozíció keresése is, így pedig tagadhatatlanul messianisztikus és ritualizáló törekvések sejlenek fel a háttérben (ami nem az egonövesztésnek kedvez). Éppen ezzel összefüggésben lehet a szónak teremtménye, mitikus ereje, ami ugyanakkor a performatív gesztusok irányába is (a performativitás esztétikája felé is) megnyitja e poétikákat. Egyetlen döntő különbség van a különböző csoportosulások között: míg az avantgárd művész forradalmár-szakadár,¹³ addig a beatköltő „csak” csavargó, bevándorló, alárendelt „kisebbségi” (tehát itt sokszor épp alulretorizált a költői én). A beatköltők beszédmódját már nem fennkölt eszmék motiválják, hanem az érzéki tapasztalat tör globalitásra a személyes életben, de a költő tisztában van kereteivel, reflektál alárendelt helyzetére. A kultúra helyett épp ezért egyes amerikai költőknél (Ferlinghetti, Kerouac, Stevens, Jeffers) a természet, az állatvilág közelsége a meghatározó, és inkább a leíró attitűd felé mozdul el a versek beszédhelyzete. Azaz a lefokozás eseteivel is találkozhatunk, nem csak a pátoszával.

Mindezeknek az érintkezési pontoknak a mentén rekonstruálható egy közös metszeshalmaz. A gondolatkísérletek szintjén jól körülrajzolható egy „üres hely”, egy nevet nem nyert „terület” a magyar líratörténet térképén

⁸ LADÁNYI: i. m. (2022), 299.

⁹ Előírja ideális olvasója számára a hangoztatást, a testi részvételt.

¹⁰ BORI Imre: *Magyar expresszionizmus. A magyar avantgárd történetéből = Symposium*, 1967, 26–27., 11–14.

¹¹ Ilyen például Dylan Thomas költészetének egyéni, de személytelen jellege.

¹² HAVASRÉTI József: *Allen Ginsberg Magyarországon = Pécsi Tudományegyetem Bölcsész Akadémia 2. Szerk. BÖHM Gábor, FEDELES Tamás, Pécs, PTE BTK Tudományos Diákköri Tanács*, 2015, 137., 146.

¹³ FENYŐ: i. m. (2024), 40.

(amely nem beatirodalom, nem imaginizmus, nem neo-avantgárd, inkább ezek ötvöze), és amelyet Nagy László lírájának jelentős része is kitölthet(ne). Természetesen ez a „mező” hatástörténeti irányból bővíthető. Listázhatnánk, ki mindenki (Somlyó György, Orbán Ottó, Tandori még nem posztmodern, korai) költészetében találkozunk hasonló törekvésekkel, amelyek nem csontosodtak kiáltvánnyá, nem tömörültek folyóiratok köré, csak egymással párhuzamosan léteztek.

Percepcionális „eredetiség”: beatköltészet, József Attila, „alsó” (vágás) regiszter

A modern lírai képnek kétségtelenül megvan a maga érzéki evidenciája.¹⁴ Az „amerikai” költők egyes alkotásain (O’ Hara, Dylan Thomas érzéki versein) éppúgy, akár Whitman (nem cenzúrázott, nem eufemizáltan fordított) versein átüt valamiféle szemléleti szokatlanság, ami képes meglepni az ezredfordulón túli olvasókat is. E frissességnek vitathatatlanul köze van az érzékelési módok eredetiségéhez. Például a születés-szülés, a méhen belüli növekedés élményét tematizáló verseknél (Dylan Thomas: *Hogy már a homály reteszére, Még nem zörgettem, Szerelmedühtől döghalálig, Kezdetben, Álom-verítékben genézisem, Világom piramis, E kín előtt, Ha egy hajszáladat megsebzí fõm*; Gary Snyder: *Beteg nõk dicsérete*), hogy ne a témája miatt kényesebb ginsbergi kamerádszerlem (*Szerelmes vers Whitman témájára*) vagy a hírhedt majdnem abúzus (*Kaddis Naomi Ginsbergért, 1894–1956*)¹⁵ szenttelen leírására utaljak. Ha rákérdezzünk, hogy ez az eredetiség – a kétségtelenül provokatív témán túl – ennyi idő után vajon miből is ered, valami egyéni, erudíción alapuló magyarázatra jutunk, ami a képhasználattal, a témánál való nyelvi elidőzés technikájával, a hétköznapi, élőbeszéd-szerű, közvetlen, prózát idéző tagolással függ össze. Mintha ilyenformán először mondódnának ki bizonyos felismerések, azaz nem (pusztán) tartalmi újdonságról van szó, inkább a szemléletmód, a nyelvi megközelítés útvonala érződik eredendően másnak (a nem patetikus, nem felülről konstruált látószög, a megszólalás „természetessége”). A mai olvasó horizontján a versekben megnyilatkozó egyéni, percepcionális „eredetiség” kerül fókuszba. Ez érződik lényegi normatörésnek.

A vizuális effektek szintjén Nagy László versei is merész képzettársításokkal dolgoznak. (Olykor meglepő, várat-



lanul felbukkanó erotikus utalásokba ütközünk, ezekről a prózaversek elemzésekor esik majd szó). Így aztán ha Nagy László verseiben a beatköltőkre emlékeztető, képi- és nyelvi „modulokra” építő versmondatokba akadunk – ismerve a költő műfordításainak széles spektrumát –, nehéz szabadulni attól a benyomástól, hogy poétikai gesztusok tudatos felhasználásával számolhatunk. Meglehetősen komplex kérdésről van azonban szó, mivel a Nagy Lászlóra gyakorolt Ginsberg-hatás kérdése összefonódik

Nagy László
1964-ben
Adományozó:
Hunyady József
© Fortepan

¹⁴ Az expresszionistákhoz hasonlóan az imagistáknál is fontos, szinte központi eleme a versnek a költői kép. Az imagisták „a dolgok és jelenségek önmagukban való »kezelését« hangsúlyozták, [...] az egymásmellettség, az esetlegesség, a véletlenszerűség felismerését-rögzítettségét ajánlották.” „...a percepciót, az észlelést emelték a művészi alkotás – mi több, a világban való lét izgalmassá tételének – legfőbb eszközévé.” BOLLOBÁS Enikő: „Mert nincs rá szó, nincsen rá fogalom”.

A katakrézis mint trópus és gesztus a költészetben. Székfoglaló előadás. Kézirat. 2020, 19–20.)
<https://real-eod.mtak.hu/18360/>

¹⁵ A fordításokból korábban hiányzó sorok e kiadásban olvashatók. GINSBERG, Allen: *A leples bitang. Válogatott versek.* Szerk. EÖRSI István, ford. EÖRSI István, GYÖRE Balázs, ORBÁN Ottó, Bp., Európa, 1984, 51.

(1.) a szerzőnél egyértelműen meglévő József Attila-hatással, (2.) a beatköltők magyar fordításban József Attila-i hangon való megszólaltatásának kérdésével, (3.) továbbá mindhárom szerző (Ginsberg, József Attila, Nagy László) viszonyáról Villonhoz,¹⁶ és általánosan az „alsó” regiszterhez (a vágánsi hangütéshez, intonáláshoz). S hogy még kiélezettebbek legyenek e kérdések, a vers, amelynek apropóján megszületnek, a kanonikus *Ki viszi át a szerelmet?*, így aztán nő a válaszadás tétje.

A kérdés tehát az, hogy Nagy László *Ki viszi át a szerelmet?* című versének ihletadó előzményei, pretextusai között számolhatunk-e Ginsberg-sorok, konkrétan *A leples bitang* hatásával?¹⁷ A Ginsberg-mű versformája, felépítése, az ismétlődő „ki” mondatkezdetek, az erotikus téma mind megerősítené e felvetést. Igen ám, de adódik másik lehetőség. Ezek az annyira erős Nagy-sorok – az avantgárd iskolapéldáiként idézett¹⁸ – József Attila-versmondatokra is hajaznak.¹⁹ Ahogy az sem kizárható, hogy a fordító felismerte a hasonló „vágáns” regisztert és hangütést a Ginsberg-versben, és innen jön az áthallás (Somlyó Ginsberg-olvasata kapcsán rendszerint felemlítik, hogy a József Attila-reminiscencia túl erős, és Orbán Ottó beatfordításain is megfigyelhető József Attila hatása).²⁰ A negyedik lehetőség, hogy József Attila és Ginsberg verse is hatást gyakorolt Nagy Lászlóra, az ötödik variáció pedig az, hogy a három szerző szövegei egymásról mit sem tudva éltek a saját életüket,²¹ de ez az opció nem valószínű, mert az irodalmi szövegek általában tudnak egymásról.

A kérdés további mélységdimenziót nyer, ha ismerjük az ósrádiós anekdotáját a *Ki viszi át a szerelmet?* egyik legerősebb költői képének keletkezéséről,²² mert ez a „komoly forrásokban” nem szereplő „adoma” nemcsak a konkrét referenciális vonatkozásokra, a költői képek földhöz kötöttségére (a konkrét műhelytitkokra) irányítaná az értelmező figyelmét – hanem a beatköltészet provokatív témaválasztásának hatását, az alsó regiszter jelenlétét is erősítené Nagy lírájában. Ez az anekdota ugyanis épp azt

a pátoszt vitatná el – közvetetten és abszolút nem „jogosan”, mert a valóságvonatkozások (elméletileg) nincsenek hatással egy mű esztétikai minőségére, pusztán az egyéni ízléskérdéseket befolyásolhatják – a verstől, amely Nagy László líráját az irodalomtörténetben övezi. Megjegyzem, hogy e pátosszal és a váteszeknek kijáró piedesztálra emeléssel egyáltalán nem biztos, hogy valóban nyer a Nagy László-életmű (ez a pátosz a mai olvasókat inkább távol tartja), míg az életszagú, alsó regiszterből való (a beatköltőkre is jellemző életközeli, ami nem szinonimája az alpariságnak) csábítóbb re-kontextualizálási lehetőségekkel bír. Az erotika megjelenésére a szavak másodlagos konnotációi révén a tanulmány egy későbbi pontján még visszatérek.

Amit e kitérővel – kimondatlanul is – jelezni kívántam: Nagy László ismertnek tételezett versei is a perceptorális eredetiség példái lehetnek. A beatköltészet irányából kimozdítható mind a váteszszerep, mind a patetikus megszólalás modellje. És az alsó regiszter segítségével „megnyithatók” az új értelmezés számára az eddig népies motívumokként beazonosított képek. Ezek értelmezési keretének felülvizsgálata előtt a zeneiségre ajánlanék egy olvasatot.

Ritualizációs gesztusok

A hangzás ritualizációja: expresszív zeneiség, akusztika, hangköltészet

A szembeötlően zenei Nagy László-versekben gyakoriak a szóval való cselekvés szándékával megjelenő rövid, felszólító tőszavak, ahogy a mágikus névszói azonosítás gesztusai is emlékeztetnek a nyelvi ritualizáció megoldásaira. E ráolvasás- és mondókaszerű ritmika szintén a korábban tárgyalt, elhasznált nyelvi formák igája alóli kibúvás eszköze. A gyermeki szemléletet idéző, nyelvileg stilizált, „önnyugtató” ritmusgyakorlatok nem csupán a brechti összművészet (mitikus alapú, dramatizált ritualizációi) irányába mozdulnak el, de a költészet előtti, mű-

¹⁶ Hogy mennyire nem légből kapott kérdések ezek, elég Somlyó írására utalni. SOMLYÓ György: *Akinek nem kell a jószág = Nagyvilág*, 1963, 6. sz., 895–909. A Nagy Lászlóra gyakorolt Villon-hatás kapcsán jó példa a *Szóltalak, hattýú* versformája, ami a kettős balladára hajaz, a vers első felében a „Herceg” megszólítással.

¹⁷ „Ki tapad rám ha nő a sötét/ Hashoz a has és térdhez a térd / Ki tekint csuklyás szemembe / Ki tapad zúzos ölemre?” GINSBERG, Allen: *A leples bitang = Beatköltők*. Szerk. FERENCZ Győző, ford. EÖRSI István et al., Bp., Sziget, 2004, 72. GINSBERG, Allen: *Collected Poems 1947–1951*. A HarperCollins e-book szerint 1949–1951. Nagy versének első vázlata 1954-es, végleges formáját 1957-re teszik.

¹⁸ KAPPANYOS: i. m. (2008), 232., 235.

¹⁹ Itt a *Ki verné fel lelkünkben a lelket?* című versre (1924) utalnék mindenekelőtt, amelyben e sorok olvashatók: „Ki venné újból észre, / Hogy le kell sikálni asztalainkat, / Ki mondaná meg az asszonyoknak,

/ Hogy kisöpörhetik a szomorúságot, / Ki ültetne kerteket szemünkbe, / Ki verné föl lelkünkben a lelket?” Somlyó „József Attilás” stilizációjáról HAVASRÉTI: i. m. (2015), 135–149.; Uő: *Az amerikai beat-irodalom fogadtatása Magyarországon = Jelenkor*, 2014, 12. sz., 1315–1325.

²⁰ Havasréti Juhász Ferencnél Corso-hatást, Orbán Ottónál O’ Hara és Ginsberg-hatást, Eörsi Istvánnál Ginsberg-hatást mutat ki. HAVASRÉTI: i. m. (2014), 1317., 1322–1324.

²¹ A *Kinek fáj, emberek?* (204–205.), *Búcsúzik a lovacska* (277.) és *A forró szél imádata* című Nagy László versekben is találunk hasonló intonációjú, „ki”-vel kezdődő mondatokat és József Attila-reminiscenciákat.

²² NÉMETH Gábor: *Ki viszi át fogában tartva = Nappali Ház*, 1996, 2. sz., 87.

vészlet előtti alkotás formátlan megnyilatkozásai felé is. Az írott irodalomhoz képest ősbibb hangos irodalom keretében az archaizálás gesztusa önként adódik (mint írás előtti költői formák idéződnek fel a népköltészeti alkotások, orális gyakorlatok). Brecht népköltészeti kötődése szintén izgalmas párhuzamot jelent e vonatkozásban, nála is megfigyelhető, hogy a népies versformák a mitizálás apparátusának szolgálatában állnak, az expresszionizmustól ugyanis egyáltalán nem idegen az archív elemek használata (mint a dadaizmustól). Mi több: az expresszionizmus radikálisan archaizál. És ami a lírai alany pozícióját illeti: a képviselői lírára jellemző T/1. igeragok szinte megágyaznak a dramatikus formáknak, míg más esetben az archaizáló szöveg annyira zenei, hogy mellőzheti a költői éltre való vonatkozást.²³

A ráolvasásszerű Nagy László-versekben sokszor performatív gesztusokra figyelhetünk fel, az igék (a negatív értelműek, tagadószó nélkül) rendszerint átokformula-ként hatnak, cselekvésre ösztönözve a megszólítottat. Az egyes számú felszólító alakok női címzett esetén önkéntelenül idézik a József Attila-i megszólalás attitűdjeit, képhasználatát, motívumait. Az erős zeneiségű (hangzás-világú) versekben már nem annyira a szemantika és a szintaxis szabályrendszere irányítja a mondatok felépítését, megképzését, hanem inkább a szóhangzás, mivel a rímhelyzetbe kerülő szavak adják a főtémát (sokszor maga a vesszor is egy-egy hangsúlyos szó), és ezekhez zeneileg asszociálódnak további szavak. Ezt az erősen zenei-akusztikai szempontú komponáltságot jelezheti előre a vers szimmetrikus szedése éppúgy (*Viola-homály, Tűz, Tenyered éle előtt, Tálal a lélek, Szépasszonyok mondókái Gábríelre, Kórus, Bárányos dedikáció, Kormos és körei*), mint a szabadvers formája (*Havon delelő szivárvány, Ne hagyj a csontokon állnom*). Megfigyelhető, hogy minél erősebb az akusztika, annál gyengébb a szemantikai-szintaktikai kötődés (*Tenyered éle előtt, Szépasszonyok mondókái Gábríelre, Bárányos dedikáció, Kormos és körei*). Előfordulnak kötött, magyaros versformában írott és szedett versek is, amelyek szintén ebbe a hangos olvasásért kiáltó, a „hangköltészet” irányába elmozduló csoportba sorolhatók (ilyen az 5-5-8 tagolású *Tengeritörők*, a 2×9 szótagos páros soros, táncszókat idéző *Vállamon bársonyos éggel*, vagy a *Szentségtörő Madonna* zömében 8 szótagos, négyes soraival). Ezeknek tematikailag egy része szintén ráolvasásszerű (felszólító igékkel), más része pedig erőteljes képeket használó erotikus vers (a *Kórus* későbbiekben még érintett sólyommotívumára lehet utalni). Más esetben –

ez a ritkább – a zeneiség az archaizáló „rímeken” túl másból ered: olykor időmértékes sorok keverednek a szabadversekbe (*Vadászok, Bolyongó, Havon delelő szivárvány, Csönd van, Búcsúzik a lovacska*).

E szövegek a vershelyzetet létrehozó mágikus ráhatás szándékán túl a befogadónál akusztikai hatásra is törek-szenek. Miközben látványosan el akarnak érni valamit (hiszen alaptémájuk a csábítás, a bájolás, az elszédítés), s expresszionizmust idéző eszköztárral élnek (rikító színek, sodró lendület, a kiáltás imitálása), céljuk messze kerül az expresszionizmus célkitűzéseitől (nem az elvont közösségi utópia megteremtése a mozgatórugójuk, hanem a személyes „közösség” kikényszerítése). A rítus, a költészet előtti ősfomák e szövegek ihletői, s a váteszi helyett a sámánszerep imitálódik. A hangzás dominanciája révén pedig egyszerre mozdulnak el e szövegek az avantgárd akusztikus költészet és az ősi költészet imitálásának irányába. A vershangzás tehát a ritualizáció szolgálatában áll. Ami azért is érdekes, mert a következő részben bemutatandó metaforizációra épülő analogikus témakibomlás – eredendően szürrealista – módszere is a ritualizációt, a mitikus téma parafrazeációját készíti elő.

A képiség ritualizációja, a szürrealizmus receptje: „egyik a másikban”

Az egyedi képiség regisztrálását követően két irányból – egyrészt a képversek, másrészt a szürrealista képszerkesztés felől – lehet tipizálni Nagy László érett líráját. Az 1973-as *Képversek és betűképek* darabjai az avantgárd képvers felé tájékozódó érdeklődés jegyeiként olvashatók. Ráadásul oly fokú humorérzékről tesz Nagy László tanúbizonyságot vizuális-nyelvi tréfáival, amely csak Tandori képverseinek legsikerültebb darabjaival rokonítható. A *Hordószónok* a szóköz nélküli szedéssel (aminek következtében az „előre-lőre” tagolása csúszkál) és a tükrözéssel (az „előre” is tükrözve látszódik) ér el hatást. Az *Emberpár* című darabban Éva nevébe ékelődik Ádám neve, és e vizuális bennfoglalás erotikus vonatkozása Évának mint oldalbordának a kiegészítő-szupplementáris jellegét kérdőjelezi meg. A *Jolinda* szövegének erotikus töltetű kifutása pedig a szeméremrés jelentésmezejét aktiválhatja, a forma ugyanis Dylan Thomas megoldását imitálja, akinek verseit Nagy László nemcsak fordította, de magyarul megjelenő kötetét illusztrálta is.²⁴ Az *oszlopos* című képvers Simon-betűsorokból kirakott emberalakja referenciális játékaival a képírás ideogrammaát idézi.

²³ *Tenyered éle előtt, Szépasszonyok mondókái Gábríelre, Bárányos dedikáció, Kormos és körei*.

²⁴ Dylan Thomas *Vision and Prayer / Látomás és imádság* című versfüzérének hat sárkányidomára (az angol kiadásban ezek keskenyebbek) utalhat Nagy László képversének formája. THOMAS Dylan: Össze-

gyűjtött versei. Szerk. GÉHER István, ford. EÖRSI István et al., Bp., Európa, 1966, 216–227. Mivel a verstárgy a szomszéd szobában születő gyerek, így a képtestet alkotó betűk a szülőcsatorna végén feltűnő külvilág víziójaként dekódolhatók.

Nagy László költészetének avantgárd vonásait kutatva még izgalmasabb azonban a szürrealizmus jelenlétének s hatásának kérdése. A szakirodalom az 1967 és 1973 között keletkezett *Isten lovai* kapcsán emlegeti a szürrealizmust.²⁵ E ciklus már formája miatt kiválik a gyűjteményes kiadásokból, prózaversekről van ugyanis szó. Ezekben az egymástól csillaggal elválasztott egységekben (a hosszúversekhez hasonlóan) megjelenik már egy-egy epikus történet csírája, amely – köszönhetően domináns képeinek – vizuálisan kibomlik, de ezek narratíván nem kapcsolódnak össze, e darabok részenként (medalion- vagy gemma-szerűen) önmagukba záródnak, azaz önreferenciálisak.

A leírás szemantikus elemeiként szereplő képek, tárgyak párosítása szürreális benyomást kelt a befogadóban (mintha festmények leírásait²⁶ vagy megfestendő – a festőben vízióként létező – képek nyelvi vázlatait, skicceit olvasnánk), de ráadásul a körülöttük kibomló cselekmény is a fantasztikumba hajlik. Nem csak szemantikai anomáliák (szokatlan képzetársítások) okoznak fennakadásokat. A mondat szerkezetének szintjén – olykor már dadaista eljárásokat idéző módon – szintaktikai „félrevezetésekkel” találkozunk, például: „Áldott s megpofozott vagyok az időben a város kezei által. Örökös harangszavában újrászületve rengtem a nyitott könyvben...” „És láttam az ajándék színjátékát, szekéren hanyattfekve a szarvast, ahogy hasított körme között kikericsét nyújt egy magas ablakba, a legszebb nőnek. Részeg sebészek konzíliuma mint a kárhozat jött fölém.” (395.)²⁷ Ezek aztán visszahatnak a szövegek szemantikai hálójára, elbizonytalanítva, és többszöri újraolvasásra készítve a befogadót, vajon valóban jó jelentéseket aktivizált-e, nem olvasott-e félre valamit. A mondatok keltette hatás sokszor emlékeztet a több szerző által írt szabad asszociációs gyakorlatok végtermékére, a szürrealisták kedvelt játékának, a pompás hullának a szövegeire. Az *Isten lovait* olvasva azonban a szabad asszociáción túl egy másik szürrealista technikára is felfigyelhetünk.

A háború után Breton és köre egy új, a szürrealista mozgalom számára emblematikussá váló játékot ötlött ki, ez az „egyik a másikban”. A játék születését felidéző tör-

ténet szerint az analógia természetéről vitatkozva Breton az oroszlan és a gyufa egyesítéséről (sörény-láng) és megkülönböztetéséről beszélt, azt állítva, hogy az egyik képzet benne van a másikban.²⁸ Az analógia kibontását követően pedig megjegyezte: „bármely dolgot le lehet írni egy bármely másik segítségével”.²⁹ Az erre a belátásra épülő játék Breton szerint forradalmasíthatja a költői kép fogalmát. A játék lényege az volt, hogy valaki kiment a szobából, hogy kitalálja, mi (=A) akar lenni, a szobában maradó többiek pedig ez idő alatt megbeszélték, hogy ő mi (=B) legyen, majd közölték ezt a visszatérő játékos-sal, akinek olyan leírást kellett adnia B-ről, amelybe a hasonlóságok révén A képe is egyre inkább beszüremlett. A játék célja: kitalálni micsoda A. A mintegy háromszáz, többségében sikeres játék tapasztalatai szerint minél messzebb állt egymástól az azonosító és az azonosított, annál erősebb lett a kép.³⁰

A metaforaalapú azonosítás vonásairól, az analógia logikai sajátosságairól – különböző terminusok alatt – az ókor óta értekezik a filozófia,³¹ így Bretonék azon felismerése, hogy a metafora két eleme között jelentős különbségek is találhatók, nem csak azonosság(ok), nem tekinthető „eredetinek”. Annál szokatlanabb azonban az analógia szerkezetében eleve meglévő különbségre tudatosan építeni fel a hatást, márpedig a szürrealisták épp ezt tették (hiába szokás tudattalan törekvésekkel magyarázni technikáikat), olyannyira, hogy idővel a távoli, szándékosan szokatlan dolgokat – egy új értelemvonatkozás megteremtése érdekében – egybekapcsoló metaforizációs gesztusok alapvető (tehát kanonizált) jellemzői lettek a szürrealista alkotásmódnak. E technikával a szürrealista festők szintén éltek címadáskor (idézhető Picabia Szűz Máriának nevezett tintafoltja, vagy Max Ernst gyakran költeményszerű, többsoros címadásai).³² És a nem megszokott, már-már „deviáns” képzetársítás vonatkozásában beszédes, hogy a két kép(zet) egymásra vonatkoztatásának szokatlan, szürrealista megnyilvánulásai Lacan kutatásainak terminológiájával épp a paranoid metaforizáció jellegzetességei mentén váltak bemutathatókká.³³ Ez azért is érdekes (a József Attila-hatáshoz való vissza-

²⁵ ERŐS Kinga: *Tudunk-e még részt venni vezeklő vonaglásban?* = *Irodalmi Magazin*, 2015, 2. sz., 98–100.; ŐSI János: *Prózaikötemények a Nyugat korszakától 1989-ig. Doktori disszertáció*. Bp., ELTE BTK, 2005, 124–132.

²⁶ A Korniss-verssel ez a helyzet. NAGY László: *Kronika-töredék. Napló 1975. február 14-től 1978. január 29-ig*. Szerk. GÖRÖMBEI András, Bp., Helikon, 1994, 308.

²⁷ A verscímek mellett szereplő oldalszámok a továbbiakban az alábbi kiadásra vonatkoznak. NAGY László: *Versék és versfordítások I.* Szerk. JÁNOSI Zoltán, Bp., Holnap, 2004

²⁸ A játék leírása KARAFIÁTH Judit: *A pompás hulla és társai* = *Átváltozások*, 2001. 20–21. sz., 30–32.

²⁹ Uo., 31.

³⁰ A *Medium* 1954-es 2. és 3. számában kifejtett példák: *napsugár-kávé-daráló, pacsirta-villamos*.

³¹ A metafora logikai struktúrájáról mint gondolkodási modellről ECO, Umberto: *La Mancha és Babel között. Irodalomról*. Ford. BARNA Imre, GECSER Ottó, Bp., Európa, 2004, 217–218.; Uő: *A tökéletes nyelv keresése*. Ford. GÁL Judit, KELEMEN János, Bp., Atlantisz, 1998, 235–248. Analógia és nomenklatúra vonatkozásában FOUCAULT, Michel: *A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája*. Ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Bp., Osiris, 2000, 88–93., 241.

³² ARAGON, Luis: *A festészet kihívása*. Ford. PACSKOVSZKY Zsolt = *Átváltozások*, 2001, 20–21. sz., 66., 71.

³³ Dalí és Lacan kapcsolódásáról EGRI Petra: *Tárgy, tekintet és paranoia-kritika* = *Imágó*, 2020, 9. sz., 99–108.

csatoláson túl), mert a játék bretoni leírása nyomán arra következtethetünk, hogy tulajdonképpen nem egyetlen szokatlan képpel, hanem a metaforaalapú azonosítás (analogikus, totalitásra törekvő) kiterjesztett változatával állunk szemben, ami épp következetessége, logikussága miatt idézheti fel a paranoia rendszeralkotó működését.³⁴

E szürrealista játék technikája azért érdemel figyelmet Nagy László lírája vonatkozásában, mert a – 1956 és 1965 között keletkezett verseket tartalmazó – *Himnusz minden időben* darabjai mögött szintén megfigyelhető és tételezhető már egy hasonló, szokatlan alapmetaforára építő metódus. S bár Tolcsvai Nagy Gábor Nagy Lászlóról írt monográfiájában elhatárolódik attól, hogy szürrealistának nevezze a Nagy László-i imaginációt,³⁵ leírása igencsak idézi az „egyik a másikban” technikáját, amelyet „megálmodói” elsősorban nem költészeti eszköznek szántak, hanem gondolkodási, szemléleti „gyakorlatnak”. Tolcsvai így összegzi benyomásait: „A Nagy László-féle vizuális imagináció az elemi [...] érzékelési formákból [...] valamilyen reális természeti látványból indul ki, s nem egyszerűen átmetaforizálódik [...], hanem egyes pontokon felnagyítódik, méghozzá a dolgok metaforikus jellegű imaginárius [...] összekapcsolásával. E kapcsolások nem a klasszikus irodalmi korokban megszokott értelemben metaforák, hanem inkább a konvencionális világismeretben és tőle elválaszthatatlanul a konvencionális szemantikai mezőkben többnyire egymással össze nem kötött fogalmak összejátszásaként értelmezhetők...”³⁶ Nem épp ez a szürrealista képalkotás alapja, például a kávédaráló-napsugár közös jegyeinek felfedésekor? Ezt követően Tolcsvai elégtelennek tételezi Nagy költészetének leírására a népies tartalmú szürrealizmust. Itt érdemes megállni. Ha ugyanis népies helyett mitikus szürrealizmusról beszélnénk, akkor az „egyik a másikban” technikájának egy fontos hozadékát ragadhatnánk meg a metaforizáció jellegét vizsgálva.

A nem konvencionális metaforizáció helyett egyedi „analógiás” gondolkodási sémát is emlegethetnénk. A vizuális imagináció „mássága” Nagy László esetében kétségkívül abból is ered, hogy ő grafikusként, festőként is egzisztált, tehát nem csak szavakkal alkotott világ-reprezentációkat. Köztudott, hogy az expresszionista és szürrealista művészek zöme több társművészeti ágban kifejezte magát, s feltételezhető, hogy amikor egy festő-költő

megjelenít, nem kapcsolgatja a különböző médiumoknak megfelelő „váltókat”, érzékelési szűrőket, a dolgok „egybe-látása” általános művészi ösztön. És az „egyik a másikban” kapcsán még egy dolog említendő: a szürrealista festőkre az elemek vizuális helyettesítése mellett (Magritte: *Az elvarázsolt birtok*, *The Therapist*-sorozat, *Man and the Forest*, *The Happy Donor*) a bennfoglalás is jellemző volt (Chagall képein így kerül a tehénbe, lóba komplett tájkép: *Én és a vidék*, *Bastille*, mintha a világgal lennének viselősek), ez pedig a szintetikus látásmódra irányítja a figyelmet.

Az „egyik a másikban”-technika összetett kapcsolatrendszerek, a mitikus-szintetizáló együttlítás felé mutat. Ha ugyanis az „egyik a másikban” módszerével két olyan elemet maszkíroz egymásra a történetmondásban/narratívban az alkotó,³⁷ amelyek között a szöveg előrehaladásával szemiotikailag hiteles és meglepő kapcsolatrendszer létesül, akkor ezt gyakran felismert azonosságként, azaz az egyik állapotból/dologból a másikba való valódi átmenetként (voltaképpen átváltozásként) éli meg a befogadó. Különösen igaz ez, ha egy ember (akár a költő éne) vagy valamilyen emberi dolog (egy színekdochikusan vagy metonimikusan az emberi világgal érintkező entitás/tárgy) kerül metaforikus viszonyba egy kozmikus, természeti jelenséggel. Ilyen szövegépítkezéssel (metaforizációval) találkozásszerűen aktiválódni fognak az olvasóban a kollektív, archetipikus sémák, mivel az analógia által az emberi és a kozmikus létezés szerkezeti azonossága látszik feltárulkozni. S míg a befogadóban össze-simulnak a mítoszok az egyedi „történetekkel”, addig az alkotási folyamat oldaláról feltételezhető, hogy az epikus narratíva egy-egy mitikus téma újrakonstruálása. Ezért lehet például az *Inkarnáció ezüstben* című hosszúverset könnyűszerrel a *Cantata profana* mintájára, annak parafrazeációjaként olvasni.³⁸ És így válik minden hosszúvers elemzése motívumkutatássá. Vagyis az „egyik a másikban”-technikának szinte szükségszerű következménye, hogy megjelenésekor egy/több mitikus téma parafrazeációját is tételezzük. Az analógiás gondolkodás épp annyira adottság az ember számára (a kanti kategóriák értelmében), mint az idő, a tér, az okság. Ha megvan a metafora két eleme, ezt analógiaként ismeri fel az elme, s innentől fogva nem tud leállni az analógiaképzés gépezete, utólag pedig tudatos választásnak tűnhet a „véletlen” is.

Az „egyik a másikban” technikájának több karakteres megvalósulásával találkozunk az 50-es évektől Nagy László

³⁴ E kontextusban különösen izgalmas Dalí képértelmezése, a *Millet Angelusának tragikus mítosza – Paranoia-kritikai értekezés* című munkája, a szürrealista képalkotás-logika iskolapéldája.

³⁵ TOLCSVAI NAGY Gábor: *Nagy László*. Pozsony, Kalligram, 1998, 50–51.

³⁶ Uo., 49.

³⁷ Itt most zömében a hosszúversekről és a prózaversekről van szó.

³⁸ A Vass László szemiotikai elemzés erre tesz kísérletet. VASS László: *Szimbolikus kontextualizáció és intertextualitás*. Nagy László: *Inkarnáció ezüstben* = *Szemiotikai szövegtan 2. A magyar szövegtani kutatás irodalmából*. Szerk. PETŐFI S. János, BÉKÉSI Imre, Szeged, JGYTF, 1991, 55–66.



Nagy László
az Írószövetség
székházában
1961-ben
Adományozó:
Hunyady József
© Fortepan

lónál. Az egyik a *Szentségtörő Madonna* (266–267.), amit korábban zeneisége miatt emeltem ki, így esetében a ritualizáció vizuális és auditív eszközökkel is megerősítettik. A vers azért jó példája az „egyik a másikban” technikának, mert a csikó megellésének története „mögött” felsejlik az általában a *Mária a gyermek Jézussal* címet viselő képcsoport jó néhány ikonológiai sajátossága.³⁹ E „háttérkép” ideaként világít át a megszülető, „burok-palástos / négy lábu kicsi király”-on, a kánaáni duzzadt emlőkn, „A szentségtörő madonna / háttere arany vihar”-sorok ikonokat idéző aranszínén, a „fölvirágzott a Játék”-sor misztériumra való utalásán. És a cím sejteti, hogy az analógiavonás szentségtörő jellegével a szerző is tisztában volt.⁴⁰

Szintén a szokatlanabb metaforizáció példaként idézhető az *Első özvegységem* (340.) költő-harang azonosítása (ami az életműben többször visszatér), a verserdő, költő-bujdosó analógiát hosszabban fenntartó *Versben bujdosó*

(422–424.) vagy a *Tűnődés nagy szeretőkről, a kardcsókolókról* (445–446.), amely a kenderáztatót játssza rá az elvont emberáztatóra, ahol a felbomlás előtt minden egymás mellé kerül. Utóbbi esetben hangzásalapú a metaforizáció,⁴¹ hisz hasonló hangzású szavak kerülnek az azonosító-azonosított pozíciójába, s mivel a hangzáson alapuló azonosítás többször előfordul Nagynál,⁴² elmondható, hogy az akusztikai motiváció szervesen érintkezni látszik az „egyik a másikban” technikájával.

E metaforizációs-bennfoglaló technika a maga szürrealista teljességében az *Isten lovai* darabjaiban tűnik elének. A *Ragyogtam én is* (396–397.) második bekezdésében a ló az oltár megfelelőjeként szerepel a leírásban: „Homloka lámpájával, tömör szép testével, akár az oltár. [...] nyeregtagarója is oltárterítő.” A folytatásban a kép ártelmelmeződik: „Betörtünk érte, nem a kápolnába, hanem a Mária-lányok szívébe. Ők varrták, fogyasztva nyálacsakajokat, ők hímezték sólymosra, zöld levelesre. Ezüstben tüntető halat is öltöttek oda annyit, hogy ölükbe sem fért volna el.” És a bekezdés végén a lírai én feje a térdéhez lesz nyűgözve. A nyűg, a ló tartás (béklyózás) eszköze révén a költő én a lovakkal azonosítódik, és a lenyűgözöttség, a „szerelmi béklyó” asszociációja felvillantja a történet más síkon való értelmezését is. A Mária-lányoktól lopott terítő ugyanis enigmatikus módon utal egy el nem beszélt eseményre, amelyet rekonstruálhatunk, ha felismerjük, hogy a bekezdés végéig több népi hagyományt, költői tradíciót érintő kifejtetlen metaforába botlunk.⁴³ E felől a rejtőző metaforalánc felől nézve a prózavers címe, továbbá azt ezt átfogalmazó sorrészlet („ragyogtam én is a magaslaton”) és a költő én „nyűgbe” szorítása ugyanazt a témát írja körül, ahogy a következő bekezdés „bábonövendékek bálja” is, ahol „az örömben, a termékenység illatába” keveredik majd a versbeszélő. E feltevést erősíti a prózavers végén szereplő „halott vagyok” kijelentés „kis halál” asszociációja. S mindez felidézi a szürrealista irodalom alkotásaiban megfigyelhető halál- és erotikus téma (franciául akusztikai alapú) összetartozását.⁴⁴ E pró-

³⁹ Mária emlőjét nyújtja a kisdéd felé, miközben a tej vagy a dicsfény kiárad emlőjéből – e beállítás a tudóst tápláló Bölcsesség, Tudás allegorikus alakjával rokon.

⁴⁰ Tarján e vonatkozásban a latin anima „állat” és animus „lélek” etimológiai rokonságára utalt. TARJÁN Tamás: „Földi a bölcső, égi a baba”. A kisdéd motívum Nagy László lírájában = *Inkarnáció ezüstben. Tanulmányok Nagy Lászlóról*. Szerk. TASI József, Bp., PIM, 1996, 114–115.

⁴¹ A vers eredeti címe a naplóban: *Az ember-áztató*. NAGY: i. m. (1994), 350.

⁴² Lásd a 46. lábjegyzetet a László-ló-áthallásokról, A *Karácsonyfás embert* (341.) a László-zászló metaforával.

⁴³ Egyes értelmezések szerint a szív a népi díszítőművészetben a női genitáliát helyettesíti. A varrás más, ismétlődő, szerszámmal igénylő munkavégzéshez hasonlóan a népköltészetben a szexuális egyesülés metaforája, a nyál analógiája (a cérna megnyalása, hogy becsússzon a tübe) szintén ennek része. A régi magyar költészetben szereplő só-

lyom (a madár nyers hússal etetése, „kézre szoktatása” révén) rendszerint a szerelmesnek vagy a szeretett személlyel rész-egész viszonyban lévő testrésznek felel meg. A „zöld levél” idézi azt a gyerekdalt (Bújj, bújj zöld ág, zöld levelecske, nyitva van az aranykapu, hadd bújjatok rajta [...]), leszakadt a pajta, bent maradt a macska” – a macska egyes területeken gyereknevelő helyettesíthető, amely a néprajzi kutatások szerint a gyermek fogantatását s születését beszéli el, a dalhoz kapcsolható játék (kezekből boltív, ami alatt a gyerekek átbújnak) szintén ennek analógiájára szemlélhető. A hal-öl párosítása szintúgy népi kontextusú, a *Parasztbibliák*ban a nő és a hal teremtése egymással szinkdochikusan összefügg.

⁴⁴ Az imádkozó sáska szexuális kannibalizmusának kontextusáról BALÁZS Imre József: *Az imádkozó sáska és a szürrealista képzelet = Korunk*, 2023, 4. sz., 65–69. Dalí a Millet-képet szerelem és halál vonatkozásában érti.

zaversben tehát az „egyik a másikban”-technika kiterjesztése, a kollektív tudattalanban nyugvó tartalmak feloldása teszi lehetővé, hogy összerántsuk egyetlen jelentés-összefüggésbe a vers metaforáit.

Az *Artista, havazó tartományban. Emlék* (398–399.) három pillanatképének második és harmadik darabja szintén ezeket az alapképzeteket (születés, szerelem, halál) köti össze. A második egy illuzionista, levitációt bemutató produkciót ír le, a harmadik ezt a látomást folytatja (hőse továbbra is a földgömbhasú nő, Botticelli Vénusza és a ló-férfi, aki vérző patkónyomokat hagy maga után⁴⁵), felvillantva az artisták hétköznapijait, akiket a telhetetlenek tekintete csodára várva követ. S mivel a szenvedő mutatványos (clown) metaforikus azonosulás révén művészként lép színre, a művész-férfi-ló kapcsolat is aktualizálódik. A ciklus szinte összes darabjában találkozunk az ember-ló metaforával,⁴⁶ amit így nemcsak összekötő motívumként, de az „egyik a másikban”-játékot idéző két alapelemként is beazonosíthatunk. Az emberinek az állattal való azonosítása (átváltozásmotívumok, hibrid lények kedvelése) szintén a szürrealistákra jellemző képtechnikai fogás volt.⁴⁷

Megint a hangzásról – rejtett hatástényezők a prózaversekben

A prózaversek szövegeit a képek egymásba szövődő aszociációs hálózatán túl a hangzás legalább annyira szervezi. Szembetűnő módon időmértékes sorok is kerültek a szövegbe, amelyek nyomán feltételezhető, hogy vagy versnek indult a ciklus, s a szerző később döntött a prózavers formája mellett,⁴⁸ vagy prózaírás közben jelent meg a versforma igénye. A mondattöredékek egy része ugyanis négy és öt versláb vagy hatodfeles időmértékes sorokba tagolható. Ha egy gondolatkísérlet erejéig különválasztjuk a mondathatártól a verstani egységeket, szabályos idő-

mértékes sorokat kapunk. Az „Áldott s megpofozott vagyok az időben a város kezei által” (395.) mondat⁴⁹ első fele hexameterként is tagolható: _ _ / _ UU / _ UU / _ UU / _ UU / _ _ . Máskor az epikai jelleget a choriambusként is értelmezhető verslábak mellett megjelenő proleusmaticusok erősítik: „Íme kiüti a veríték a csodatevőt, mellkasa édenkertje a sónak” (398.), illetve „...én kapdosok értük, hogy belefájdul a kezem is” (401.),⁵⁰ amelyek Weöres fordítása óta Dzsajadéva heptameterét, a *Gíta Govinda* formáját idézik. Felmerül a gyanú, hogy az epikai lendület hozza magával az időmértékes formákat.

Noha a prózavers szabadversként sokszor időmértékes metrizálásra is lehetőséget ad, az *Isten lovai* esetében véletlenszerű áttűnéseknél erősebb hatásról lehet szó. Nagy László 1975-ös naplójában találunk egy bejegyzést a mintaként általában előtte lebegő sorpárról, amelyet hangtani és lejtési szempontokkal is kiegészít.⁵¹ Ez az írástechnikáról árulkodó részlet vélhetően a korábbi versek módszeréről is árulkodik. A „Tára-rás” sorpárhoz – amelyet a költő a zenei versek írásánál dúdol – hozzáfűzi: a felső sor cezúra trocheus, az alsó jambus, a felső magas, az alsó mély, jelentésük különbözhet, így meglepetéseket hozhatnak. A megnevezett időmértékes verslábak miatt kikövetkeztethető: a költő zeneiségre törekedve szabályos időmértékes verslábakban gondolkodhatott.⁵² Az időmértékes minta az első sorban ez: _ U / _ U / _ U / _ U / UU / _ a másodikban: U _ / U _ / U _ / U _ / U _ / U, tehát hatodfeles verslábak lebegtek a szeme előtt. A prózaversekben gyakran ehhez hasonló variációk figyelhetők meg (vagy a verslábak száma, vagy a hangrend nem felel meg a naplóban szereplő mintának). Ennek ellenére azonban időmértékesen tagolható sorokkal találkozunk, például:

A naplóban leírt, kétszer hatodfeles versláb variációjára jó példa lehet az „És láttam az ajándék színjátékát, szekéren hanyattfekve a szarvast” (395.) mondatkezdet,⁵³

⁴⁵ A „Közelít az éghez a magaslaton” (399.) képe megfeleltethető a „Ragyogtam én is a magaslaton” (396.) pozíciójának. A „tovább lovaglunk” nem tesz különbséget emberi és állati szemlélő között; a prózavers végén szereplő „halott vagyok” felismerés a lött pupillájú lóval teszi azonosíthatóvá a beszélőt, ahogy a *Vértanú arabs kanca* címszereplőjével is (első mondat: „Állt a hegyoldalban...”, 393.). Az *ereklyében* az anyafigura szavai maszkírozzák a fiú alakjára a fejbe lött ló vonásait (402.), a zárlatban is a halál sejlik fel („Elcsitulunk. Nyitott szemem az éjben.” 403.); így a férfi-ló metafora következetesen végigvonul a cikluson. Nagy László naplójában, álmok leírásánál is találunk példákat az én-ló párosítására.

⁴⁶ Az azonosítás mögött hangszimbolizációs, népetimologizáló gesztus tételvezhető, a *Báránys dedikáció* végén található „László / a láz-ló, a váz-ló [...] Laci-paci bácsi”, vagy a *Céger* című képvers LÓNÁSZ-LÁNÁSZLÓ-sorai mintha arra a felismerésre erősítenének rá, hogy a költő személyneve tartalmazza a ló-tövet.

⁴⁷ A *Minotaure*-kör névadásánál az állati és emberi összetevők egyesü-

lésére épített, a lap illusztrációi is az ember-állat hibridizációt képviselték. BALÁZS: i. m. (2023), 66.

⁴⁸ E prózavers könnyűszerrel versként is tagolható lenne: „És láttam az ajándék színjátékát, / szekéren hanyattfekve a szarvast, / ahogy hasított körme között kikerics / nyújt egy magas ablakba, a legszebb nőnek.

⁴⁹ Bori épp ezt idézi a „Kassák módú szófűzés” példajaként. BORI Imre: *Jegyzetek Nagy László költészetéről = Inkarnáció ezüstben*. i. m. (1996), 154.

⁵⁰ _ UU / UUUU / _ _ / UUUU / _ // _ U U / _ _ / UU / _ _ és _ / _ UU / _ // _ UU / UUUU / _ .

⁵¹ NAGY: i. m. (1994), 84.

⁵² Ezt erősíti meg a fordítások kéziratának felső sarkában látható időmértékes sorok is. SZERKESZTŐSÉG: Nagy András halálára. Nagy László műfordításai és rajzai = *Napútonline.hu*, 2018. szeptember 3. <http://www.naputonline.hu/2018/09/03/nagy-andras-halalara-nagy-laszlo-muforditasai-es-rajzai/>

⁵³ _ _ /UU/ U _ / _ _ / _ _ / _ // U _ / _ U / _ _ / UU _ / _

magas	mély	magas (leszámítva a névelőt)	mély
Örökös	harangszavában újra	születve rengtem a nyitott könyvben, // bölcsőjében a meg	váltóknak.” (395.)
UU _ /	U _ /U _ / U _ /U	U _ / U _ / U _ / U _ / _ _ // _ _ / _ UU/ _	_ / _ _

majd a befejezés, ahol a lejtés nem a verstani egységek határánál fordul meg: „ahogy hasított körme között kikericsét nyújt egy magas ablakba, a legszebb nőnek.” (395.)⁵⁴ A prózaversekben egy másik „minta” gyakoribb. A choriambikus alexandrin (az Arany János-i, *Buda halála*-féle forma) kísért a háttérben, vagy az ezzel rokon nibelungi sorváltozat hat és fél jambusának variációja.

Mai ízlésünk számára prózaversként kétségkívül olvashatóbbnak (barthes-i értelemben), frissebbnek tűnik e szöveg. A prózaverses tördeléstől „szabadabbnak”, kevésbé előírtnak érezzük az olvasás ritmusát. De – ha nem is vesszük minduntalan észre – attól még ott a háttérben a metrikus lüktetés zenei „támfalként”. Vélhetően az időmértékre való rájátszás nem volt tudatos a szerző részéről.⁵⁵ Mégis ott van. Feltételezem, hogy emiatt az elsőre talán mellékesnek tűnő zenei „háttér” miatt nem tudjuk olyan könnyen szürrealista szövegekként olvasni Nagy László verseit, még a prózaverseket sem. Túl zenei (harmóniát sugalmazó) a versek hangzása ahhoz, hogy kizárólag a szemiotikailag széttartó képek felkavaró imiginációjára figyelhessünk. Vagyis az akusztikai hatás miatt látjuk

meg nehezen a megújító, avantgárdra és beatköltészetre nyitott alkotót. Ráadásaként arról is szó lehet, hogy az avantgárd mindmáig annyira nem kanonizálódott a magyar irodalomtörténetben (nincs elsajátítva, megemésztve), hogy ódzkodunk avantgárdnak vagy szürrealistának nevezni még azt is, ami egyértelműen az. Pedig kétségtelen, hogy Nagy László sorai versengenek a neoavantgárd szerzőkével. Nagy László érett-kései költészete erősen szürrealista, s különösen képalkotásában az. E sorok akár elképzelt festmények ekfrázisai is lehetnének: „Hamlet királyfit figyeljük, agyveleje turbékolását, ez a tömör orgonavirág az életnek bókol éppen.” (399.) „A legszebb menyecske számszélénél húzza el serpenyőjét, ami csupa lárva, csupa báb. Kipattannak a lángon az apró pólyák, felszállnak lepkeként az unokák, ükunokák. Kerengő sárga kis halálok, s én kapdosok értük, hogy belefájdul a kezem is.” (401.) Képzeld el mindezt (nem figyelve choriambusokra, proceleusmaticusokra) Magritte- vagy Dalí-képek enigmatikus részleteiként! A gondolatkísérlet elvégezhető. A performativitás csodája megesett: szóból (cselekvés) kép lett. Szókép – „egyik a másikban”.

⁵⁴ U _ /U _ / _ _ / UU _ /UU /U _ // _ _ / UU _ / _ U / _ _ / _ _ / _

⁵⁵ Nagy László idézett *Krónika-Töredék*ében felfigyelhetünk a költő öntudatlan formakészségére. Amikor 1976 tavaszán Berzsenyi-versére készül, s panaszkodik, hogy nem megy a versírás, a nap végére egyre több szapphói sor jelenik meg: „...Puskás Károly ölében hozta a fejhúst...” (232.), „[...Niki]ára. Én itt maradok. Nem hiszem...” (232.), „[Ebédre] tejet forraltam kakaóval, kevertem...” (233.), „...az étvágyam, jól vacsoráztam, 8-kor...” (233.), „[e]ttem. Hideg van, tárva az ablak.

Álmos...” (233.), „Kétfejű kislány született. 800 [halott...]” (233.), „[szétest]em. Borzongtam, mintha hideg lett volna.” (233.), „...Herbertet. – Nem tudtam aludni. De étvágy[am]” (233.). Az utolsó versláb daktilusra cserélve, kiegészítve egy hatodikkal: „...mindenkit, engem is nagyon izgat. A hattyús...” (234.). Hexameter: „Megjavított gépemet összeszereltem – Egész nap fájt [a gyomrom.]” (235.). A vers elkészülte után eltűnnek a naplóból az időmértékes sorok.

A népi hagyomány revíziója Csoóri Sándor gondolkodásában

Bevezetés: a moralista politikus

Csoóri Sándor költő, esszéíró, prózaíró, forgatókönyvíró, dramaturg és politikus volt (a felsorolás nem fontossági sorrend, a hierarchia az olvasó érdeklődésétől és értékrendjétől függ), de ezekkel együtt moralista is. A moralista mint tevékenység név nem túl divatos az utóbbi időkben nálunk. Pedig számos filozófust, tudóst, művészt és költőt lehet ennek a hivatásnak a művelőjeként méltatni, ahogy azt például angol nyelvterületen rendre meg is tesszik, legalábbis az eszmétörténeti irodalomban. Nem úgy a közbeszédben. Mi ennek az idegenkedésnek az oka? Általánosságban érvelhetünk úgy, hogy minden ember homo moralis, mivel erkölcsi érzéke, vagy a mindenkiben közös gyakorlati morális ész eligazítja a jó és a rossz megítélésében, ha mégsem, akkor a szocializáció és az enkulturáció komplex folyamatai ajánlják fel folyamatosan a segítségüket. Akkor minek külön pozíciót fenntartani erre? Azonban ezek mellett is jól jöhetnek a moralisták, akik felhívják figyelmünket az emberi gyarlóságra és a rutinból meghozott döntések erkölcsi problémáira. Az emberek ezt belátják, és elismerik a moralisták szerepét a történelemben, a kulturális hagyományban, ám a jelent illetően nem így gondolják, mert rendkívül kényelmetlen számukra, ha szembesítik őket hibáikkal, morális helyzetük ellentmondásaival. Védekezési módszerük a leleplezés, annak kimutatása, hogy a számonkérő álszent, „vizet prédikál és bort iszik”, illetve „ő sem jobb a Deákné vásznánál”, sőt, mint világirodalmi mintája, Tartuffe, manipulálni akarja a közönséget saját alantas céljai érdekében. A hipokrizis ugyanis nem cél, hanem eszköz: kedvezőbb színben akarja magát feltüntetni, hogy előnyre tegyen szert, és ami neki előny, az másnak hátrány. Tagadhatatlan, hogy sok Tartuffe tűnt fel az idők során, de tőlük még sokkal rosszabbak is a politikában. Az *Őszösvetség* idejétől ismert a hamis próféták elleni jogi törvényekkel szankcionált fellépés. De, mint tudjuk, ezzel is jócskán vissza lehet élni a politikai manipulációban. Mindenesetre a közgondolkodást az önfelmentő bizalmatlanság uralja a moralistával szemben. Ami persze nem lehet totális, ezért szá-

mosan esnek különböző hamis próféták és végig nem gondolt eszmék bűvkörébe, mert valamiben mégis hinniük kell. A teljes szkepszis emberfeletti feladat.

Mondhatjuk, hogy a moralista teológiai modellje a próféta, aki az Úr szavát mondja, szemben a hamis prófétával, aki saját szavait tünteti fel az Úr szavaiként. Ezzel instrumentalizálja a hitet és Istent. Ebből az következhet, hogy a moralista legyengített, szekularizált próféta, aki már nem Isten, de a morál parancsait kéri számon az embereken. Ebben van igazság, de a moralista nemcsak ez, hanem elemző is. Empátiával tekinti az esendő embert abból a szempontból, hogy mennyire és miként tud megfelelni a rábízott nehéz feladatnak. A moralista Csoóri Sándor tisztelte a prófétai hagyományt, reflektált annak szekularizált megjelenésére is, ugyanakkor elemzőként is folyamatosan megnyilvánult, valamint érzékelte és tudatosította a cselekvések morális problémáit, középpontba állította a konfliktusokat, feltárta a morál tragikus jellegét, ahogy a drámaíróhoz méltó.

A moralista nem bitorolja a próféta címet, de szemben áll a hamis prófétával, és még valamivel: a moralizálgató naivitással, szűklátókörűséggel és az ezekből következő leegyszerűsítéssel. A morális parancsok egyértelműek, azonban a döntések meghozatala összetett helyzetekben történik, és a döntések következményei nehezen kalkulálhatók. Csoóri politizáló költőként, politikusként és elemzőként szembesült azzal a kérdéssel, hogy vajon univerzálisan érvényesek-e a morális normák, vagy a politikának saját, alapvetően konzekvencialista normarendszere érvényes. Az etikai irodalmat az első ismert források óta meghatározza ez a kérdés, de a mai napig nincs rá végleges válasz. Ezt a konfliktust fogom kibontani tanulmányom harmadik részében *A népi írók hagyományának morális-politikai revíziója* cím alatt, előtte a szóban forgó hagyomány esztétikai-politikai, majd kimondottan politikai revíziójával foglalkozom.¹

A revízió szótári jelentése az újból való megvizsgálásra, megtárgyalásra, felülvizsgálásra és az ennek az alapján történő, olykor lényegbevágó módosítások, változtatások végrehajtására vonatkozik. A szó erős jogi jelentéssel bír,

¹ Jelen tanulmány a 2023-ban a Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézete által támogatott *Poétika és Politika*-program keretében elkezdett vizsgálódásokat folytatja.

A szöveg alapját adó előadás a Századvég által 2024. május 23–24-én rendezett *az Irodalom és politikai identitás viszonyáról* szóló konferencián hangzott el.

amennyiben szerződés revíziójáról beszélünk, a magyar nemzet esetében egy nemzetközi jogi szerződés revíziója különleges jelentőséggel bír: Csoórinál ez a jelentőség Trianon „erkölcsi revíziójában” jelent meg, átvive a fogalmat a jog és a politika kontextusából a morál szintjére. A revízió történeti konnotációjára emlékezhetünk a revizionizmus alakban, amely a marxizmusban az „eredeti” tanításoktól eltérő nézetekre vonatkozott, és éles, nem egyszer szó szerint vére, mi több életre-halálra menő viták tárgyát képezte. Csoóri 1952-ben, huszonkét évesen, szülőfalujába hazatérve, és az ottani rettenetes állapotokat látva vált ellenzékivé, majd fokozatosan jutott arra a meggyőződésre, hogy a marxizmus alapján kibontakozott rendszer még revízió nyomán sem igazságos.

A népi írók hagyományának esztétikai-politikai revíziója

A magyar népi írók mozgalma, vagy ma elterjedt kifejezéssel, kommunikációs hálózata, nem termelt ki egységes pártpolitikai programot a szereplők világnézeti véleménykülönbségei és taktikai eltéréseik miatt, de politikai hatásuk kiterjedt a Bajcsy-Zsilinszky Endre vezette Nemzeti Radikális Párt mellett elsősorban a Kisgazdapártra és a Nemzeti Parasztpártra, utóbbi kettő esetében a koalíciós időszakban is, 1956 októberében a Petőfi Pártra, és bizonyos mértékig az MDF-re a rendszerváltás idején. A hálózat csomópontjaiban – a teljesség igénye nélkül – olyan cselekvők voltak találhatók, mint Erdei Ferenc, Féja Géza, Kovács Imre, Kodolányi János, Sárközi György, Szabó Zoltán, Tamási Áron, Veres Péter, és kiemelkedve három szellemi nagyság: Bibó István, Németh László, Illyés Gyula. Tevékenységük összefoglaló megnevezésére legtöbbször a „mozgalom” kifejezést használja a szakirodalom, nem látok okot arra, hogy ettől eltérjünk. Történetileg tekintve a mozgalom legjelentősebb szakasza az 1930-as évek elejétől a Rákosi-diktatúra kiépüléséig tart, magában foglalva három alkorszakot, a 30-as évtizedet, a világháborút és a koalíciós éveket. A népi mozgalom modernizációs irányzat volt, gondolkodásmódjából és világnézetéből következett művészeti és bár nem pártpolitikai, de mégis politikai programja.²

A program ikonikus arcélét Petőfi Sándor adta, a tőle származó szállóige jelszavá vált a népiek körében. Az Arany Jánoshoz írt levél a *Toldi* első olvasása utáni lelkes felkiáltás: „Hiába, a népköltészet az igazi költészet. Legyünk rajta, hogy ezt tegyük uralkodóvá! Ha a nép uralkodni

fog a költészetben, közel áll ahhoz, hogy a politikában is uralkodjék, s ez a század földadata.”³ A szabadságharc, és különösen a kiegyezés után szétterülő Petőfi-kultusszal, valamint az ebbe tagolódó epigon-lírával viszont semmi közösséget nem vállaltak. Meggyőződésük szerint a következő nemzedékek nem megvalósították, hanem elárulták a költő eszméit. Így a nép nem került hatalmi pozícióba sem az irodalomban, még kevésbé a politikában. A kibontakozó magyar kapitalista növekedésnek és a parlamentarizmus fejlődésének a jobbágymúltra visszatekintő parasztság széles rétegei csak hátrányait szenvedték, a nemesi nemzet után kitaszítottak maradtak a polgári nemzetből is. A háború, a forradalom–ellenforradalom és Trianon után azonban a polgári nemzet önmagában sem tagadhatta tovább katasztrofális helyzetét, amiből csak a népi energiák integrálásával van reménye kilábalni. Ezt üzenté a népieknek Ady Endre, Móricz Zsigmond, s mindenekelőtt Szabó Dezső hangja.

Az igazi Petőfi apostolként állt a népiek mögött, jószerével egy jelentős kivétellel. Németh László egy esetben megtörte a kánont, és kibeszélt az ebben a tekintetben egységes programból. Az 1939 tavaszán napvilágot látott *Kisebbségben* című esszében Petőfit sajátos klasszifikációjában a „hígmagyarok” közé sorolta történeti rendben olyan nagyságok után, mint Kazinczy és Kölcsey, olyanok mellé, mint Eötvös József, akiknek az örökösei lesznek a *Nyugat* költői. A „hígmagyar” osztály közös tulajdonsága az időnként csak felszínesen ismert nyugati eszmék iránti rajongás és azoknak naiv alkalmazása a hazai viszonyokra. A nyelvújítással vált egyértelművé a tendencia, aminek eredményeként megszületett a modern magyar irodalom, de már akkor „elveszett a magyar a magyarban”. Velük állította szembe a „mélymagyarok” osztályát, aminek tagjai utólag szintén valamelyest elismerést nyertek a művelt közönségtől, de életükben kisebbségbe szorultak az uralkodó trendhez mérten. Csokonai, Berzsenyi, Katona és mások értették a felvilágosodás eszméinek összetettségét, ugyanakkor őrizték az eredeti magyar nyelv „sűrűségét”, aminek mértékadó politikai megtestesülése Széchenyi István volt (hasonlóan Szekfű Gyula *Három nemzedékének* értékítéletéhez), XX. századi kibontakozása pedig az Ady–Móricz–Szabó Dezső hármas. Nézzük, hogy konkrétan mi is volt a szabadságharc költőjének pozíciója ebben a folyamatban, „leért-e igazán ahhoz a magyarsághoz, melynek a lassú elsüllyedését egy hirtelen támadt irodalmi magyarság alatt nyomon követjük. Nem, ő erről a magyar Atlantisról nem tudott. Magyar nyelv és ritmus

² A témával foglalkozó első monográfia JUHÁSZ Géza: *Népi írók*. Bp., Magyar Élet, 1943. A későbbi, átfogó szakirodalomból kettőt emelek ki. BORBÁNDI Gyula: *A magyar népi mozgalom*. New York, Püski, 1983; PAPP István: *A magyar népi mozgalom története 1920–1990*. Bp., Jaffa, 2012.

³ PETŐFI Sándor levele Arany Jánosnak, Pest, 1847. február 4. <https://mek.oszk.hu/06100/06126/html/ajpslev003.html>



keserves szülőfájásait sosem érezte. Hiába volt népköltő, hasonlítsuk össze népiességét egy Bartókéval, Tamási Áronéval, Erdélyi Józsefével: ez azonnal kiderül.”⁴

Különösen figyelemre méltó itt Bartók és Erdélyi. Néz-
zük először az utóbbit! Róla Szabó Dezső és Illyés Gyula is többször fölöttébb kedvezően nyilatkozott, Illyés például az 1931-es *Tarka toll* című verseskötetéről írott kritikájában. Szerinte Erdélyi elementáris átütőerejét nem formai, képi és verstani egyszerűsége adja, hanem ismeretelméleti pontossága, nála válik a költészet úgyszólván szigorú tudománnyá.⁵ Ebben teljesíti ki a Petőfi-hagyományt, nem csak a népies formában – tehetjük hozzá. Erdélyi József, miért nem József Attila? – kérdezte Csoóri Sándor 1977-ben. Revíziója értelmében Illyés és Németh utat tévesztett: „a legmodernebb világirodalom ismeretében döntöttek az új realizmus, az új tárgyilagosság mellett, Apollinaire, Éluard, Cendrars, Aragon ismeretében Erdélyi József mellett. [...] a magyar költészetnek Ady után nem az Erdélyi József törte csapáson, hanem például egy lorcai természetű költő útján kellett volna továbbindul-

nia. A modernséget és a népköltészetet magas szinten egymásba torkollató úton. Hány elmérgesedett vitát, szakadást el lehetett volna kerülni!”⁶ A „lorcai természetű költő” természetesen József Attila, hogy az ő választása esetén elejét lehetett volna venni a vitáknak, nos, hipotetikus „történetietlen” kérdés lévén, erre nincs empirikus bizonyítékunk, de valószínűleg, nem. A 30-as évek népiek az urbánusok elleni vitája ugyanis, bár Erdélyi megítélése kapcsán habosodott fel, másról, politikai értelemben többről is szólt. Arról, hogy ki legyen a konzervatív hatalom legális és legitim ellenzéke: a szociáldemokrata és liberális erőket felvonultató baloldal vagy a népiek új, harmadik oldala. Másfelől rendelkezésünkre áll egy későbbi analógia, amiből visszakövetkeztethetünk. A 70-es években Csoóri García Lorca és József Attila meggyőződéses híve, mégis megkapta a „neonacionalista”, „újnépies” jelzőket elítélő jelentésben, alátámasztva azt, hogy ha politikai tétre megy a játék, az esztétikai érv másodlagos. Igen, vehetné ez ellen valaki, de akkorra már megromlott a viszony, pont az Erdélyi-paradigma egykori erőltetése miatt.

Csoóri Sándor
1984-ben
Adományozó:
Szalay Zoltán
© Fortepan

⁴ NÉMETH László: *Kisebbségben = Uő: A minőség forradalma. Kisebbségben I–II.* Bp., Püski, 1992, II., 857.

⁵ ILLYÉS Gyula: *Tarka toll. Erdélyi József költeményei = Nyugat*, 1932, 4. sz. <http://epa.niif.hu/00000/00022/00531/16570.htm>

⁶ CSOÓRI Sándor: *Tenger és diólevél I–II.* Bp., Püski, 1994, II., 728–729.

Még egyszer: nem tudjuk, mi történne egy párhuzamos univerzumban, csak az alternatívák valószínűségét latolgathatjuk. A ma már kevésbé ismert Erdélyi egyébként nem volt rossz költő, munkássága nem igazolta Ignótus lesajnálását, hogy nem az a költészetben, ami Bartók és Kodály a muzsikában, hanem cigányzene, amivel amúgy nem lenne baj, de annak is gyenge.⁷ Talán Csoóri sem ellenezné, hogy József Attila mögött, többekkel együtt, helyet kapjon a második sorban.

Az Ignótus által írott bírálat felidézése azért is tanulságos, mert Bartók és Kodály kapcsán valami olyasmire hivatkozott, amit később „bartóki modellnek” neveznek. A modell szűkebb formájában a zene megújítására vonatkozik, a népzene esztétikai értékeinek felhasználására a kortárs zenében, az archaikus felemelve megőrzésére, az ősi és a modern szintézisére, a hagyomány aktualizálására, olyan zenei nyelv kialakítására, amelyben a nemzeti és a népi, valamint az egyetemes egymást áthatja. A modell alkalmazási tartománya azonban bővíthető a művészet, sőt a kultúra egészére. Ezt tette a már első megfogalmazója, Németh László 1943-ban.⁸ Ehhez csatlakozott Csoóri Sándor is az 1960-as évek közepétől a *Szántottam gyöppöt, az Egykor elindula tizenkét kőműves*, valamint a *Tenger és diólevél* című esszéitől kezdve, de úgy, hogy sajátos tartalom alapján értelmezte és fejlesztette azt. Monográfusa, Görömbei András ekképp fogalmazza meg a modell megújításának lényegét: „olyan organikus világkép bontakozik ki, amelyikben funkcionálisan kap helyet Csoóri számtalan meghatározó élménye, az amerikai felhőkarcolóktól a szatmárcsekei temetőig, a beatköltésztől a magyar népballadáig, József Attilától Ginsberg költészetéig”.⁹ Csoóri koncepciója a magyar népdalt nemcsak a XX. századi modernizmusokhoz, a szürrealizmus-hoz és a beatirodalomhoz kapcsolta, hanem meghosszabbítva, a XXI. századi posztmodernhez is. Ezáltal, írja Jánosi Zoltán, „leszaggatja azokat a sztereotípiákat, amelyek a felvilágosodás, a romantika, a népi, nemzeti irányzat, a ’20-as, ’30-as évek szociális törekvései és a marxista irodalomfelfogás, illetve ideológia idejétmúlt kötelekeibe voltak képesek csupán bekapcsolni a népi kultúrát szer-

vesítő »bartóki« irodalmat”.¹⁰ A „bartóki modell” működését az alapján szokás kétségbe vonni, hogy a népművészet halott, mert szociokulturális értelemben halott az osztály, amely azt élte. Megszűnt a paraszti életforma, nincs tovább népművészet. Csoóri szerint viszont a népművészet „nemcsak a parasztságé, hanem az egész magyarságé. Elmúlni tehát csak a magyarsággal múlhat el.”¹¹ Valóban, a szociokulturális megközelítést a művészettel kapcsolatban abszolutizálni helytelen. Látszik ez abból az abszurditásból is, hogyha a tétel igaz lenne, lényegében minden történelmi művészet halott lenne, mivel nemcsak a hagyományos paraszti életforma szűnt meg, hanem a hagyományos polgári, nemesi és arisztokrata is, nemcsak a falusi, hanem a városi is. Halott lenne az Erzsébet-kori angol dráma és az antik művészet. Akkor milyen alapon szólítana fel Rilke *Archaikus Apolló-torzója*, hogy: „Változtasd meg élted!”?

A Csoóri-féle „bartóki modell” gyűjtőpontjában a szürrealista népballada és az ezt először igazán megértő József Attila-i költészet állt. Ennek az esztétikának a jegyében méltatta kortársai, Juhász Ferenc és Nagy László munkásságát. Elemzésében a szürrealizmus nem történelmi avantgárd, hanem élő esztétikai irányzat. A 2024-ben századik születésnapját ünneplő mozgalom több hullámban bontakozott ki, és hatott más modern, majd posztmodern törekvésekre, igazolva ezzel Csoóri elemzését. Hatott például a pop-art univerzumra, részben ezen keresztül, de direktben is, megtermékenyítette a pop- és tömegkultúrát, amelynek tenyészetét a magyar költő már nem szemlélte szimpátiával.

Nála a szürrealista népballada amennyire esztétika, annyira ismeretelmélet és politika. A gondolatmenetét a Ionesco-féle definícióval indította: „Tragédia ott van, ahol megoldhatatlan problémák vannak.”¹² Ilyen problémákról szólnak a magyar népballadák. „Nem a sors fölötti töprengés, hanem a sorssal való szembefordulás. Nem a megválthatóság vigasza – ellenkezőleg: a megválthatatlanság tudata”¹³ jelenik meg ezekben, a balladák a „halált és az igazságot igen, de a kétségbeesést vagy a közbeeső reményt”¹⁴ nem ismerik. A ballada nem annak a bizonyos

⁷ IGNÓTUS Pál: *A propos: Erdélyi József*. Az *Utolsó Királyság* című verskötetének megjelenése alkalmából. V. Erdélyi József és Kodály Zoltán = *Nyugat*, 1928, 16. sz.

<https://epa.oszk.hu/00000/00022/00449/14047.htm>

⁸ NÉMETH László: *Magyar építészlet* = NÉMETH: i. m. (1992), II., 1334–1342. Különösen figyelemre méltó a témában, hogy Gróh Gáspár arra a kérdésre, hogy van vagy nincs Németh László-i „Bartók-modell” a „modell” problematikusságának kimutatása után, végül is igennel válaszol abban az értelemben, hogy két modell van, az eredeti zeneesztétikai és a Németh László-féle „ideologikus”. GRÓH Gáspár: *Van vagy nincs? A Németh László-i „Bartók-modell”* = *Magyar Szemle*, 2007, 11–12., 141–154. Bartók helyéről a magyar művelődéstörténetben és a „bartóki modellről” WINDHAGER Ákos: *Béla Bartók’s*

Central European Counter History = Voices of Identities: Vocal Music and De/con/struction of Communities in the Former Habsburg Areas. Ed. ENDER, Daniel, FLAMM, Christoph, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2018, 126–142.

⁹ GÖRÖMBEI András: *Csoóri Sándor. Monográfia*. Bp., Nap, 2010, 85.

¹⁰ JÁNOSI Zoltán: *Tengerre hullt diólevél = „Sereglés voltam egymagam” Tanulmányok Csoóri Sándorról*. Szerk. FALUSI Márton, WINDHAGER Ákos, Bp., MMA MMKI, 2018, 59.

¹¹ CSOÓRI: i. m. (1994), II., 763.

¹² Uo., II., 655.

¹³ Uo., 656.

¹⁴ Uo.

„homálynak” a műfaja, hanem ellenkezőleg: a tisztánlátásé. Itt fordul át az okfejtés az irodalomból a politikába: Rákóczi óta a magyar politika a hiú remény, az illúzió és az öncsalás politikája volt. A politikai osztály – nagyrészt azért, mert hallgatott az irodalom szirénszavára – elhitte, hogy eszméi akkor is győzedelmeskedtek, amikor a valóságban, például a harcmezőn vereséget szenvedett. Mindez azért történt, mert a balladákban megalapozott népi tudástól elszakadt. Az öncsalás ékes példái a kiegyezés, az 1918-as forradalom, a II. világháborút követő koalíciós időszak, az 56-os forradalomleverést követő konszolidáció, valamint ezek közé sorolta pályája későbbi szakaszában Csoóri a rendszerváltáshoz kapcsolódó illúziókat.

A népi írók hagyományának politikai revíziója

A népi mozgalom politikai törekvései négy elemből tevődtek össze. Ezek közül az első a gazdasági reform, a második a kultúra reformja, a harmadik a képviseleti rendszer reformja, a negyedik a külpolitika célkitűzéseinek átalakítása. A négy elemet együttesen teljes joggal nevezhetjük „magyar harmadik útnak” is, ahogy azt Gombos Gyula meg is tette.¹⁵

Az első és a harmadik elem, a gazdaságpolitika és a képviselet újraértékelésének irányát megfigyelhetjük az 1982-ben Duray Miklós *Kutyaszorító* című, az USA-ban Püski által kiadott könyvéhez írt előszóban. Csoóri megállapította, hogy a csehszlovákiai magyarságot folyamatosan érő atrocitások „örületbe csúszó torzulások [...] Ott van mögöttük a törvény: a szocializmus végig gondolatlan eszmerendszere és gyakorlata.”¹⁶ A szocializmus elméletének megvalósítása nem más, mint a többpártrendszer és a magántulajdon megszüntetése, valamint az egyházak visszaszorítása. Ezek híján a nemzetiségek nyomorult helyzetbe kerülnek, pláne, ha az anyaország sem törődik velük. Az intézmények hiányoznak, vagy nem megfelelően működnek. De a magyarság nemcsak az utódállamokban van kisebbségi létben, hanem Magyarországon is, nem etnikailag, hanem eszmeileg: magára hagyva áll szemben a marxista-leninista eszmével és birodalommal – fogalmazódik meg az olvasóban, többször érezzük szövegei kapcsán, hogy amikor az utódállamok magyarságáról ír, az az anyaországra is vonatkozik. – Nincs állama neki sem, aki megvédené, sőt az éppen az elnyomó eszme oldalán áll. Neki sincsenek egyházai, pártjai, magántulajdona, ami oltalmat jelentene. Csoóri itt már eltért a két háború közötti népi mozgalom véleményétől, amely politikai pártoknak és a magántulajdonnak nem tulajdoní-

tott ilyen jelentőséget, sőt inkább kritikus volt velük szemben, ahogy időnként az egyházakkal szemben is.

Németh László 1956. november 25-én Tamási Áronnak így írt: „A parlamentarizmust levitézlett képződménynek tartom. Európa politikai pusztulásának egyik okát látom benne.” Majd világossá tette, hogy mi is a baj a parlamentarizmussal: „A mi pártjaink 45–48 közötti szerepe különösen szégyenletes volt, október 23. után már néhány nap alatt utálatos bűz csapott ki föltámadt tetemeikből.”¹⁷ Tehát a pártok. Azokkal a gondok nem a II. világháborút követő koalíciós időszakban kezdődtek, már a Horthy-korszakban is jelentkeztek, nem kevésbé az I. világháború utáni zavaros időkben, az egész gyökere pedig már a dualizmusban erősödött meg. Az elitélő vélemény szemantikája visszamegy a pártoskodásra, a szakadás, széthúzás, ellenségeskedés, részrehajlás, elfogultság, igazságtalanság értelmében, valamint a „pártütésre”, különösen abban a jelentésben, hogy az összefogás valamely közösség egységének megbontására törekszik. A rousseau-i „általános akarat” érvényesülését akadályozzák meg a pártok helyett, hogy elősegítsék azt.

A politikai reform kiinduló történelmi tétele, hogy a dualizmus rendszere társadalmilag igazságtalan, politikailag nem volt hatékony. Pusztuláshoz is vezetett. Azonban ez már pusztán a megelőző évtizedek fejleményeiből is belátható. Németh László Adyról írta, de Szabó Dezsőre és Móriczra is vonatkoztathatóan, hogy ő „látja meg, hogy tizenkilencedik századunk hibái jóvátehetetlenek, mert következményei a magyar nép testén is kiütnek már, az osztályok fönn merevek, lejjebb senyvedők s a színmagyarság jobbjai magukban tehetetlenek.”¹⁸ Nyilván azért is, mert magukra hagyták őket a politikai pártok. Ezért új népképviseleti rendszert kell megalkotni pártok nélkül. Helyettük a szindikalizmussal rokonítható módon a választási kollégiumok lesznek a képviselet alapszervei, ezek választják meg a képviselőket a kerületi parlamentbe, utóbbiak pedig az országosba. A választások mindkét szinten természetesen titkosak, s minden felnőtt szavazati joggal rendelkezik. A képviselők mindkét szinten bármikor visszahívhatók. Gombos Gyula visszatekintve úgy látja, hogy ez a képviseleti elképzelés a reform leggyengébb, vagy ha megengedőbbek akarunk lenni, akkor a legnaivabb pontja. Nem a kétszinteség, hanem a területi elv kizárólagossága és a pártok negligálása miatt. Úgy érvel, hogy a népiek nagyon helyesen intézményesen biztosítani akarták a politikai szabadságot, de nem vették észre, hogy ha a szabadság fennáll, elkerülhetetlen a pártok létrejötte. Mivel szabad rendszerben a véleménykülönb-

¹⁵ GOMBOS Gyula: *A harmadik út*. Bp., Püski, 1990

¹⁶ CSOÓRI: *i. m.* (1994), II., 1008.

¹⁷ NÉMETH László: *A magyar forradalomról*. Bp., Nap, 2011, 148.

¹⁸ NÉMETH: *i. m.* (1992), II., 881.

ségek kialakulása szükségszerű, és az eltérő vélemények érvényesülni akarnak, így az emberek összefognak. Egyébiránt, korrigálhatjuk Gombos magyarázatát, véleménykülönbségek nem szabad rendszerben is kialakulnak, csak ott nem érvényesülhetnek. Persze minden különösebb találatekonyság nélkül több ellenérv is felhozható a rendszer ellen. A visszahívhatóság rendies elve például, ha kellőképpen könnyen kivitelezhető, zűrzavarhoz vezethet, a kétszinteség – bár nem ördögtől való – csökkenti a választó azon percepcióját, hogy a legmagasabb szintű közös ügyekbe is beleszólhat. Bár lehet, hogy ez csak illúzió, de még ha az is, szorosabbra húzza a nemzet kötelekeit, amit a népiek is óhajtottak. A parlamentarizmus hagyományába tartozó pártpolitika kapcsán helyesebb lett volna a kritika mellett azokat az alapokat is keresni, amikre építeni lehet.

Naivítás lett volna a népiek képviseleti reformterve? Meglehet, de azt is fel kell idéznünk, hogy a két világháború között a nyugati világban sokan nem jósoltak nagy jövőt sem a demokráciának, sem a parlamentarizmusnak. Egyrészt a politikai rendszer belső ellentmondásai, másrészt a külső kísértések miatt, utóbbiak, a bolsevizmus, a fasiszmus, és a nemzetiszocializmus hatása kritikus helyeken egyre érezhetőbbé vált. Volt, aki örült ennek a trendnek, volt, aki nem. A népiek harmadikutas programja egyaránt elhatárolódott a bal- és jobboldali diktatórikus erőktől, ugyanakkor a tömegdemokráciában szintén megjelenő totalitárius fejleményektől is. A demokrácia mellett foglaltak állást, de úgy hitték, hogy az csak a pártokat kiiktató képviseleti rendszerrel menthető meg. A II. világháború után megváltozott a helyzet Nyugaton, a parlamentáris demokrácia pozíciói megerősödtek. Hibáit továbbra is figyelembe vették, de ezek kockázatát lényegesen kisebbnek ítélték, mint az alapvető átalakítások veszélyeit.

Tökéczki László 2017-ben beszámolt a közönségnek arról a több évtizedes vitáról, amelyet Csoórral folytatott a dualizmus értékeléséről, vitapartnere a kritikus álláspontot képviselte, nehezen hagyta magát meggyőzni, de változtatott álláspontján.¹⁹ A szövegek alapján elmondható, hogy a kiegyezés gazdasági előnyeit Csoóri már az 1960-as években elismerte, a dualizmus nemzeti szuverenitást korlátozó definícióját viszont továbbra is, és mindig elítélte. Változott a véleménye a népi írók programjához képest abban, hogy a dualizmus parlamentarizmusát a feudális-rendi érdekképviselet modernizálójaként a demokratizálódás egyik fontos lépéseként tartotta számon.

A népiek „naivitását” a „korszellem” figyelembevételével a „politikai realizmusnak” megfelelően alakította át. De nem vált annak a bizonyos korszellemnek a rabjává. A magyar rendszerváltást nem volt hajlandó a korban divatos fogalommal „konszenzusként” szentesíteni. 2004-ből visszatekintve a *Nem, az nem lehet* című esszéjében így értékelt: „A közép-európai demokráciák olyan vadházasság szülöttei, melyben a megtermékenyítő fél maga a kommunizmus volt. A megszelídíthető, de a megváltoztathatatlan kommunizmus, a génhibás társadalmi rendszer.”²⁰ A „génhibák” sajnos az utódban is öröklődtek. Ezek a hibák (elhagyva a genetika terminológiát) nem korrigálhatók pusztán az intézményelvű racionalitással, a piacgazdaságra és a többpártrendszerre való formális-jogi áttéréssel. Nemcsak intézményi, hanem tartalmi revízióra is szükség lett volna, ami az eszmék, a történelem, a hagyományok, másfelől a lelkiület és a reflexek vizsgálatát igényelte volna.

A szembenézés elmaradt, a kommunizmus bűnei nem lettek megnevezve, elmaradt a vétkesek számonkérése. Az új demokrácia „mindenkit egy szál ibolyával köszöntött. Nem gondolt arra, hogy a régi áldozatok hamarosan új áldozatok lesznek.”²¹ Áldozatai a több hullámverésben lezajlott privatizációnak, a média- és kulturális viszonyok egyenlőtlenségének, az állami politika nemzet iránti érdektelenségének. A bűnök sorozata szerinte a következményeiben végig nem gondolt sietségből fakadt. Az nagyon is érthető, hogy a nép a lehető leggyorsabban szabadulni akart a kommunizmustól, de az naiv illúzió volt, hogy pusztán a többpártrendszer és a szabad választás intézményei elegendőek ehhez. Elégtelen módszertannal fogott hozzá a magyarság a rendszerváltáshoz. Ez egyértelműen az újjáalakuló elit felelősségét terhelte. Csoóri 1987-ben egyik alapítója volt a Magyar Demokrata Fórumnak, később alelnöke lett a mozgalomnak, majd a pártnak 1993-ig. Személyes felelősségét nem takargatta sohasem. Kisebbségben maradt azon véleményével, hogy az MDF pártosodását és egyáltalán a többpártrendszert, valamint az első szabad parlamenti választást megelőzően elengedhetetlenül szükség van alkotmányozó nemzetgyűlésre a nemzet egységének megteremtése céljából. Nemzeti egység kívántatott volna az új alkotmány megszövegezésén túl abban is, hogy a diktatúra működtetőinek bizonyos körét egy időre ki kell zárni a politikából, legalábbis az első szabad választásból.

A rendszerváltás naivitása, politikai hibái, vétkei, teológiai analógiával fogalmazva eredendő bűne nem maradt rejtve a magyarság előtt, ezt bizonyítja a „nemzeti egység”

¹⁹ Tökéczki László kijelentését emlékeztetőül idézem. Előadása a 2017. február 6-án és 7-én az MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézete által rendezett Csoóri-konferencián hangzott el. A szerző halála miatt a tanulmány nem készülhetett el.

²⁰ CSOÓRI Sándor: *Tizenhét kő a parton. Esszék.* Bp., Nap, 2007, 180.

²¹ Uo., 219.

vagy „nemzeti minimum” rendre megfogalmazódó kíváncsi és a megvalósulás elmaradásának szomorú tudomásulvétele. A sikertelenség fő okát a nemzeti érdeket háttérbe szorító pártérdek dominanciájában jelölték meg többen. Csoóri számára a legszörnyűbb élmények az MDF–SZDSZ-paktum, a 2004-es kettős állampolgárságról szóló eredménytelen népszavazás és a 2006-os morális-politikai válság voltak. Utolsó politikai megnyilvánulásában, a 2007-es *Márciusi levél*ben a pártpolitikai elit és a modern demagógok által működtetett kortárs tömegdemokrácia ellensúlyozására Németh László és a *Prágai Charta* nyomán „szellemi és morális felsőház” felállítását javasolta. A kétkamarás országgyűlés felsőházának rendi hagyománya nála átalakult az értelmiségi kontroll fórumává, ahol „rangot az erkölcs, az értelem, a rokonszenv, a nemzeti érdekek egységes védelme ad”.²² Nem nehéz ezt is naivitásként megmosolyogni, mert vajon mi garantálja az értelmiség egységes fellépését, amikor az legalább annyira megosztott, mint a társadalom. Ugyanakkor Csoóri felvetése a többségi elv ellensúlyozására már legalább Arisztotelész óta fontos vitatéma a demokrácia értelmezésében.

A népiek gazdaságpolitikai reformterve egyrészt aszimmetrikus, másrészt ellentmondásos volt. Az aszimmetriát az agrárium más szektorok fölötti dominanciája okozta, az ellentmondás pedig a tulajdon kettős megítéléséből következett. Egyfelől tulajdonhoz akarták juttatni a szegényparasztságot, másfelől azt vallották, hogy „mamut vagyona becsületes munkával még senki nem tett szert”. Addig nem mentek el, mint Proudhon, hogy a tulajdon lopás, de addig igen, hogy egy bizonyos mértéken túl az. De mi ez a mérték? A földreform tekintetében általában ötszáz holdban állapodtak meg, de az ingóságok és a nem mezőgazdasági tőke vonatkozásában nem jelöltek ki határt. Nem is lett volna az olyan könnyű, ha az igazságosság és a hatékonyság követelményeit egyszerre akarják megvalósítani. Ezeket a követelményeket az agráriumban a kis és közepes magántulajdon a szövetkezeti rendszerrel megtámogatva elv alapján kívánták kielégíteni, az iparban és a szolgáltatások, különösen a pénzügyi szolgáltatások területén viszont a szövetkezet nem biztos, hogy működőképes lett volna, ezért itt az állam integráló szerepére számítottak, feltéve, ha az demokratikus. Németh László is támogatta ezeket az elképzeléseket, de a rá jellemző találatkonysággal az 1933-as *Új politika* című írásában azt javasolta, hogy a tulajdonosi rendszer helyett a mezőgazdaságon túl az iparban és a szolgáltatásokban is gondolkodjunk el a „munkabizományi rendszeren”, ami nem tulajdon-, hanem használati jogon alapszik, némileg a feu-

dalizmus modernizált változata. Mert szerinte nem a tulajdon a lényeges kérdés, hanem az, hogy „állami alkalmazott legyen-e a termelő, ahogy a szocialisták gondolják, vagy egy országos termelési terv keretei között viszonylag független vállalkozó”.²³ A II. világháború utáni kommunista hatalomátvétel bizonyította, hogy igenis a tulajdon a lényeges kérdés. Csoóri szerint annak híján az egyén kiszolgáltatottjává vált a nemzetellenes államnak. Az 1980-as évek végén elinduló privatizációs hullámok további bizonyítékokat szolgáltatottak a tulajdon fontosságára. A privatizációk során jelentős részben a kommunista elit tagjai jutottak gazdasági pozíciókhoz, ezek segítették a politikai és a kulturális hatalom átmentését, Csoóri az elsők között figyelmeztetett a rendszerváltás ezen ellentmondására.

A népi politikai reform második eleme a kultúra reformja volt. Szabó Dezső szerint itt a legfontosabb a közoktatás átalakítása olyanképpen, hogy biztosítsa a parasztság és a munkásság gyermekeinek felemelkedését a magasabb képzettséget igénylő munkakörökbe, ugyanakkor magyar szellemiségű legyen. Nagy figyelmet kell ezen túlmenően fordítani a tehetséggondozásra, ennek érdekében Collegium Hungaricumokat kell felállítani tájegységenként. Németh László némiképp másként látta, amennyiben a reformot az egyetemek átalakításával kezdte volna. A fő baj ezekkel a túlzott specializáció és a szociális kontraszelekció. A szakbarbárság helyett az általános műveltségre kell helyezni a nyomtérket, hogy elérhessük az általa rendkívül fontosnak tartott minőségi váltást. A társadalmi mobilitás megnyitásához pedig a nép Eötvös Kollégiumait kell létrehozni, ahol az alsóbb néposztályok fiataljai osztályuktól nem elszakadva hozhatják létre az új magyar értelmiséget, vagy ahogy időnként nevezte, az új nemességet. A közoktatás reformját a már megfelelő szellemben képzett új elit hajtáná végre, itt is az általános műveltség kerülne előtérbe, amelynek tantárgyai között főszerep jut a magyar önismeretnek. Ugyanakkor az oktatás minden szintjén érvényesülnie kell a műhelymunka változatosságának. Nem túlzott aktualizálás, ha kijelentjük, ma is ilyen kérdések hatják át az oktatási vitákat. A reform ezen pontja az állami intézményekben csak visszafogottan valósult meg, de hatása a társadalomban jelentős volt, a népiek több folyóiratot adtak ki, faluszemináriumokat szerveztek, népőiskolákat működtettek a kommunista hatalomátvételig.

A népiek kultúrpolitikája egyszerre volt szociális és nemzeti, de a nagyobb nyomtérket a szociális elem képviselte. Csoóri a konszolidálódó kádárizmus idején a hangsúlyt a nemzeti elemre helyezte. A horthysta politika, ha ellentmondásos módon is, mégiscsak a nemzeti elköte-

²² Uo., 373.

²³ NÉMETH László: *Új politika* = NÉMETH: i. m. (1992), I., 549.



A Liszt Ferenc
téri Könyvklub
1972-ben, balról
Korniss Péter
fotóművész,
Novák Ferenc
koreográfus,
Borbély Jolán
etnográfus és
Csoóri Sándor
Adományozó:
Szalay Zoltán
© Fortepan

lezettség jegyében állt, a kádári viszont nem. Sőt a „nacionalizmus” stigmatizáló szócikként szerepelt szótárában, lásd a népi írók megbélyegzését az 56-os forradalom után. Lehetőség nyílt azonban a népi kultúra kutatására és művelésére, amit egy „népi” demokrácia csak úgy mégsem tilthatott meg, de még azt is gondolta, hogy érdekében is áll. Engedte a határon túli magyarság néprajzi megismerését is, elvégre az is nép. Csoóri politikáját, hogy a népivel becsempéssze a nemzetit, siker koronázta. Ezt bizonyítja a népi kultúra a 70-es évekre – különösen a fiatal értelmiségiek között, de nem csak ott – kibontakozó reneszánsza és különösen az Erdély-kultusz.

Az eredeti népi program negyedik eleme a külpolitika reformja, vagy teljes joggal úgy is nevezhetjük, hogy a „geopolitikai harmadik út”.²⁴ Ez az elem abból a gazdaság- és politikafilozófiai meggyőződésből következett, hogy sem a kapitalizmus, sem a nemzetiszocializmus, sem a bolsevizmus nem elfogadható berendezkedés általában, de különösen nem a magyarság számára. Ezek

a rendszerek kéttagú opozícióba is sorolhatók, amelyben szemben áll egymással a XIX. században kiteljesedett individualizmus és a XX. századi kollektívizmus, vagy annak legszélsőségebb megvalósulása, a totalitarizmus. Földrajzi helyzeténél fogva Magyarország két totalitárius hatalom, Németország és a Szovjetunió érdekkörébe került. A program ezért olyan politikát irányzott elő, amely az országot nem hagyja egyik zsákmányául sem. Ennek a célkitűzésnek a megvalósításához rendelték hozzá a kelet-közép-európai konföderáció tervét az itt élő népek sors- és érdekközösségére apellálva. Ennek az együttműködésnek az is eredménye lenne, hogy a térségben a nemzeti ellentétek kezelhetővé válnának, s a határon túli magyar nemzettestek védelmet nyernének. Az elképzelés történeti előzménye Jászi Oszkár 1918-as „Dunai Egyesült Államokról” szóló eszmefuttatása, ami Kossuth „Dunai Konföderációjára” megy vissza. A Baltikumtól Törökorszáig húzódó gazdasági és katonai összefogást a közös ellenségek klasszikus eszméje tartaná egyben, ám elősegítene

²⁴ Több beszélgetésünk során Kovács Dávid ezt a terminológiát használta annak összefoglalására, amit Szabó Dezsőről szóló könyvének 4.4. fejezetében kifejtett. KOVÁCS DÁVID: *A magyarság hivatása*:

Kelet-Európa = Uő: Szabó Dezső nemzetszemlélete. A közösségi identitás változatai Szabó Dezső életművében. Máriaibesnyő, Attraktor, 2014, 115–128.

a hasonló gazdasági és társadalmi mintázat is: a térség minden országa iparosodó agrárország. Hátráltatja viszont a nemzeti ellentétek sokasága, ahogy Gombos fogalmaz: „ellenségekből kell hozzá társakat csinálnunk”.²⁵ Szabó Dezső is, de különösen Németh László ezért azt vallotta, hogy az első lépéseket nekünk kell megtennünk: társaknak, sőt testvéreinknek kell őket éreznünk. Ehhez elengedhetetlen nyelvük és kultúrájuk megismerése, és azok oktatása a magyar iskolákban. A legfontosabb azonban az, hogy a magyarságnak követendő mintává kell válnia a környező népek számára a lehető legdemokratikusabb parasztállam kiépítésével. Szabó Dezsőnél a magyarság hivatása a térség békéjének és integrációjának megteremtése, ami egy lépés lehet az emberiség harmonikus egységéhez vezető úton. Németh László esetében mindehhez társul még a minőségszocializmus eszméje, ami reményei szerint kedves lesz a többi nép számára is. Távlati tervként lehetett csak a konföderációt előírányozni, ez a kortársak többsége számára is világos volt. Több kétség felvetődött már akkor is, amelyeket ma is érdemes megemlíteni. Az ilyen terv a nemzeti függetlenséget éppen hogy elnyert államok számára a magyar szupremácia redefinálásaként mutatkozhat: magyarokkal, akik csalafinta módon így akarják maguk alá édesgetni a többieket. Az sem valószínű, hogy a nagyhatalmak, akik ellensúlyozására a szövetséget létre akarjuk hozni, ölbe tett kézzel nézik a számukra kedvezőtlen folyamatokat. Különböző módszertanok alapján szerezhetnek érvenyt érdekeiknek, például dezertálásra bírhatják előnyök felkínálásával a tagok némelyikét, de adott esetben a katonai megszállástól sem riadnak vissza. Ami viszont az elképzelés mellett szólhat, az az erőviszonyok kiegyenlítésének elve, ez támogatta az Osztrák–Magyar Monarchiát hosszú ideig. Erre a két világháború között a nyugatiak részéről ugyan elvi igény lett volna, de hogy az igényt érvényesítsék is, azt nem tette lehetővé mások mellett éppen a szóban forgó konföderáció finoman szólva is embrionális, de inkább csak eszmei léte. A II. világháború menete nyilvánvalóvá tette, hogy a közép-európai népek szabad konföderációjának megvalósítására belátható időn belül nincs lehetőség, mivel a térség szovjet fennhatóság alá fog kerülni.

Csoóri szimpatizált a kelet-közép-európai népek kulturális rokonságának eszméjével és a konföderáció utópiájával, de a helyzet a két világháború közöttihez képest csak romlott. A magyar kisebbségek ellen elkövetett bűnök és amiatt, hogy ezt az anyaország hivatalosan a 80-as évek második feléig szóvá sem tette. Ódzkodott ettől

eleinte az internacionalizmus régi kommunista dogmája és annak folytatása, a lenini nemzetiségi politika elveinek érvényességébe vetett hit miatt, valamint később következményelvű megfontolások miatt is. Az *Eltemetett gondolatok a Duna-tájon* című 1985-ös esszé terminológiájával: „tapintatos taktikát” folytatott, abból kiindulva, hogy „nem harcolhatunk három-négy fronton egyszerre – románokkal, szovjetekkel, jugoszlávokkal, szlovákokkal –, hisz akkor teljesen elszigetelődünk a világban”.²⁶ A taktika rossz helyzetértékelésen és nem hatékony eszközválasztáson alapult: „Nekünk nem támadnunk kell, csak a világ nyilvánossága elé lépünk a gondjainkkal és tényeinkkel. Azaz: demokratának lennünk.”²⁷ Utalásnak tekinthetjük ezt Bibó Istvánnak a rendszerváltás környékén sokat idézett 1946-os definíciójára, amely szerint: „Demokratának lenni mindenekelőtt annyit tesz, mint nem félni.”²⁸ A meghatározás a „ne fessük az ördögöt a falra” szólást invokálja annak kifejezésére, hogy valami azáltal válik valóságossá, hogy félünk tőle. Az önbeteljesítő félelem tárgya Bibó szerint egyebek mellett lehet a más véleményen lévők, a más vallásúak, az idegen etnikumok rossz szándéka, gonosz összeesküvése, az ellenséges propaganda hatása. A kelet-közép-európai népek ellenségeskedéseinek oka részben valóban az imaginárius félelmek tárgyainak megvalósulásában keresendő, de ha már ezek valóságosak, akkor nem helyes azokat tapintatosan elhallgatni. Egyrészt az áldozatok emlékére való tekintettel, másrészt az aktuális történések befolyásolásának céljával. Bátorságról van itt szó, ami a félelem kontrollálása, s nem a félelem hiánya. A „tapintatos taktika” gyáva és sikertelen volt, próbálkozzunk a tényszerű őszinteséggel, az még a politikában is eredményes lehet. Csoóri nem tartotta a nyilvánosságot sem a tömegdemokráciában, sem a geopolitikában csodafegyvernek, ahogy a rendszerváltáskor többen tették, csak első, de kihagyhatatlan lépésnek.

A népi írók hagyományának morális-politikai revíziója

1982-ben látott napvilágot *A magyar apokalipszis* című pamflet, amely részben a Sára Sándor rendezésében készült *Krónika – A 2. magyar hadsereg a Donnál* című huszonöt részes tévésorozat, valamint az ebből kialakított *Pergőtűz* című mozifilm forgatási tapasztalatait dolgozta fel. Csoóri Hanák Gáborral és Marx Józseffel együtt dramaturgként vett részt a munkálatokban. A film legfontosabb elemeit Sára később, 1988-ban könyv formában is

²⁵ GOMBOS: i. m. (1990), 11.

²⁶ CSOÓRI Sándor: *Eltemetett gondok a Duna-tájon* = CSOÓRI: i. m. (1994), II., 1029.

²⁷ Uo.

²⁸ BIBÓ István: *Közép- és Kelet-Európa politikai kultúrájának deformálódása* = Uő: *Válogatott tanulmányok I–IV.* Szerk. HUSZÁR Tibor, NAGY Endre, VIDA István, Bp., Magvető, 1986, II., 220.

megjelentette. A tévévetítés óriási visszhangot váltott ki, közöttük támadásokat is, hogy burkoltan irredenta eszméket propagál, egyoldalúan mutatja be az eseményeket, horthysta katonatiszteket szólaltat meg, nem hiteles szemtanúkat vagy történészeket, mentegeti a Szovjetuniót megtámadó hadsereget. Ezek hatására a sorozatot előbb áttették a kettes csatornára (azt akkoriban földrajzilag és technikailag csak korlátozottan lehetett elérni), majd a tizenhetedik rész után befejezték a vetítést. A *Krónika-Pergőtűz* a hadsereg tragédiáját vitte színre – de mivel annak személyi állományát nagyrészt szegényparasztsok adták, akik sokszor a falusi tanítókból és jegyzőkből lett tartalékos tisztek századparancsnoklásával vonultak a keleti frontra –, a dokumentumfilmek folytatták azon filmek sorát, amelyek a parasztság igazságtalan sorsát dolgozták fel. Ilyenek voltak Kósa Ferenc *Tízezer nap* (1967) és Sára Sándor *Feldobott kő* (1968) című rendezései, Csoóri mindkettőben társ-forgatókönyvíróként működött közre. A filmek szervesen kapcsolódtak ahhoz az 1952-től kibontakozó irodalmi munkássághoz, amelyben az író a parasztság helyzetének ábrázolásával a nemzet létkérdéseit firtatta szembefordulva a kommunista hatalommal. A doni ügy napirendre emelésében múlhatatlan érdemei vannak Nemeskürty Istvánnak, a *Requiem egy hadseregért* című könyve 1973-ban először merete a magyar hadsereget nem mint bűnöst, hanem mint áldozatot bemutatni. Csoóri szövege vádirat a nemzetellenes magyar állam ellen. A horthysta állam, de implicite a kádári állam ellen is. Előbbi ellen azért, mert kiküldte a hadsereget a keleti frontra, de még inkább azért, mert a tragikus veszteségeket nem tudatosította a társadalomban, nem segítette elő a katarzist, nem volt képes már 1943 nyarán kilépni a háborúból. Utóbbi, a kádári állam ellen azért, mert a Rákosi-korszakot folytatva büntudatban tartotta az áldozatokat.

Azonban az 1943-as felelősségben osztoztak az írók is. Illyés Gyula írt egy megrázó verset *Hullaevők* címmel, de Németh László a *Második szárszói beszéd*ben 1943 augusztusában kijelentette: „A magyarság ennek a háborúnak a végét sokkal jobb kondícióban érte meg, mint az előző világháborúét. Háborús veszteségei kisebbek, jóléte nagyobb, ideológiája kész.”²⁹ Ha nem tudott az áldozat nagyságáról, miért nem nézett utána, ha tudott róla, milyen megfontolások alapján hagyta figyelmen kívül? Miféle hasznos következményeket várt a döntéstől? Nem tudjuk, de azt igen, hogy Magyarország a politikai vezetés elégtelen helyzetértékelése, akaratgyengesége, gyávasága,

a hűség rossz politikai-morális értelmezése miatt nem tudott a német szövetségből idejében kiugrani, ezért a doni véráldozat értelmetlen maradt. Az apokalipszis nem tudott passzióvá átlényegülni.

A pamflet bírálja az arisztotelészi hagyományt, nézzük, hogyan nyilatkozik a „becsület a legjobb politika” tételről Horthy Hitlernek tett ígérete kapcsán: „a magyarok fő-kormányzója, valódi magyar balfácánként, azzal nyugtatja meg, hogy ha ő el akar pártolni, azt majd kerek perec a szemébe mondja. A Horthy-féle nyíltság a diplomáciai hülyeség világcsúcsa! Mintha egy nép becsülete azonos lehetne egyetlen vezetője »becsületével«.”³⁰ A kormányzónak nem jutott eszébe, amit Machiavelli tanácsolt a fejedelemnek: „ne legyen szótartó, ha ez a magatartás kárára válik, s ha az okok, melyek miatt ígéretet tett, megszűntek. Ha az emberek jók lennének, ez az elv kárt okozna, de mert gonosz indulatúak, nem tartanak meg adott szavukat veled szemben, így hát neked sem kell megtartanod velük szemben.”³¹ A politikusnak meg kell tanulnia elvonatkoztatni a hétköznapi individuális moráltól, ha a közösség érdekei azt kívánják. Csoóri szerint ezzel a követelménnyel a magyar történelem sok tragikus hőse szembesült a szigetvári hős Zrínyi Miklóstól kezdve Rákóczi Át Deák Ferencig, ebbe a sorba tartozott Illyés Gyula is, akinek egy 1974-es naplójegyzetét idézi 1993-ban Csoóri *Az Illyés-babona* című esszéjében: „A nemzetek – s általában a közösségek – erkölcsi törvénykönyvét más tintával írják, mint az egyénekét. Hogy ugyanaz a tett mikor leköpendő esküszegés és mikor történelmi hősiesség, azt merőben az határozza meg, hányan viszik végbe, hányak hasznáért.”³² Azt is hozzáteszi, hogy Illyésék 1957-es kiegyezése, hasonlóan 1867-hez, feldolgozatlan eleme maradt történelmünknek, „eszünkkel még föl is foghatjuk valamennyire, de lelkiismeretünk és ösztönünk ma is tiltakozik ellene.”³³ A mai olvasók jelentős része ezt a két kiegyezést nem tekinti egyenrangúnak, a Deák-félét lényegesen kedvezőbben ítéli meg, mint Kádárét, amelyhez így-úgy Illyés is csatlakozott, de abban talán teljes az egyetértés, hogy Bethlen Gábor kiegyezése a nagyhatalmakkal Erdély aranykorát hozta el. Csoóri eszméletörténeti elemzésében Bethlen a legsikeresebb magyar Machiavelli-tanítvány: „jogunk van föltételezni [...], hogy közvetítők révén ismerte az olasz politikai bölcsész elképzeléseit a hatalomról, a hatalom erkölcséről, a szükségszerűségek titkos parancsairól”³⁴ – írta 1987-ben a *Műfajok őrségváltása?* cím alatt.

²⁹ Idézi CSOÓRI Sándor: *A magyar apokalipszis* = CSOÓRI: i. m. (1994), II., 937.; az eredeti NÉMETH László: *A második szárszói levél* = NÉMETH: i. m. (1992), II., 1284–1285.

³⁰ CSOÓRI: i. m. (1994), II., 920.

³¹ MACHIAVELLI, Niccolò: *A fejedelem*. Ford. LUTTER Éva. Bp., Kosuth, 1996, 78. A szerző politikai etikájáról kitűnő összefoglalása

SKINNER, Quentin: *Machiavelli*. Ford. PÁLOSFALVI Tamás, Bp., Atlantisz, 1996.

³² CSOÓRI Sándor: *Az Illyés-babona* = CSOÓRI: i. m. (1994), I., 420.

³³ Uo., 421.

³⁴ CSOÓRI Sándor: *Műfajok őrségváltása?* = Uo., 278.

A népi írók 1957-es morális-politikai kiegyezése Kádárral kiállja-e a Bethlen Gábor-i próbát? Csoóri ítélete szerint: nem. Nem jött el Magyarország aranykora, a magyar kultúra, benne az irodalom teljesítménye pedig elmaradt nemcsak az ideálistól, hanem a két világháború közöttitől is. Mit kellett volna akkor tenniük az íróknak, elhallgatni, emigrálni, vagy ahogy akkor mondták, „disszidálni”? Valószínű, hogy ezek túl szigorú követelmények, de megpróbálhattak volna keményebben tárgyalni, úgy talán jobb szerződési feltételeket értek volna el? Nem adott egyértelmű választ ezekre a kérdésekre. Viszont megfogalmazta kétségeit magával a tárgyalással kapcsolatban. Az egyezkedés demokráciában helyes eljárás, de diktatúrában nem. „Bizonyos vagyok benne, hogy jönnek majd utánunk gondolkodók, történészek, lélekbúvárok, akik megírják, hogy a sztálini alapozású közép-európai, dél- és kelet-európai társadalmakban egyezkedés közben veszett el minden.”³⁵ Az egyezkedés nemcsak a diktatúrában, hanem a diktatúrából a demokráciába történő átmenet idején is veszélyes. Mert akkor is a bűnösökkel kell egyezkedni. Ezt a veszélyt a magyar rendszerváltás idején az ellenzék nem mérte fel jól, a következményeket az egész magyarságnak kellett viselnie.

Csoóri Sándor a népi írók morális-politikai döntéseit abban, a magyarság sorsát befolyásoló, több esetben meghatározó, történelmi folyamatban vizsgálta, amelyet Bibó István másokkal együtt többször „zsákutcásnak” nevezett. A vizsgálat arra az etikai kérdésre vonatkozott, hogy a cselekedeteket következményeik alapján kell-e megítélnünk, vagy nem azok alapján. Utóbbi mellett az szól, hogy a következmények csak kis mértékben függenek a döntéshozótól, de még ha valamennyire tőle függenek is, túl nagy terhet ró rá az, hogy térben és időben távoli következmények és mellékhatások valószínűségét kell kiszámítania. Mindig azt a lehetőséget kell választania, amelyik jobb világot eredményez, bármilyen más lehetőséggel összevetve. Ekkor a tragikus hős tragédiáját az adja, hogy döntésképtelenné válik, „lefagy”, pedig világos, hogy valamit tennie kellene. Megoldásként kínálkozik a tiszta jóakaratra, a velünk született erkölcsi érzékre, a lelkiismeretre vagy a morális eszünk által felállított parancsra hagyatkozás a következményekre való tekintet nélkül. Igen ám, de a moralista Csoóri meggyőződése szerint az író nemcsak magáért felel, hanem a közösségért is, nem teheti meg, hogy a mégoly univerzális morális észre hivatkozva nem

vesz tudomást a következményekről. Ezekkel a nyugtalanító dilemmákkal való szembenézés adja az esszék máig nem szűnő dinamikáját, amit csak fokoz annak többszöri felvetése, hogy vajon egyáltalán alárendelhető-e a politika a morálnak. Azoknak a filozófusoknak és modern társadalomtudósoknak van-e igazuk, akik tulajdonképpen csak morális politikust tudnak még elképzelni is, politikusként moralistát, aki eseti morális elveket gyárt saját politikája igazolására, viszont nem azoknak, akik a politikának saját értékrendszert tulajdonítanak szemben a morális értékkel, vagy esetleg azoknak, akik szerint a politika semmilyen „érték” alá nem rendelhető, mivel az a *zoon* politikon léteiben megadott embertani tény.

Befejezés: irodalom és politika

Az 1960-as évek második felében kibontakozó, a népire támaszkodó Csoóri-féle nemzeti politika előképe Németh László munkássága, amit szinte folyamatos revízió alá is vetett. Ám ahogy Németh, úgy Csoóri eszméivel kapcsolatban is felvethető, hogy túl szorosra zárják a művészet, elsősorban a szépirodalom és a politika közötti kapcsolatot. Mégpedig a metafora, a hasonlat, a parabola poétikai-retorikai eszközeivel. Így születtek azok a történeti-politikai esszék, amelyek minden intellektuális teljesítményük dacára a tárgyilagosabb szemlélő számára egyoldalúnak, leegyszerűsítőnek és túlzónak tűnhetnek – és olykor valóban azok is. Mindazonáltal róla is kellő alappal elmondható az, amit rendkívül kritikus történelmi pillanatban, 1947-ben Bibó István írt Németh László védelmében: „valóságos problémákról beszélt, nem ködképekről, hogy hiteles mérlegeket készített, nem álkonstrukciókat, és az igazságkeresés ereje van megállapításaiban, nem pedig az eleve meghatározott végeredményhez való eljutás izzadtsága.”³⁶ Németh és Csoóri szellemében azt kell még ehhez hozzátenni az irodalom és a politika viszonyának módszertani rövidre zárása védelmében, hogy mindketten tisztában voltak azzal, hogy a politikai cselekvésre számos tényező hat az irodalmon túl is, és számos tényező hat magára az irodalomra is, azonban ez nem ok arra, hogy az irodalmat kihagyjuk, vagy jelentőségét túlzottan csökkentjük a kölcsönhatások rendszerében. Valószínűleg ez minden irodalomra és politikára – még a leginkább „üzemszerűen” működőre is – igaz, de a magyarra mindenképpen.

³⁵ CSOÓRI Sándor: *Erkölcsei revíziót!* = Uo., II., 1011.

³⁶ BIBÓ István: *Összeesküvés és köztársasági évforduló* = BIBÓ: i. m. (1986), II., 451.

A galagonya színeváltozásai – a trubadúroktól Weöres Sándorig

A galagonyamotívum hatástörténetéhez

A Weöres Sándor emlékezetes gyerekversében szereplő galagonya a középkori udvari líra egyik legvarázslatosabb szerelmi virága. Virágának fehérsége (a középkori galagonyák mind fehérek voltak) megidézi a trubadúrok tavaszának ártatlanságát, a temps novel, az „új idő”, a kezdet spirituális tisztaságát. Mint birtokhatárokat kijelölő cserje, divatos „sövényvirág”, az emberi sors határhelyzeteit (búcsú, beteljesülés) is jelképezheti. De a nevezetes szerelemvirág gyökerei a középkornál is messzebbre nyúlnak – a galagonnyal való varázslást nemcsak a kelták, hanem a latinok is gyakorolták.¹

A galagonya már a középkori népnyelvű líra hajnalán összefonódott a nőiséggel. Ebben a hajnali búcsúzást megörökítő névtelen albában (női dalban) a hölgy úgy öleli a lovagot, miképp a galagonya borul a szerelmi találkozási helyére, a kertre.

„En un vergier sotz fuella d'albespi
tenc la dompna son amic costa si,
tro la gayta crida quel'alba vi,
Oy Dieus, oy Dieus, de l'alba! Tant tost ve.”²

„...galagonya-lomb hajlik kert fölél,
a szép hölgy kart fon kedvese köré,
de itt a hajnal hang szól őrsemé,
miért jössz hajnal? Édes Istenem!”
(Rajnavölgyi Géza fordítása)

A galagonya a tanúja a nappal és az éjszaka találkozásának, amikor is a szerelmesek kénytelenek búcsút venni egy-

mástól. A hajnalt jelentő alba szó hasonlít is a „fehér tövis” provanszál nevére, az albespire. A galagonyasövény mellett találkozik a lovag a pásztorkányokkal, hiszen a kert és a mező, az udvari és a paraszti világ határát is galagonyabokrok jelzik. Más költeményekben a tél és tavasz határát jelöli ki a virágzó galagonya, és ilyen minőségében, „évszakjelzőként” lesz a híres tavaszi nyitóképek, a portugál Dénes királytól ismert maneira de proença, „provanszál mód” jellegzetes toposza. Dom Dinisnél az amiga, a szerelmes lány a „zöld fenyő virágának” panaszkodik – erről a flordo verde pinóról derítette ki Aurelio Roncaglia, hogy ez nem más, mint a provanszál albespi eltorzult formája, amely a flors del bels pis alak közvetítésével jutott a galagonyát amúgy egészen másképp nevező portugálba.³ Ilyen hangtanilag „eltorzult” galagonyák az ófrancia költészetben is felütik a fejüket, kitűnő tanulmányában Francesca Gambino egészen Proustig és Pascoliig követi a galagonyák „sorsát”.⁴

Hajnal és éjszaka. Tavasz és tél. Szerelem és egyedüllét. A galagonya mindenhol ott van – de ő vajon változik-e? Olyan varázslatos átalakulásnak, mint Weöres *Galagonyájának* 11–12. sorában („lánnyá válik, / sírni kezd”) sehol nem lehetünk tanúi a provanszál trubadúrköltészetben, ahol a személyek és a természeti képek megidézik egymást, de nem alakulnak át a szemünk láttára egymásba.⁵ Mindenesetre különös, hogy Weöres Sándor a maga galagonyás versét, az *Őszi éjjelt* „udvarló versnek” hitte, és 1946-ban az Országos Széchényi Könyvtár titkárságán Polcz Alaine-t próbálta meggyőzni arról, hogy a költemény (ez az 1935-ben íródott, de csak a *Rongyszőnyeg*-ciklus-

¹ Ovidiusnál Ianus galagonyával, spina albával, azaz fehér tövissel jutalmazza az egyik szerelemre kényszerített nimfát (*Fasti* VI., 157–162.). Az antik és kora középkori galagonyákról lásd még WALTER, Philippe: *L'épine ou l'arbre-fée* = PRIS-MA, 1989, 5., 95–108.; BARONCINI, Lucia: *Com la branca de l'albespi. Piccola ricognizione sui biancospini trobadorici* = *Trattati d'amore cristiani del XII secolo. Atti della Tavola rotonda*. Bologna, 2008, 55–70.

² *En un vergier sotz fuella d'albespi* 1–4. (BdT 461.113). Ed. Massimiliano De Conca.

³ RONCAGLIA, Aurelio: *Ay flores, Ay flores do verde pino* = *Separata do Boletim de Filologia* (XXIX.), Lisboa, 1984, 1–10.

⁴ Ilyen az „abeespin” egy ófrancia pastourelle-ben. GAMBINO, Francesca: *Il ramo di biancospino. Breve ricognizione sulla diffusione di un topos letterario* = *Una brigata di voci. Studi offerti a Ivano Paccagnella per i suoi sessantacinque anni, a cura di Chiara Schiavon e Andrea Cecchinato*. Padova, Cleup, 2012, 19–30., 23.

⁵ Igen tanulságos, hogy a trubadúr álnevek, senhalok között is milyen ritka az állat- vagy virágnév, noha a természeti elemekben bővelkedő tavaszi nyitókép és a nő személye / teste elválaszthatatlan. Gondoljunk a l'aura, l'aurea (szél, mozgásban levő levegő) tulajdonnévvé válására. Mégis: a trubadúrok mintha óvakodnának attól, hogy a kedvesüket madárnak vagy virágnak nevezzék.

ban megjelent költemény) pár perc alatt az ő ihletésére született.⁶

Noha a provanszál galagonyák nem „változnak át” növényből emberré Weöres galagonyalányához hasonlóan, de változnak. Télen reszketnek (vagy izzanak), tavasszal virágba borulnak. Többnyire a ciklikusság, az évszakok ritmusa, az öröm és a csalódás váltakozása szabja meg a galagonya életidejét. Az első trubadúr, Aquitániai Vilmos híres strófájában.

„La nostr’amor va enaissi
com la branca de l’albespi,
qu’esta sobre l’arbr’en creman,
la nuit, ab la ploï’ez al gel,
tro l’endeman, que-l sols s’èspan
per la fueilla vert el ramel.”⁷

„Szerelmünk is oly sorsra lel,
Mint galagonya bokra, mely
Remegve tűr esőt, fagyot
S zord éjt, ha sújtja végzete,
Míg új nap nem kél, s nem ragyog
Az ág zöld leveleire.”
(Tímár György fordítása)

Weöresnél nincs „határ-idő”, temps novel, tavasz, vagyis újjászületés, de a költemény komplex zenei struktúráit kibontva mégiscsak találunk nála is valamiféle „trubadúros” tükörszimmetriát.

„Őszi éjjel
izzik a galagonya
izzik a galagonya
ruhája.
Zúg a tüske
szél szalad ide-oda,
reszket a galagonya
magába.
Hogyha a Hold rá
fátylat ereszt:
lánnyá válik,
sírni kezd.



Őszi éjjel
izzik a galagonya
izzik a galagonya
ruhája.”

Zúzmárás
galagonya
Fotó: Andrzej
Stawujak,
2022
© Pixabay

A költemény felénél a ritmus megtörik, a 9. sortól már a sorképző daktilus és proceleusmaticus inverz tükrét kapjuk.⁸ És ez a „törés” felforgatja a szokásos, a számunkra megszokott időviszonyokat. A galagonya előbb reszket és izzik, és utána válik lánnyá és fakad sírva – mintha a 9. sortól a reszkető-izzó galagonyaasszony visszanyerné a fiatal-ságát és a szüzességét.⁹ Ez amúgy nem különbözik annyira Vilmos herceg megoldásától. Nála is először szenved és „reszket” a galagonya, hogy *aztán* újjászülessék a tavaszi napsugártól. Ám a Vilmosnál bemutatott átváltozás mégsem annyira különleges: ezt az évszakok „rendjének” tulajdonítjuk, nem valami földöntúli varázslatnak.

Weöres őszi éjjel izzó galagonyája (a magyar költő esetében nyilván nem beszélhetünk tudatos motívumátvételről) vöröses fényt áraszt, míg a provanszál albespi vagy espina fehérséget sugároz. A másik teste olyan fehér, mint a galagonya virága („Blanca per cors corn flors d’espina”) dicsekszik hölgye szépségével a provanszál Bertran de Born.¹⁰ De ez a tüneményes fehérség túlságosan is szemkápráztató. Hisz mit látunk annak a nőnek testéből, amely-

⁶ POLCZ Alain: *Visszaemlékezés Weöres Sándorra* = *Holmi*, 2003, 2. sz. <http://www.holmi.org/2003/02/polcz-alaine-visszaemlekezes-weores-sandorra>

⁷ Guilhem de Peitieu (Aquitániai Vilmos): *Ab la douzor del temps novel*, 13–18. A szövegközlést illetően is támaszkodom Gambino kitűnő tanulmányára. GAMBINO, Francesca: *Guglielmo di Poitiers Ab la douzor del temps novel* (BdT 183.1) = *Lecturae tropatorum*, 3., 2010, <http://www.lt.unina.it/Gambino-2010.pdf>

⁸ A költemény elsődleges ritmuselemzését lásd KENYERES Zoltán: *Tündérsíp. Weöres Sándorról*. Bp., Szépirodalmi, 1983, 192–194.

⁹ A költemény zenei struktúráinak és metaforikájának együttes elemzéséről lásd G. ISTVÁN László: *A vers élettana. Weöres Sándorról III.* = *Liget*, 2000, 6. sz., 54–60.

¹⁰ Bertran de Born: *Rassa, tant creis e mont' e poia*. v. 15 = GOUIRAN, Gérard: *L'amour et la guerre. L'œuvre de Bertran de Born*. Aix-en-Provence, Université de Provence, 1985. Édition revue et corrigée pour Corpus des Troubadours, 2012 https://troubadors.iec.cat/veure_d.asp?id_obra=419

nek fehérsége mellett a hó is sötétnek tűnik (Bernart de Ventadorn: *A! tantas bonascansos* v. 40)? Ez már testetlen, az érzékeinknek szinte befoghatatlan ragyogás – a túl fehér az emberi szemnek láthatatlan. Mintha a napba néznénk, nem pedig női testre vagy virágzó galagonyabokorra. Pedig a középkorban (is) a látást helyezték az érzékszervek hierarchiájának a csúcsára. Ám ilyen láthatatlan, nehezen érzékelhető Weöres galagonyájának a vörössége is, hiszen a szövegben semmi más nem utal pirosságra, csak a testetlen izzás. (Vagy – tegyük bátorítanul hozzá – a vers alkotójának neve.) A vágyott testet eltakaró fehérség itt is felbukkan, hisz a holdfény „fátylat ereszt” a síró nővé változó bokorra. Mihelyt elképzeljük a látványt, a hölgy fehérebbnél fehérebb színét (vagy a galagonya „ruhájának” izzását), kénytelenek vagyunk lemondani más érzéki benyomásainkról. De vajon sokat veszünk-e?

Sokat, nagyon sokat. A provanszál hagyományban az ízlelés, a tapintás, a szaglás, sőt a mozgás „érzete” varázslatosan összefonódik. A trubadúrok kedves, szinte minden verskezdetben felbukkanó l'aurája a mozgásban lévő levegőt jelenti, amely évszagnak megfelelően lehet édeslágú (dous) vagy csípős-keserű (amargo). Mintha az egyes érzéki benyomásait a költők nem akarnák – vagy tudnák – szétválasztani. Hiszen az élvezet – különösen a joi jauriz, a „gyönyör élvezete” – nem egyetlen érzékünkre korlátozódik. Ugyanezt az érzéki komplexitást érezzük a Weöres-versben: a bizonytalanságot, érzelmi kapkodást, kétségbeesést kifejező „szél szalad ide-oda” roppant erőteljes kép, de kérdés, hogy a „szaladást” mely érzékszervünkkel is érezzük? A „zúg a tüske” pedig egészen trubadúros: a zúgást szúrásnak érzékeljük, a szúrást, a hideg „csípését” pedig valamiféle hangnak. Meglepő, hogy a hold és a csillagok milyen ritkán bukkannak elő a női test megpillantását ünneplő trubadúrlírában.¹¹ A nyilvánosság megöli az udvari szerelmet, a „titkot”, a fény (a rájuk irányuló figyelem) pedig láthatatlanná vagy inkább elérhetetlenné teszi a nőket. A világosság Weöresnél is „elfátyolozza” a női testet, amely fátyol, „rejtekek” nélkül talán nem is lehetne emberi, „humán” test. Talán ez magyarázza Arnaut Daniel rejtélyesen szép költeményének két sorát is, amelyek értelmezésével Antoine Tavera is megpróbálkozik:¹² „Lun'e solehs, trop faitz loncs vostres cors!

/ Pesa. m car plus soven nous faill resplandres.” („Oly lassan futjátok be pályákat, nap és hold! Elszomorít, hogy fényetek sohasem halványul.”) Ezt úgy értelmezem: mindig túl világos van ahhoz, hogy „tisztán” láthassuk a másikat. Tökéletes boldogság csak „elrejtőzve” lehetséges. Amikor is nem a szemünkre, hanem más érzékeinkre kell hagyatkoznunk.

Többek között a híres „reszketés” tette Vilmos herceg „galagonyás versét” oly híressé, amelynek sorai visszaköszönnek Jaufre Rudel „távoli szerelem”-versének nyitóképében is. De Vilmos galagonyája nem a magányos szerelmest, nem az epekedve várakozó nőt jelképezi, hanem a trubadúrlírában meglehetősen szokatlan módon, a nostr'amort, a mi szerelmünket. Ez a „szerelem azért törékeny és fenyegetett, mert nem az én szerelmem, hanem a mi szerelmünk”.¹³ Ráadásul millió körülménytől, irigyektől, haragosoktól, rossz nyelvektől függ. Vilmos roppant érzékeny a szerelem társadalmi vonatkozásaira.

De vajon tényleg reszket (tremblan) az ő galagonyája? Jól olvassuk-e a költemény 15. sorát? A költeménynek szentelt tanulmányában Francesca Gambino hosszú hezitálás után az entrenan megoldás mellett száll síkra, amelynek „felfelé” értelmet tulajdonít. Nicolò Pasero, Vilmos 1973-as szövegkiadója viszont tremblan helyett cremant javasol.¹⁴ Szerinte Vilmos herceg galagonyája nem reszket, hanem izzik telente. A hideg, az éjszaka, a fagy, a jég megperzseli a növényt. Zink viszont – többek között egy híres Arnaut Daniel-átvétel (*Lancan son passat li giure*) miatt – maradna a „reszkető galagonyánál”.¹⁵ Az izzás és a reszketés egyformán szép és egyformán sokatmondó. Különösen, ha egy nehezen kiolvasható szöveghelyen találkozunk vele, és szinte képtelenség okosan választani.

De talán nem is szükséges „okosan” választani. Az európai vágyköltészet (ahogy Weöres csodálatos költeménye is) azt bizonyítja, hogy a galagonya, a határhelyzetekben kibomló vágyakozás csak a mindennapi tapasztalatokat összezavaró (vagy azok titkos működését feltáró) szinestetíziával vagy éppenséggel a semmivel, az elrejtettséggel mutatható be. Alig lehet ennek szebb jelképe ennek, mint a sor, amit mindenki másképp olvas, és aminek az értelme épp ezért rejtve marad előttünk.

¹¹ ZINK, Michel: *Corps visible, corps caché dans la poésie des troubadours* = *Revue des langues romanes*, 2018, Tome CXXII, N° 1., 107–123.

¹² TAVERA, Antoine: *La place du soleil dans les chansons de troubadours* = *La soleil, la lune et les étoiles au Moyen Âge*. Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1983, 377–399.

¹³ ZINK, Michel: *A trubadúrok. Költői történet*. Ford. RAJNAVÖLGYI Géza, Bp., L'Harmattan, 2017, 65.

¹⁴ *Poesie / Guglielmo IX.*, edizione critica a cura di PASERO, Nicolò Modena, STEM Mucchi, 1973, 251–259.

¹⁵ ZINK: i. m. (2017), 68.

Jókai, az ismeretlen színműíró

Jókai és a színház

Jókai Mór elsősorban „nagy mesemondóként”, kiváló regényíróként ismerjük. Bár nincs teljes lista, csaknem fél-száz színdarab fűződik a nevéhez, ha nem több. Összejegyzék hiányában bizonyára akadnak még lappangó kéziratok. Perényi József 1926-ban huszonhat színműről számol be. Az eddigi legalaposabb feltáró munkát végző Csirák Csaba már negyvenhat Jókai színpadi művet kutatott fel.¹ E darabok közül csak a szatmárnémeti színház helyben és vendéglőadás formájában huszonkettőt mutatott be 389 előadásban. Csirák Csaba összegzése szerint: „Összesen tizenegy színpadi műfajban jelennek meg Jókaihoz köthető alkotások. Ezek a következőképpen oszlanak meg: dráma (13), népszínmű (6), rémdráma (1), melo-dráma (1), színmű (12), ábrándkép (1), vígjáték (4), éne-kes bohózat (1), népdráma (1). Ha ezekhez a számokhoz hozzáadjuk az 5 operettet, és az 1 operát, megkapjuk a 46, Jókaihoz köthető színpadi művek számát.”² Jelentő-sen megnövelné ezt a számot, ha hozzávennénk a további filmes és hangjátékos, hangoskönyves adaptációkat, ame-lyek között olyan „örök érvényű” alkotások is születtek, mint Várkonyi Zoltán filmjei: *A kőszívű ember fiai* (1965), *Egy magyar nábob*, Kárpáthy Zoltán (1966) vagy Csajági János rádiójátéka: *Az arany ember* (1965).

Ám Jókai színműíróként mégsem hagyott maradandó műveket maga után. Vajon miért? Regényei már több mint másfél évszázada népszerűek, s a színház egész életén végigkísérte. Fiatalkorában Szigligeti Edéknél lakott. 1857-ben kedves pályaképet fest róla: „Összesen hatvanegy színművet írt!... éljen annyi esztendő, ahány színművet ír, de miután minden esztendőben kettőt, hár-mat is ír, kívánságom képtelenség volna; e helyett azt óhajtom, hogy éljen oly sokáig, amíg színművészetünk-ben és irodalmunkban munkásságának gyümölcsei ked-vesek leendnek; – akkor pedig ugyan megvénülhet.”³ Állítólag – anekdotába illően – 1848. március 15-én a Nemzeti Színházban Gertrudis szerepében ismerte meg feleségét, Laborfalvi Rózát, a korszak egyik leghíresebb színésznőjét. Második felesége, Nagy Bella szintén szí-

nésznő lett a Nemzeti Színházban, Jókai saját darabjaiban előszeretettel szerepeltette. Jókait a zenéhez is szoros kap-csolat fűzte Liszt Ferenc, Erkel Ferenc és Richard Strauss barátsága révén. Kerényi Ferenc egyenesen így látja: „Min-dig is jobban vágyott színpadi sikerekre. Zajos diadalokat szeretett. Az elbeszélő művek nyomán elvetett tetszés ész-revétlenül, lassan nő, mint az aloé, s csak az élet végén vi-rágzik. A dráma egy óra múlva lombos pálmává izmoso-dik, s már ott a lámpáknál mindjárt meghozza datolyáit.” A Kerényi Ferenc hagyatékában fennmaradt tanulmány így folytatódik: „Mikszáth Kálmán vetette papírra ezt az eszmefuttatást, megörökítve az írófejedelem már-már görcsös törekvését a színpadi sikerekre, rámutatva együt-tal az azóta is számos példán megfigyelhető irodalmi-szín-házi jelenség magyarázatára. Mikszáth abban is rátapintott a lényegre, hogy már a kortársak világosan látták: drama-turgiai leleményesség, nyelvi jellemzés, színpadi hatások kimódolása terén Jókai messze elmaradt mind a fél nem-zedékkel előtte járt Szigligeti Ede, mind pedig az ugyan-ennyivel fiatalabb Csiky Gergely mögött. Hogy mégis voltak sikerei, az több okból ered, és ezek sorában (a kor-izlés ismerete, a politikai belehallás lehetősége, a dekla-máció szépsége, a szépíró tekintélye mellett) feltétlenül figyelembe kell vennünk Paulay Edének, a Nemzeti Szín-ház 1878 és 1894 közötti igazgató-főrendezőjének szere-pét. Paulay elsősorban mint a nagy magyar drámai köl-temények első színpadra állítója (*Csongor és Tünde*, 1879; *Az ember tragédiája*, 1883) írta be nevét a magyar műve-lődés történetébe, ám nem kevésbé izgalmas a Jókaihoz fűződő munkakapcsolatának története sem. Izgalmas és tanulságos, hiszen ez volt az első eset Magyarországon, amikor egy kiemelkedő talentumú, elismert, de nem első-sorban színpadi tehetségű író egy színházszervező-rendező együtt-munkálkodásának köszönhetette sikereit a világot jelentő deszkákon.”⁴

Jókai szervezetileg is kapcsolódott a színházhoz: 1871. április 6-án az első magyar színészkongresszuson bevá-lasztották a központi kormánytanácsba, az Országos Szí-nészegyesület 1894 januárjában örökös és tiszteletbeli dísztagjává fogadta. Színháztörténeti munkái halála után

¹ CSIRÁK Csaba: *Jókai Mór és a színház* = Szamos.ro, 2024. június 20. https://szamos.ro/jokai-mor-es-a-szinhez/#_ftn3

² Uo.

³ JÓKAI Mór: *Szigligeti* (1857) <https://www.arcantum.com/hu/online-kiadvanyok/Jokai-jokai-mor->

osszes-muvei-1/iroi-arckeppek-10FD7/szigligeti-ed-11536/szigligeti-11537/

⁴ KERÉNYI Ferenc: *Jókai Mór és Paulay Ede. Egy színházi munkakap-csolat történetéből* = *Irodalomtörténeti Közlemények*, 2014, 6. sz., 832–839., 832.

jelentek meg: *A magyar színészet hőskora* (1913), *A Nemzeti Színház múltjából* (1914).

Ha ma nem is nagyon tartjuk számon Jókait mint színműrit, saját korában elismert és kedvelt drámaszerző volt. A legtöbb színdarabját csupán néhányszor játszották, ez azonban a korszakban általános volt. Színdarabjait főként a Nemzeti Színháznak szánta, de más budapesti és vidéki színházak, sőt Bécsben, Hamburgban és Angliában is játszották egyes darabjait. A legnagyobb sikert elért drámáját, *Az aranyembert* 1884 és 1937 között csak a Nemzeti Színház 252-szer játszotta,⁵ azóta azonban ez a mű is lekerült a színpadokról – pedig talán volna rá igény (hiszen a regény máig méltán népszerű). Napjainkban egyedül *A cigánybáró* van színpadon (ifj. Johann Strauss operettje, Jókai Szaffi című novellájából írta Ignaz Schnitzer), bár a köztudatban ezt nem kötik össze Jókaiával. „Jókai szerepét, mint a szöveggönyv alapjául szolgáló mű íróját, *A cigánybáróval* foglalkozó szakirodalom változó intenzitással, de számontartja” – írja Zentai Mária,⁶ majd hozzáteszi, hogy egy nagy monografikus Cambridge-ben megjelent munkájában viszont ez áll: „Nagyon termékeny, de mára csaknem elfeledett 19. századi író.” Jól reprezentálja a Jókai-művek divatját a szatmárnémeti színház kimutatása. Eszerint 1947-ig gyakran szerepeltek Jókai-színművek a repertoárban, ezt követően azonban már csak egy-egy rendezőhöz köthetően: az 1970 és 1975 közötti időszakban, valamint 1999-ben és 2000-ben volt Jókai-bemutató.⁷ 2008-ban a kecskeméti Katona József Színház próbálkozott Jókai-darab föllevenítésével.⁸

Jókai művei alapján készült operettek: a *Tüskerózsa* (Jacobi Viktor, szöveg: Martos Ferenc), a *Szerellem rózsája* (Csányi Mátyás, szöveg: Galetta Ferenc), a *Cserkészlány* (Telekes Béla), a *Trenk báró* (Albini Felix, szöveg: Alfred Willner és Robert Bodansky). A *Dózsa* című drámából Szigligeti Ede írt szöveggönyvet Erkel Ferenc *Dózsa György* című operájához. Énekes színművek: *Világ szép leányok*, *Két gyám* (Szenfy Gusztáv), *Bolondok grófja* (Konti József), *A lőcsei fehér asszony* (Barna Izsó), *Hős Pálffy* (Erkel Gyula).⁹ Csak Szatmárnémetiben *A cigánybárónak* harminckettő, *Az aranyembernek* huszonegy,

a *Szigetvári vértanúknak* hét bemutatója volt. A bemutatók száma nincs egyenes arányban az előadások számával. Előadásszámban vezet: *Az aranyember* (210), *A cigánybáró* (80), *A kőszívű ember fiai* (41).¹⁰

Egyes bemutatók sokkal inkább az ünnepektől regényíróknak szóltak, mint magának a darabnak; de talán igaz ennek a fordítottja is: „korabeli sikereihez, főleg nemzetközi porondon, mindenképpen hozzájárulást jelentettek drámái, regényeinek színházi adaptációi, színrevitelei”, írják a színházi munkásságáról szóló kötet előszavában.¹¹

Jókai színműírói pályája az irodalomtörténeti leírások szerint tizenhét éves korában indul *A zsidó fiú* című ötfelvonásos romantikus történeti drámával, és hetvenkét éves koráig, a *Leventéig* ível. Ugyanakkor a *Levente* után is születtek még színművei: például *Helvila*, *Melyiket a kielenc közül?*, *Fekete vér*. Lenne mit előbogarászni a Jókai-filológiának. Jókai színműírói tevékenységének számbavétele azért nehéz, mert nem minden darabját mutatták be, egyik csak kéziratban létezik az OSZK, az MTA kéziratára vagy az OSZMI, esetleg színházi kéziratárban. Ugyancsak nehezíti a számbavételt, hogy a Jókai drámáit közreadó, alapos jegyzetekkel ellátott kritikai kiadás egyes darabjai különböző szemlélettel készültek, és a kiadás még csak nem is teljes. Az 1971-ben megjelent első kötet az 1843 és 1860 közötti időszak termését mutatja be. 1974-ben jelent meg a harmadik (!) kötet az 1888 és 1896 közötti időszak, 1987-ben a negyedik kötet az 1897 és 1904 közötti időszak drámáival. Hiányzik tehát az 1861 és 1887 közötti, színműírói szempontból valószínűleg legtermékenyebb alkotó korszak, valamint az 1896 utáni korszak kritikai számbavétele.¹²

Manapság aligha akad valaki, aki egyetlen Jókai-dramát is ismerne. Hogyan lehetséges, hogy saját korában népszerű volt drámaírónak is, mára azonban színműíróként szinte teljesen feledésbe merült? A választ már 1934-ben Pintér Jenő megadta: „Mint drámaíró nem alkotott hosszúéletű munkákat. A maga idejében érdemes szolgáltatott a fejlődő magyar színpadnak, utóbb azonban leszorult arról az előkelő helyről, ahová az önkényuralom és kiegyezés korának dramaturgjai és színházlátogatói so-

⁵ SZALISZNYÓ Lilla: *Textológiai és filológiai megfontolások Jókai Mór regényadaptációinak (újra)értelmezése kapcsán* = „...nekem is van egy hőstemem, amivel dicsekedni lehet”. *Dráma, adaptáció és teatralitás a Jókai-jelenlétben*. Szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, Balatonfüred, Tempevölgy könyvek, 2023, 64–108., 69.

⁶ ZENTAI Mária: *A Saffitól A cigánybáróig* = Uo., 158–178., 162.

⁷ CSIRÁK: i. m. (2024)

⁸ JÁSZAY Tamás: *Se hús, se hal*. Jókai Mór: A komédiás had, avagy Thespis kordéja. *Katona József Színház, Kecskemét* = *Revizor*, 2008. október. 5.

<https://revizoronline.com/jokai-mor-a-komedias-had-avagy-thespiskordeja-katona-jozsef-szinhaz-kecskemett/>

⁹ CSIRÁK: i. m. (2024)

¹⁰ Uo.

¹¹ [HANSÁGI Ágnes – HERMANN Zoltán]: *Előszó* = „...nekem is van egy hőstemem...”, i. m. (2023), 7–12., 8.

¹² JÓKAI Mór: *Összes művei. Drámák I. (1843–1860)*. Kritikai kiadás. Sajtó alá rendezte SOLT Andor, szerk. LENGYEL Dénes, NAGY Miklós, Bp., Akadémiai, 1971; Uő: *Összes művei. Drámák III. (1888–1896)*. Kritikai kiadás. Sajtó alá rendezte RADÓ György, szerk. LENGYEL Dénes, NAGY Miklós, Bp., Akadémiai, 1974; Uő: *Összes művei. Drámák IV. (1897–1904)*. Kritikai kiadás. Sajtó alá rendezte MÁLYUSZNÉ CSÁSZÁR Edit, szerk. LENGYEL Dénes, NAGY Miklós, Bp., Akadémiai 1987; röv.: JÖM I. (1971); III. (1974); IV. (1987)

rozták. Színműírása romantikus drámaköltészet volt, az életet a képzelet túlzásaival mutatta be.¹³ A válaszhoz azonban szükség lenne alapos kutatásra. „A Jókai-kutatás mindmáig adós a színházi, zenei, zenés-színházi, filmes, rajzfilmes, képregényi és hibrid adaptációk szisztematikus számbavételével, valamint annak mérlegelésével, miként hatottak ezek a transzpozíciók, mediális áthelyezések a szövegek értékelésére, értelmezésére.”¹⁴ A Jókai-adaptációkat először Zsigmond Ferenc¹⁵ centenáriumi monográfiája tekintette át. Két évvel később az *Irodalomtörténetben* Perényi József¹⁶ két részben foglalkozott Jókai drámaírói munkásságával – de korántsem teljes értékűen. Vértessy Jenő¹⁷ és Galamb Sándor¹⁸ drámatörténeteiben szerepelnek Jókai-színművek is. Hegedűs Géza és Kónya Judit¹⁹ drámatörténete csak a *Dózsát*, „Jókai legjelentősebb drámai alkotását” tárgyalja. 2012-től Balatonfüred városa és a *Tempevölgy* online folyóirat konferencia- és kiadványsorozatban foglalkozik a Jókai-kultusz újjáélesztésén, valamint a „Jókai-kánon” megújításán.²⁰ Ennek kapcsán külön kiadvány is megjelent Jókai drámáiról és egyéb adaptációiról.²¹

Jókai színművei és sikerei

Jókai főbb színművei: *A zsidó fiú* (átdolgozott változata: *A kincstárnok*), *A varchoniták*, *Manlius Sinister*, *Könyves Kálmán*, *Dózsa György*, *A szigetvári vértanúk*, *Milton*, *Az aradi hős nők*, *A murányi hölgy*, *Levente*. Novellából, regényből dramatizált művei: *Dalma*, *Szép Mikhál*, *Az arany ember*, *A fekete gyémántok*, *A bolondok grófja*, *Keresd a szívet*, *Fekete vér és Helvila*. Népszínművei: *A két gyám*, *A földönfutó*, *Világszép leányok*. Alkalmi darabok: *Hős Pálffy*, *A jószívű ember*, *Olympi verseny*, *Földön járó csillagok* (*Thespis kordéja*), *Harangok*. Társadalmi dráma: *A hulla férje*. Természetesen több drámáról van szó: például *A gazdag szegények*, a *Barangok vagy a paeoniai vojvoda*; ám ezeken kívül is (*Alina*, *Immetullah*, *Keresd a szíved*). Vajon miért nem sikeresek ezek a színművek, adaptációk? Perényi József szerint: „Jókai a jellemzés terén és a megokolásban a leggyengébb, már pedig a dráma lényege ezeken alapul. Jókai a dramatizálással tulajdonképpen megtépázza regényeit. Regényeinek legfényesebb részei semmivé válnak a drámákban. Valamennyi dramatizált regénye közül csak



Márkus Emilia
Noémi
szerepében,
Az aranyember,
Színház és Mozi,
1949. június 15.
© Arcanum

egy, *Az aranyember* tartotta magát a színpadon, a többi... néhány előadás után lekerült a műsorról.”²² De akkor a saját korszakában miért volt mégis némelyiknek sikere? „Olyan hangon szólalt meg, mely mindig megtalálta az utat hallgatói szívéhez... Ebben az időben a Nemzeti Színház volt tulajdonképpen az egyetlen hely, ahol a nemzeti szellem, a nemzeti élet megnyilatkozhatott. Jókai ebben az áldatlan, szomorú időben néhányadmagával élesztette

¹³ PINTÉR Jenő: *Magyar irodalomtörténete. VII. kötet. A magyar irodalom a XIX. század utolsó harmadában*. Bp., Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 1934

¹⁴ [HANSÁGI Ágnes – HERMANN Zoltán]: *Előszó* = „...nekem is van egy hőstetem...”, i. m. (2023), 7–12., 8.

¹⁵ ZSIGMOND Ferenc: *Jókai*. Bp., MTA, 1924

¹⁶ PERÉNYI József: *Jókai Mór, a drámaíró [I–II.] = Irodalomtörténet*, 1926, 1. sz., 8–12.; 2. sz., 72–76.

¹⁷ VÉRTESY Jenő: *A magyar romantikus dráma (1837–1850)*. Bp., MTA, 1913

¹⁸ GALAMB Sándor: *A magyar dráma története 1867-től 1896-ig [I–II.]*. Bp., MTA, 1937/1944

¹⁹ HEGEDŰS Géza – KÓNYA Judit: *A magyar dráma útja*. Bp., Gondolat, 1964

²⁰ *Tempevölgy Online. Kultúra – Művészet – Tudomány*
<https://tempevolgy.hu/index.php/konyvek>

²¹ „...nekem is van egy hőstetem...”, i. m. (2023)

²² PERÉNYI: i. m. (1926), 74.

a nemzeti érzést, táplálta a nemzeti lelket drámáival éppen úgy, mint regényeivel is... Az akkori közönség nemcsak élvezni akart, hanem inkább lelkesedni, reményt meríteni. A történeti drámák tulajdonképpen buzdítottak, lelkesítettek, tanítottak. A Nemzeti Színház a nemzet igazi iskolájává lett, a drámaíró és a színészek tanító mesterek, kiknek ajkairól mohón lesték a vigasztaló, biztató szavakat. Az ötvenes években senki sem tudott a magyar közönség szíve szerint pompásabban, magával ragadóbban, hatalmasabb szuggesztív erővel írni, mint Jókai. Az ő hangzatos verseit hatásosan lehetett szavalni és ugyanebben az időben senki sem tudott oly szépen szavalni, mint Jókainé, Laborfalvi Róza. Jókai drámái a maguk idejében értékek voltak.”²³

Jókai pályakezdő drámái jambusos történeti tragédiája *A zsidó fiú* 1842–1843-ban született. Hőse II. Lajos király kincstárnoka, aki nagy vagyont szerez, hogy nőül vehesse Juditot. Judit mást szeret, kedvesével együtt megöli magát, a kincstárnok hazaárulás miatt máglyára kerül. A darabot a Nemzeti Színház elfogadta, de a cenzúra nem engedte színpadra. Jókai megsemmisítette az eredeti kéziratot, szövege azonban megmaradt Petőfi Sándor másolatában (jelenleg az MTA kéziratárában van). Megírása után félszáz esztendővel a nemzeti díszkiadás sorozatában jelent meg. Jókai ettől a munkától számította írói pályáját.

1846-ban a Nemzeti Színház bemutatta Jókai *Két gyám* című népszínművét. A darab nem aratott sikert, ahogy a következő népszínműve: *A földönfutó* (1850), valamint *A hulla férje* (1851) című rémdrámája sem. Jókai nem keseredett el, sikeres színpadi munkája lett a *Dalma* (1852), a hazájáért szerelmét is feláldozó avar királyleány története. A darabot költői nyelvéért és hazafias eszméiért szívesen fogadta a közönség. Sikeres volt a *Manlius Sinister* (1853), amely az őskeresztény katakombák és a császári Róma fertőjének világában játszódik. A közönség kedvelte történelmi drámáit: *Könyves Kálmán* (1859), *Dózsa György* (1857). A „verses történelmi szomorújátékot” a Nemzeti Színház 1857. november 3-án mutatta be. Dózsa szavait a darab elején és végén dörgő taps fogadta. A felbujtó erejű drámát a Nemzeti Színház zsúfolt házakkal játszotta: 1857-ben kétszer, 1858-ban hétszer került színre. A siker további jele, hogy Erkel Ferenc e Jókai-dramából (Szigligeti librettójára) operát írt. Ennek ősbemutatója 1867. április 6-án volt a Nemzeti Színházban. Azóta csak ritkán próbálkoztak az opera bemutatásával, ezek a próbálkozások nem jártak sikerrel. A *Dózsa György*-dráma körül heves vita folyt. Gyulai Pál a *Budapesti Szemle*-ben megtámadta a szerzőt, szerinte Jókai vakmerő játékot űz a történeti személyekkel, jellemüket, a történelmi

tényeket meghamisítja. Jókai válaszolt a bírálatra, viszonyuk elmergesedett.

A *Dalmát* 1858-ig tizenegyszer játszott a sikerrel a Nemzeti Színház. *Manlius Sinister* 1862-ig hét, a *Könyves Kálmán* 1864-ig tizenkét előadást ért meg, később többször felújították, 1885-ben a bécsi Burgtheaterben is színre került. A *Szigetvári vértanúk* (1860) Zrínyi Miklós és Szulejmán szultán korában játszódik. Anna vőlegényét elfogják a törökök, a magyar vitéz törökké lesz, később mint a szultán követe jelenik meg az ostromlott várban... A hatásos jelenetek, a költői párbeszédek elnyerték a közönség tetszését. 1866-ban a hős Zrínyi Miklós halálának háromszázadik évfordulóját ennek a nagy sikerű tragédiának az előadásával ünnepelte a nemzet. 1867-ig harmincszor került színre. A *Milton* (1876) az angol történelembe vezet. A címszereplő, a költő és államférfiú, megtagadja leánya kezét egy királpárti lovagtól, aki bosszút esküszik, elcsábítja a vak költő ifjú nejét... Sok szép gondolat, igaz érzés és néhány regényes jelenet, nyelvi gazdagság jellemzi a darabot. A darabot a Nemzeti Színház közönsége jól fogadta, de a kritikusok gyöngye kompozíciónak tartották. A dráma 1894-ben egy londoni színházban is színre került.

Jókai alkalmi darabjai közül a *Hős Pálffy* a királyi pár dicsőítésére készült. Előadását 1897-ben Ferenc József és Erzsébet királyné is végignézte a Nemzeti Színházban. A Vigszínház megnyitására írta modern meséjű vígjátékát, a *Barangokat* (1896).

Történeti vígjátékai közül *Az aradi hős nők* meséjét a Péro-lázadás korába helyezte. A *murányi hölgyben* Széchy Mária történetét dolgozta fel. Népszínműve: a *Világszép leányok*. Regényeit és novelláit szívesen dramatizálta. A *Szép Mikhálban* (1877) az egykorú hírlapok bohózzattal vegyes rémdrámát láttak. Az *aranyembernek* (1884) – ahogy említettem – rendkívüli sikere volt, Jókai színdarabjai közül ez a színmű maradt legtovább műsoron. A *Fekete gyémántok* (1885) dramatizálása hamar lekerült a színpadról, de Hamburgban százötven előadást ért meg. A *bolondok grófia* (1887) énekes bohóság. További átdolgozásai: a *Gazdag szegények* (1893), a *Keresd a szíved* (1896), a *Helvita* (1897), a *Fekete vér* (1898). A *Földön járó csillagok* (*Thespis kordéja*, 1890) alkalmi színmű, alcíme szerint: „drámái prolog a magyar színművészet százesztendő örömnapijára”, illetve Kelemen László 1790-ben alapított színtársulatának emlékére. A darabban megjelenik Kelemen László mellett Kazinczy Ferenc is: „Kazinczy: ...a magyar nemes már nem beszél / Apáinak szép zengő nyelvén, / De egy holt idegen nyelvet kalatylol, / Azon darál tanácskozásiban / Országgyűlés, törvényszék termiben. / Saját nyelvét elgyomosítja véle. / Ez a magyar nemzet-

²³ Uo., 75–76.

nek halála. / Amit török, tatár belőlünk fenhagyott, / Azt elpusztítjuk mink saját magunk. / Nyelvében él a nemzet. ...Emeljünk, a mint hajdan várakat – / A tudomány és művészet menhelyeül / Akadémiát és theatrumot...”

A *Földön járó csillagokat* 1890-ben csak néhányszor játszották a Nemzetiben, Győrben és Kolozsvárt, címe azonban szállóigévé vált. 2008-ban – a kritikák szerint – nem nagy sikerrel felújította a kecskeméti Katona József Színház.²⁴ A színmű Paulay Ede felkérésére született: „az éppen születése századik évfordulójának ünneplésére készülő magyar színjátszás a nagy író művével kívánt emlékezni Kelemen Lászlónak és truppjának úttörő erőfeszítéseire. A huncut Jókai azonban a patetikus tiszteletadás helyett az első hazai csepürágók kisszerű álproblémáinak szinte realista kifigurázását választotta témájául. Önféjsége nem maradt következmény nélkül: a megbízó Paulay pironkodva adta vissza az opuszt újraírásra. A második verzió, mely a *Földön járó csillagok* címet viseli, már a megbízó meglegedésére szolgált, a jubileum alkalmából, 1890. október 24-én be is mutatták. Kölcsönkenyér viszájár: a Pesti Hírlap a premier napján leköszölte az eredeti, a Jókai szintén e hasábkon korábban olvasható levele szerint »sós« darabot, hogy a másik, a »cukros« változat nézői érzékelhessék majd a különbséget. Az alkalmi színmű sikertörténete itt be is fejeződött, s bár nagyritkán műsorra tűzték hazai színpadokon, a legalaposabb irodalomtörténetek is bőszen hallgattak róla. Mindez nem baj, hiszen a szerzőt elsősorban nem ezért szeretjük: a kecskeméti bemutatót látva egyértelművé válik, hogy a színműíró Jókaira nem véletlenül nem csodálkozott rá eddig a színházi szakma, sőt feltételezem, hogy nem most fog ugrásszerűen megnőni a Jókai-premierek száma.”²⁵

A *Levente* mint összegző, összművészeti mű

Jókai a millennium (ezredéves ünnepek) alkalmából *Levente* címmel ötfelvonásos, hét szakaszból álló történelmi drámai költeményt írt a Nemzeti Színház számára. 1897 novemberében nyújtotta be a színháznak. A sajtóban közzétették, hogy 1898. március 15-én bemutatják, majd a bemutatót április 11-re csúszatták, de akkor sem került színre, ahogy azóta sem. Jókai 1898-ban könyv alakban megjelentette, és 1898. október 31-én az MTA-n felolvasta az utószót, amely a korabeli nyelvészek nemtetszését váltotta ki – ugyanis nyíltan ellenszegült az

akkor megerősödő finnugrista nyelvrokonsági elméletnek. De a drámával az első gond annak hossza, valamint a nagyszámú régies nyelvi kifejezése volt. Jókai engedte az előjáték törlését, és a százvalahány régi szó kicserélését „mostani valutára”.²⁶ Az átdolgozás megtörtént, hozzákezdtek a rendezőpéldány elkészítéséhez, de a munka valamilyen okból abbamaradt.²⁷ Pedig elkészült a *Levente* zenés változata is, amely megtalálható az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti és Zeneműtár színháztörténeti gyűjteményében.²⁸ Jókai a *Leventét* a munkásságát megkoronázó, összegző, retrospektív, mondhatnánk: összművészeti műnek szánta. Negyven éve hordozta magában egy magyar *Nibelung-ének* tervét, romantikus elképzelései rokoníthatók Wagner *Ringjének* világával. Fölébredtek benne ifjúkori festői próbálkozásai. Ő inspirálta (rokona) Feszty Árpád *A magyarok bejövetele* című körképének gondolatát is. Egy vélemény szerint a *Feszty-körképet* a *Levente* illusztrációjának is tekinthetjük. Jókai saját kutatásai és elgondolásai alapján meséli el Árpád vezér fiainak történetét, a kazárok által birtokolt terület meghódítását. A történet drámai (etikai) magva a honfoglalás kori etnikai összeütközések kapcsán Árpád négy felnőtt fiának halála; mintegy feláldozásuk a letelepedésért, az új hazáért. A drámából azonban hiányzik az igazi drámaiság, az „örök emberi”. *Levente* alakja nem kidolgozott, nem igazi tragikus hős, nem vétett semmit, mégis meg kell halnia. Jókai honfoglalás kori nyelvezet illúziójára is törekedett. Mint minden művében, itt is lubikolt a nyelvi régiségekben. Maga is érezte ennek visszás jellegét, ezért a színészek számára felkínálta a szöveg („tájszólam”) egyszerűsítését. Azonban a *Levente* megmaradt a nyelvi archaikumok iránt érdeklődők könyvdrámájának; recepciója, visszhangja nincs, és valószínűleg olvasója sem.

Olykor Jókai nyelvi törekvései valóban erőszakoltak. Az irodalmárok és a nyelvészek általában kritizálják Jókai szóhasználatát. Szabó Zoltán nyelvész, stilisztá még a legkevésbé: „Azonnal feltűnik a szavak romantikus kultusza. Gyönyörködik a szokatlan és szép szavakban. Ebben még az sem zavarja, ha nem hitelesek... Szóhasználatában sok a túlzás... jellegzetes az ellentételezés... az ellentétes jelentésekről, ellentétes szóhangulatok igazi erejéről beszélő nevei, az erőteljesen ellentétes jellemek tájékoztatnak a legjobban.”²⁹ A nyelvész-irodalmár Tolnai Vilmos túlzó archaizáló nyelvi törekvésnek tulajdonítja a *Levente* sikerelenségét: „Különös gondja volt, hogy *Leventé*-jében

²⁴ JÁSZAY: i. m. (2008)

²⁵ Uo.

²⁶ JÖM IV., i. m. (1987), 391.

²⁷ Uo., 392.

²⁸ JÓKAI Mór: *Levente. Tündérvjáték = Tündérvjáték a honfoglalás köréből*

4 képben. Zenéjét szerezte SÁROSI Ferenc. Szövegkönyv. Címlap és belső hátlap [160.]. Jelzet: NSz J 134/2. OSZK Színháztörténeti és Zeneműtár színháztörténeti gyűjtemény

²⁹ SZABÓ Zoltán: *A magyar szépirodalmi stílus történetének fő irányai*. Bp., Corvina, 1998, 146–147.



Stefanik Irén — Timea, a török leány szerepében

AZ ARANYEMBER

Békéscsabán

Ki ne emlékeznék a Jókai-hősök közül Timár Mihályra, az aranyemberre? Brazovics hajóbiztos a ő, a szerencséskezdő kalmár, aki szinte népmesei mítoszokból nő bele a múlt század elejének polgári világába. Így állítja elénk Jókai, de a drámában egészen más hős őt testet. Révész Pál átdolgozásában Timár jószándékú, de habozó, gyenge emberre formálódik, aki önkénytelenül is boldogtalanná teszi környezetét. Ha az alak átfarmolásának jogosságán nem is vitázunk, még mindig fennmarad egy kérdés. Miféle furcsa dráma az, ahol a boldogtalan sorsok felidézője nem bűnhődik, hanem végül is eléri célját?

Ez a darab nagy ellentmondása és ez az ellentmondás erősen próbára teszi a rendezőt, Földesik Róbertet. Ez az egyik magyarázata annak, hogy a kilenc képből álló dráma előadása kissé mozaikszerű, a hősök magatartásukban nem mindig következetesek, sok

kérdés nyitva marad a néző előtt, egyik-másik szerep felfogása ellentétbe kerül a szöveggel. A rendező bírkózása a darabbal tehát nem mindig eredményes.

A szereplők közül a legnehezebb feladat a színpadon régen látott Rassy Tibornak (Timár Mihály) jutott. Az események sodrában elvesző passzív főhős alakjának megformálása mégis sikerültnek mondható. Természetes játékmódra, szép szövegmondásra, maszkja, mind hozzásegíti ahhoz, hogy hihetővé váljék: miként alakul át az aranyember sáremberre. Daniss Győző (Brazovics Athanáz) hosszú színészi múlt értékes tapasztalataival formál meg egy lelketlen kalmárt. Alakítása tetőzetős és kiegyensúlyozott. Mellette az előadás legjobbjai közé tartozik Almási József (Fabula kormányos). Ő ebben a gazdag környezetben, a pénz világában a szegény nép fia. Szívából nőtt, lélekéből formált alakítása sokszor kapott nyíltszíni tapsot. A női főszereplők kevésbé tettettek. Stefanik Irén (Timea) az első kép után, ahol szinte hangtalanná kény-

szerítik a körülmények, fokozatosan nő hozzá szerepéhez, Teréza (Pandur Teréz) szép szövegmondása tetszett, Zsófia (Rutikay Mária) nehéz, de halás szerepében még egyenetlen alakítást nyújtott.

A diszleteket Kiss Jenő készítette. Senki szigetének romantikus, szép környezete pompásan talál bele Jókai fantáziájába. A ruhák — Kiss György és Dávid Józsefnek munkája — korhűek, jól megválasztottak.

Egy-egy színház körül csoportosuló színészek munkája akkor lesz igazán művészi, ha együttesé, kovácsolódnak. A békéscsabai színház színházi kultúrájának legfrissebb hajtsza és nem szabad csodálkoznunk azon, ha első előadásán még nem forrt együttesé. Ennél a kérdésnél az idő fontos tényező és reméljük, hamarosan összeérlelődnek. Jó úton haladnak. Ennek bizonyossága az is, hogy a Jókai nevet viselő színház a megnyitás ünnepélyes pillanatában Jókai Mórhoz fordult és Békéscsaba felszabadulásának 10. évfordulóján „Az aranyember”-rel köszönti közönségét.

Vitányi János

Szilágyi Lajos (Kadisa), Daniss Győző (Brazovics Athanáz), Rutikay Mária (Zsófia) »Az aranyember« békéscsabai előadásán



Az aranyember
bemutatójáról
tudósít
a Színház és Mozi
1954. október
1-jei száma
© Arcanum

necsak az ősmagyar észjárást állítsa helyre, hanem még a nyelvet is. Keresi az ősi szavakat.³⁰ „Ezekben a »régiségekben« főleg Ipolyi mythológiája a ludas, mely Jókainak egyik legállandóbb és legkedvesebb olvasmánya.”³¹ A *Levente* „a mende-monda szerint azért nem került előadásra, mert a színészek nem bírták megtanulni a furcsa szavakat.”³² A darab kapcsán kifogásolják, hogy bár a címe *Levente*, de a drámában nem is központi alak, alakja nem kidolgozott, nem vétett semmit, és meg kell halnia,³³ „kicsinyes szerelmi bonyodalomban bukik el a hős.” „A darab

olvasása – keresett régiessége miatt – fárasztó... Az egész munkát túlzásfúltság jellemzi, sok benne a költészet és a honfoglalás történetét a tündérmese rózsaszínű felhőjébe burkolja.”³⁴ Mások mellett már Zsigmond Ferenc megjegyzi: Jókai bonyolult jellemet sohasem tud helyesen ábrázolni.³⁵ Mályuszné Császár Edit úgy véli, hogy a *Levente* „könyvdrámává finomult alkotás”, a „*Levente* szép könyvdráma, lehet esetleg jó filmforgatókönyv.”³⁶ De nem olvassák, és film sem lett belőle. Jókai olvasásának megkönnyítésére korábban már öt nyelvész munkájaként készült egy Jókai-szótár.³⁷

A *Levente* honfoglalás kori történet. A dráma alapötlete abból a valószínűleg téves föltételezésből fakad, hogy Árpád négy fia nem érte meg a honfoglalást, csak a Kárpát-medencében született ötödik fiú, Zsolt. Nagyszámú szereplőgárdája különleges, már abban a korban sem ismert titulusokkal és nevekkel szerepel: csakán, kincsur, főbokolábrás, rabonbán; majd a további felsorolásban, olykor nehezen megfejtethető foglalkozású személyek: kazár őrpatak, geisák, cifrák, legyezők, tömlősök, igrecesek, bokolábrások, garaboncok, lyüükik, paszkoncák, horkáz, billogos, gyászleányok stb. Ménrót négy lánya: alirumna. Az alirumnák bűvös nők a hunoknál, itt gonosz tündérek. A (nyelv)történeti neveken túl a drámában még százat meghaladó különleges szó szerepel, amelyet Jókai 226 lábjegyzetben magyaráz.³⁸ Jókai a drámában egy honfoglalás kori (IX–X. századi) nyelvet kívánt érzékelteni. Mivel ebből a korból nincsen főljegyzett magyar nyelvű szöveg, történeti forrásokhoz, mitológiai, néprajzi és nyelvészeti munkákhoz, valamint a nyelvjárásokhoz fordult. A kritikai kiadás pontosan rekonstruálta Jókai forrásait (amelyekre egyébként az író is utal lábjegyzeteiben. Ipolyi Arnold *Magyar Mythológiája* (1845) kedvelt olvasmánya volt, felhasználta Anonymus és Kézai krónikáit, Horváth Mihály történeti, Orbán Balázs *Székelyföld* című munkáját, a *Csíki székely krónikát* (1533?), Diószegi Sámuel *Magyar fűvész könyvét*, szótárakat: Szinnyi *Táj-szótárát* és a Czuczor–Fogarasi-szótárt, valamint a boszorkányperek anyagát.

Az efféle régies nyelvteremtés mindig anakronisztikus, és általában terméketlen, ám örök stilisztikai viták tárgya: mennyire kell korhűnek lennie egy történeti esemény rekonstrukciójának, különösen akkor, ha az eseményekről, körülményekről nincs biztos tudásunk. A nyelvi-stilisztikai megítélésben azt szoktuk mondani, hogy a „jelzőszerűség” megfelelő. Jókai is így járt el: archaikus (részben

³⁰ TOLNAI Vilmos: *Jókai és a magyar nyelv = Magyar Nyelv*, 1925, 5–6. sz., 85–100., 93.

³¹ Uo., 90.

³² Uo.

³³ JÖM IV., i. m. (1987), 407., 409.

³⁴ PERÉNYI: i. m. (1926), 74.

³⁵ ZSIGMOND: i. m. (1924), 322.

³⁶ JÖM IV., i. m. (1987), 394.

³⁷ *Jókai-szótár I. A–K; II. L–Zs.* Készítette BALÁZS Géza et al., Bp., Unikornis, 1994

³⁸ JÖM IV., i. m. (1987), 417–468.

nyelvjárási) szavakkal, kifejezésekkel jellemzi, illetve inkább érzékelteti a fiktív, „Árpád korabeli” nyelvet. Ezt egyesek túlzásnak vélik, és „keresett régiességek” tartják.³⁹ Jókai kedvelői viszont szívesen merülnek el ebben a nyelvi tengerben. A nyelvi archaizáló történetmesélés a későbbiekben is felbukkan a magyar irodalomban (és rendszerint mindig vitát is vált ki), gondoljunk Gárdonyi Géza, Kodolányi János, Móricz Zsigmond történeti tárgyú regényeire.⁴⁰

Jókai drámaírói „talentuma”

Általános vélemény szerint is: Jókai „drámaírói talentuma is kétségtelenül gyöngé.”⁴¹ Az 1960-as évek irodalomtörténeti összefoglalója ugyancsak így vélekedik: „A dráma nem volt Jókai tehetségéhez illő műfaj, hangos színpadi sikereit (pl. *A szigetvári vértanúk*, 1860) rövidesen elfeledték, kezdeményezései, sokszínűsége azonban mégis hatott a kortársakra, főképp Szigligetire.”⁴² Pintér Jenő összegyűjtötte a kritikus véleményeket⁴³: Salamon Ferenc szerint a *Könyves Kálmán*-ból hiányzik a drámai egység; a motiváció kétes lélektani hipotéziseken nyugszik. Beöthy Zsolt szerint a *Dózsa György*-ben nincs igazi lélekismeret. A főhős alakja tele van ellentmondásokkal, bukása nem belső fejlődés szükségszerű végpontja, hanem valóságos véletlenség. A parasztsereg és vezérei mintha nem saját sorsukból, hanem Voltaire-ből merítették volna eszméiket és erőtlenül rajzolt szenvedélyüket. A tragédia igazi élet nélkül való, de dikciója eszmékben gazdag, pátosza merészen nekilendülő, lírai részletei meghatóak. Bayer József a *Szigetvári vértanúkról* azt írja, hogy a darab panoráma, beszélő alakokkal. Zsigmond Ferenc szerint Szigetvár védői között nincsen senki, akinek lelkében valami változás, fejlődés, mozgalom, egyszerűval történés esnék meg. Perényi József rámutat arra, hogy Jókai meséi és alakjai legtöbbször valószínűtlenek voltak ugyan, de nemes írói sajátságai kielégítették a színpad nézőközönségét: „Olyan hangon szólalt meg, mely mindig megtalálta az útát hallgatói szívéhez. Ha meséire azt mondjuk, hogy nem igazak, rögtön hozzátesszük, hogy szépek, kápráztatók. Ha észrevesszük, hogy nem valódi életet állít elénk, elismerjük, hogy költői álomba ringat. Mesét mond, ragyogó, tarka mesét, melyet mindenki szívesen hallgat. Ha nem is tud meggyőzni, elkápráztat, elandalít. Hangjában,

nyelvében sajátságos poézis van akkor is, amikor szakít a való élettel. [...] Ebben az időben a Nemzeti Színház volt tulajdonképpen az egyetlen hely, ahol a nemzeti szellem, a nemzeti élet megnyilatkozhatott. Jókai ebben az áldatlan, szomorú időben néhányadmagával élesztette a nemzeti érzést, táplálta a nemzeti lelket drámaival éppen úgy, mint regényeivel is. [...] Az ötvenes években senki sem tudott a magyar közönség szíve szerint pompásabban, magával ragadóbban, hatalmasabb szuggesztív erővel írni, mint Jókai.”⁴⁴

1894. január 6-án a *Fővárosi Lapok* köszöntötte Jókai ötvenéves írói jubileumát. Paulay Ede Jókai színműveiről írt. Addig a Nemzeti Színház Jókai tizenhat darabját százkilencven előadásban játszotta. Paulay nem hallgatta el véleményét az igazi drámaiság hiányáról, a cselekmény és jellemzés elnagyoltságáról. De megemelte kalapját Jókai előtt: „képzelmének magas és gyönyörködtető szárnyalása, nyelvének elragadó hatalma és szépsége, történeti darabjaiban a nemzeti érzések és a lángoló hazafiság jótékony melege” miatt. „Két hónappal később, 1894. március 12-én Paulay Ede meghalt. Nem gyűjtött vagyont, csak árvákat és adósságokat hagyott hátra. A Magyar Királyi Operaház és a Nemzeti Színház közös intendatúrája „nemzeti adakozást” kezdeményezett családja számára. Az Operaház ereklyetárában máig megtalálható az a gyűjtőív, amelyre Jókai szövege – „Ne hagyjátok éhezni a gyermekeimet! – Ez volt az utolsó szava. Több szó fölösleges! Beszéljen a szív.” – és névalírása került, abban a formában, ahogyan különösen fontos dolgokban, hatni akarva szokta volt leírni: „Dr. Jókai Mór.”⁴⁵

Jókai maga sem bízott eléggé drámái sikerében. Krecsányi Ignáchoz 1896. szeptember 8-án írt levelében ez olvasható: „nekem már semmi bizalmam sincs a darabjaimhoz.”⁴⁶ Tőle származik a híres mondás: „A színész két sírban nyugszik, ha meghal: egyik a föld, másik a feledékenység.”⁴⁷ Mint drámaíró nem alkotott hosszú életű munkákat. A maga idejében óriási szolgálatokat tett a fejlődő magyar színpadnak és magyar nyelvnek, fenntartotta, szolgálta a nemzeti érzést, utóbb azonban kiszorult a színpadokról. Jókai terjedelmes romantikus drámaköltészetét meghaladta az idő, viszont egy mai költői, összművészeti színház számára darabjai továbbra is jó alapot jelenthetnek, tehát újbóli fölfedezésükön gondolkodni nem lenne hiábavaló.

³⁹ Uo., 410.

⁴⁰ BALÁZS Géza: „Gyönyörködik a szokatlan és szép szavakban”. Jókai Mór és a magyar nyelv = *Magyar Nyelvőr*, 2025, 1. sz., 13–23.

⁴¹ NEMESKÜRTY István: *Diák, írj magyar éneket. A magyar irodalom története 1945-ig I–II.* Bp., Gondolat, 1983, 536.

⁴² NAGY Miklós: *Jókai Mór = A magyar irodalom története IV. A magyar irodalom története 1849-től 1905-ig.* Szerk. SÖTÉR István, Bp., Akadémiai, 1965, 284–321., 294.

⁴³ PINTÉR: i. m. (1934)

⁴⁴ PERÉNYI: i. m. (1926), 75–76.

⁴⁵ KERÉNYI: i. m. (2014), 839.

⁴⁶ JÖM IV., i. m. (1987), 383.

⁴⁷ CSIRÁK: i. m. (2024)

Világtörténelmi ringlispíl

A *Tragédia* és a korabeli irodalmi ellenzék – Vajda János

„Győztünk, barátom, eddig győztünk és fogunk ezután is”¹ – írja Madáchnak a lelkesült Arany János, miután a *Tragédia* első négy színét 1861 októberében felolvasta a Kis-

faludy Társaságban. Azonban a kiadás éve, 1862 nem hozta el azt a szakmai diadalt, ami a köztudatban él, mert a korabeli irodalmi ellenzék vitriolos cikkei határozták meg az új drámai költemény kritikai fogadtatását. A Riedl Szende vezette tábor gyorsabban és nagyobb terjedelemben reflektált *Az ember tragédiája* megjelenésére, mint a Gyulai-kör tagjai, akik Madách Imrét bevezették az irodalmi életbe. Arany János 1862. március 27-én olvasta fel Madách-köszöntőjét a Kisfaludy Társaság közgyűlésén, de „üdvözlő szavát” csak május 1-én közölte a *Szépirodalmi Figyelő*.² Ekkor már ismert volt Vajda János két publicisztikája és Reviczky Szevér öttételes *Tragédia*-cikke.³ Március elején Gyulai Pál azt ígérte Csengery Antalnak, hogy hosszan, „legalább egy pár nyomtatott ívben” maga is hozzászól Madách művéhez, de írása soha nem készült el.⁴ Aranynek ennél súlyosabb gondot jelentett, hogy az irodalmi Deák-párt hivatalos Madách-kritikájának szánt – Greguss Ágost szerint „ízetlen lévé” híguló⁵ – Szász Károly-féle nyolctételes cikksorozattal egyikük sem volt elégedett.⁶

Arany Jánoshoz hasonlóan a *Tragédia* korabeli ítései úgy látták, hogy Madách erősebben gondol, mint képzel: költői vénája elmarad a bölcselői mögött.⁷ Azonban míg Arany, Greguss⁸ és Szász laudációba hajló kritikája a *Tragédia* grandiózus koncepciójának és szerényebb színvonalú költői megvalósításának távolságát kisebbnek láttatta, addig a korabeli irodalmi ellenzék bírálatában kiemelt ponttá válik a kettő disszonanciája. A leveleiben kissé fanyalgó Gyulai alighanem taktikai okokból halogatja cikkének megírását, mert – mint írja – a drámai költeményt övező „csaknem példátlan lelkesülés” miatt a pesti közönség



Madách
Imréről készült
rézmetszet
a költő
aláírásával
© Magyar
Nemzeti
Digitális
Archívum

¹ ARANY János levele Madách Imrének. Pest, 1861. november 5. = MADÁCH Imre: *Összes művei I–II.* Szerk. HALÁSZ Gábor, Bp., Révai, 1942, II., 1013–1015., 1014.

² ARANY János: Egy üdvözlő szó = *Szépirodalmi Figyelő*, 1862. május 1. (26. sz.), 401–402.

³ REVICZKY Szevér: *Az ember tragoediája, Madách Imrétől.* Kiadja a Kisfaludy-Társaság. 1862. Műbírálat = *Gombostű*, 1862. március 1. (18. sz.), 550–553.; március 5. (19. sz.), 585–587.; március 8. (20. sz.), 617–621.; március 12. (21. sz.), 648–651.; március 15. (22. sz.), 684–686.

⁴ GYULAI Pál levele Csengery Antalnak. Kolozsvár, 1862. március 7. = GYULAI Pál: *Levelezése 1843-tól 1867-ig.* Szerk. SOMOGYI Sándor, Bp., Akadémiai, 1961, 466–467., 466.

⁵ GREGUSS Ágost levele Erdélyi Jánoshoz. Pest, 1862. szeptember 13.

= ERDÉLYI János: *Levelezése I–II.* Szerk. T. ERDÉLYI Ilona, Bp., Akadémiai, 1960, 1962, II., 296.

⁶ SZÁSZ Károly: *Az ember tragédiája. Drámai költemény.* Írta Madách Imre. *Kiadta a Kisfaludy-társaság = Szépirodalmi Figyelő*, 1862. február 13. (15. sz.), 228–231.; február 20. (16. sz.), 244–246.; február 27. (17. sz.), 260–262.; március 6. (18. sz.), 275–277.; március 13. (19. sz.), 293–295.; március 20. (20. sz.), 308–310.; március 27. (21. sz.), 324–326.; április 3. (22. sz.), 339–342.

⁷ Vö. BALOGH Csaba: *Üdvözlő a gondolatnak és az általános embernek.* Arany János Madách-köszöntőjének kritikátörténeti jelentősége = *Magyar Művészet*, 2017, 3. sz., 23–30.

⁸ GREGUSS Ágost: *Titoknoki jelentés a [Kisfaludy] Társaság történetéről a munkálkodásáról az utolsó közgyűlés óta = Magyarország*, 1862. február 7. (31. sz.), 2–3., 3.

minden bírálatot „felségsértésnek” fog tekinteni.⁹ Az irodalmi ellenzék tagjait, Vajda Jánost, Reviczky Szevért és Zilahy Károlyt¹⁰ nem az olvasók, Madách, hanem Gyulaiék „felségsértésének” szándéka vezeti, amikor sarkítja, rikitóbbá teszi az ellentétet: Madáchban a drámaíró képtelen felnőni a gondolkodóhoz, ezért elfogadhatatlan, egyben mulatságos, hogy Arany és köre néhány hét alatt „új magyar Goethét” próbál faragni az ismeretlen sztrégovai költőből.¹¹

Az *ember tragédiája* 1862. január 12-én – rendhagyó módon vasárnap – jelent meg Emich Gusztáv nyomdász, könyvkereskedő pesti kiadójánál.¹² A következő héten tíz fővárosi újság ad hírt róla, rendre a „magyar irodalom *Faustjaként*” reklámozva az új könyvet.¹³ Madách a kezdettől felemás érzéssel fogadja irodalmi körének éljenzését, hiányolja az ítések szigorát. „Szinte furcsán esik művem irányában az a selyem kritika mindenfelől – írja Aranynek –, csak úgy óhajtom a darócot – nevetném, nem fájna...”¹⁴ Az élet játéka, hogy e sztrégovai levél megírása előtt egy hónappal, 1862. január 20-án már megkapta az első darócot Pesten.¹⁵

*

Madách Imre négy évvel fiatalabb pályatársa, az akkor már országosan ismert költő, kritikus, lapszerkesztő Vajda János írta a legelső bírálatot *Az ember tragédiájáról*. A szakirodalom százharmincegy évig nem fordított figyelmet e szövegre: 1993-ban Praznovszky Mihály rövid összefoglalását adta,¹⁶ ahogy Kerényi Ferenc is a *Tragédia* kritikái kiadásában,¹⁷ majd Bene Kálmán bevezette, és jegyzetelve újraközölte,¹⁸ de elemzés nem született róla.

Alighanem az magyarázza Vajda *Tragédia*-cikkének mellőzöttségét, hogy önmagában szinte lehetetlen értelmezni, ugyanis a keret és a közrefogott okfejtő rész feloldhatatlan ellentmondásban áll egymással: a kezdő és a záró „laudációt” hiteltelenné teszik a zord kritikái megjegyzé-

sek, és viszont. Másrészt a műfaja is bizonytalan: a glossza képgazdag, szellemes, de esetleges szerkezetű, és a vázlatos érvelés egyfajta szenvedélyes-ironizáló zsurnalizmusba hajlik át. A megírás életrajzi háttére azonban érthetőbbé teszi Vajda publicisztikájának hullámvázait, ugyanis a *Tragédia*-cikk megírása táján mérgesedett el végleg a kapcsolata a Gyulai-körrel. Korábban Vajda elismerően írt Aranyról és a Csengery szerkesztette *Budapesti Szemlé*ről. Azonban az 1860 novemberében induló *Szépirodalmi Figyelő* egyre jobban csípi a szemét, főképp Arany János „udvari ítése”, Szász Károly és a versrovatot uraló epigonköltők bősztik. Arany és a „*Fülelő*” szerzőköre megbántódik a rendre gombba, pökhendi, sokszor igaztalan kritikusi hang miatt, majd 1861 áprilisában „az első és utolsó szó” jogán megszakítja a kapcsolatot Vajdával, a *Nővilág* szerkesztőjével.

A Schmerling-féle provizórium 1861-es bevezetése után a politikai nézeteltérések tovább élezik az irodalmi Deák-párt és Vajda szembenállását, aki ebben az évben *Csatár* címmel – tulajdonosként és felelős szerkesztőként – politikai néplapot indít a polgárosult alsó-középosztály számára. Cikkeiben visszautasítja a Habsburgokkal történő kiegyezés gondolatát, sőt, még az együttműködést is elítéli Schmerlinggel, a gyűlölt Bach utódjával, azonban később változtat nézetein – éppen a magyar művelődés és irodalom ügyére hivatkozva. Azt javasolja, hogy az osztrákok elleni harcban a „szellem hódító erejére építsünk”, hiszen döreség arra várni, hogy a francia tengeri flotta betör Debrecennél, és felszabadítja hazánkat. Komolyabb szellemi teljesítményünk annak záloga, hogy Bécs helyett Pest legyen a birodalom kulturális fővárosa. A *Tragédia*-kritika megírásakor Vajda már a polgári-kulturális európeárság eszméjét és a kiegyezés gondolatát támogatja a politikai függetlenség helyett.¹⁹ *Irányeszmék* című, folytatásokban megjelentetett publicisztikájában nagyobb esélyt jósol egy kiművelt, széles látókörű, polgárosult, bár politikailag függő nemzetnek, mint egy független, de barbár népnek. Az 1862 nyarán kiadott *Önbírálat*

⁹ GYULAI: i. m. (1961), 466.

¹⁰ ZILAHY Károly: „Az ember tragédiájáról”-ról (*Levéltörök*) = *Kritikai Lapok*, 1862. június 1. (7. sz.), 177–180.

¹¹ Vö. [TOLNAI Lajos]: *Hazai irodalom. Hogy írják meg Arany János életrajzát?* = *Irodalom*, 1887. január 6. (2. sz.), 7–10., 9.

¹² Praznovszky Mihály vitatja Kerényi Ferenc idézett kiadástörténeti kronológiáját. MADÁCH Imre: *Az ember tragédiája* (Drámai költemény). Szinoptikus kritikái kiadás. Szerk., jegyzetek KERÉNYI Ferenc, Bp., Argumentum, 2005, 672. (a *Tragédia*-idézetek ebből a kiadásból valók); *Madách Imre napjai a magyar irodalomban 1861–1864*. Szerk., jegyzetek PRAZNOVSZKY Mihály, Bp., SikerX, 2015, 367.

¹³ MADÁCH: i. m. (2005), 684.

¹⁴ MADÁCH Imre levele Arany Jánoshoz. Alsósztrégova, 1862. február 20. = *MÖM II. i. m.* (1942), 869–870., 870.

¹⁵ Madách csak Erdélyi János kritikájára reagált érdemben: terjedelmes magánlevélben védte meg álláspontját. MADÁCH Imre levele Erdélyi

Jánoshoz. Alsósztrégova, 1862. szeptember 13. = *MÖM II. i. m.* (1942), 876–878.

¹⁶ A szerző érdeme vitathatatlan, noha Vajda értékelő bírálatát nem sorolható a „Madách-kultusz jelenségei” közé. PRAZNOVSZKY Mihály: *Madách, a Tragédia és a kortársak 1861–1964. A Madách-kultusz jelenségei* = *Palócföld*, 1993, 3. sz., 233–241., 236–237.

¹⁷ MADÁCH: i. m. (2005), 685–686.

¹⁸ BENE Kálmán: *Vajda János kritikája Az ember tragédiájáról* = *II. Madách Szimpózium*. Szerk. ANDOR Csaba, Salgótarján, Bp., Palócföld, Madách Irodalmi Társaság, 1996, 87–91.; ua. = *Uő: Madách-filológia. Tanulmányok Madách Imre életművéről és a XIX. századi magyar drámáról*. Szeged, Szegedi Egyetemi Kiadó, Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, 2007, 26–29.

¹⁹ Vö. KOMLÓS Aladár: *A publicista Vajda János* = VAJDA János: *Válogatott politikai írásai*. Szerk. KOMLÓS Aladár, Bp., Művelt Nép, 1954, 3–39., 12., 22.



HETILAP A MAGYAR HÖLGYEK SZÁMÁRA.

Előfizetési díj helyben kiadóhivatalból elhordva negyedévre 1 ft. 15 kr., félévre 2 ft. 30 kr., egészévre 5 pft. — Vidékre postán vagy helyben házhoz hordatva negyedévre 1 ft. 30 kr., félévre 3 ft., egészévre 6 pft.

BOLIVÁR.

(Történeti beszély.)

Irta JÓKAI MÓR.

I. El Libertador.

Győztek már a spanyolok; a felkelők hadserege annyi vereség után bomlásnak indult, egyik város a másik után esett el, a tartományok meghódoltak s kiadták vezetőiket, az elfogott zászlókat ott égették meg a bitófa alatt, a zászlótartók szeme láttára, a kiknek jámboroknak szemeik helyett a torukukat találták bekötni; csak Bogota tartotta még magát végső kétségbe esett erővel, a honszeretők városa, hol egy férfi sem volt, a ki nem harczos, egy nő sem, a ki nem rajongó, a hol nem siratta meg az özvegy harczban elesett férjét, hanem vette elejtett

fegyverét, és helyébe állt, s ha egy apának hat fia esett el, a hetediket maga vezette a harczba.

Pedig a hetedik is elesett.

Hét szép fia volt don Esteban di San Sol-nak, mind elestek a bogotai bástyák védelmében; pedig ők voltak lelkesítői, vezérei az örseregnek, az új haza földé látta szétomlani nemes vérüket, melybe nem vegyült soha egy csepp sem idegenből, árulóból. — Olyan tiszta jó nemes vér volt az, a milyen csak valaha föltett kalappal buzgott Madrid királyi tróntermében, s annál neme- sebb lett, hogy önkényt kifolyt a szegény félmeztelen, nyomorult népek oltalmazásá-

című, országos felháborodást keltő politikai röpiratában szembefordul azzal a középnemességgel, amelynek vilásképe, ízlése határozza meg az Akadémia és a Kisfaludy Társaság tevékenységét, de az ország polgári átalakítására már alkalmatlan. Válaszképpen a felbőszített ellentábor vezető kritikusa, Gyulai Pál kíméletlen hajtóvadászatot indít Vajda ellen.²⁰ Mindez azért érdemel említést, mert a politikai-irodalmi életből néhány hónap alatt kiszoruló költő *Tragédia*-bírálatában az irodalmi Deák-párttal szembeni esztétikai és politikai averziókat aligha lehet szétszálazni.

Vajda János a maga szerkesztette *Nővilág*-ban jelentette meg Madách-cikkét.²¹ Az 1857 januárjában indult, a magyar „középrend” asszonyai és leányai számára készült heti megjelenésű divatlap gyors és látványos sikert arat. Az első években szinte egyszemélyes szerkesztőségként dolgozó Vajda találékonyan kapcsolja össze az emancipáció ügyét a haza és a kultúra szeretetére való buzdítással: „a mivelődés a nőnem megváltása! – írja programcikkében – ...minél inkább terjed a miveltség valamely népnél, a nők állása szemben a férfival annál tisztesebb”.²² Az évtized fordulóján már tucatnyi országos nevű publicista ír a lapba, 1861-ben Zilahy Károly és Bajza Jenő szerkesztőként is csatlakozik Vajdához, ezzel a *Nővilág* az irodalmi ellenzék jelentős fórumává válik. A hetilap fő erőssége a kulturális élet eseményeire gyorsan reagáló, éles és szellemes glosszákat, tudósításokat hozó *Tárcza* rovat – itt olvasható Vajda János *Tragédia*-kritikája is.

A szerző elismeri, hogy – recenziós példány híján – csupán „futólag volt alkalmunk lapozni e műben”, s a „hetedikről kezdve több szakasz nem kötő figyelmünket, s azokat nem egészen olvastuk”. Írásának laudációkéréseiben viszont azt emeli ki, hogy a számosak fölött beláthatatlan magasságokban álló talentum, Madách műve az utóbbi évtizedek egyik legjelentősebb drámai alkotása. „[M]ert első eset, hogy magyar író felülemelkedve a szűk speciális magyar élet nézeten, az egyetemes magas világnézpontra állva, általános érdekű műben, az összes emberiség életkérdéseivel, a végtelenség eszméjével foglalkozzék, s birtokra keljen ama legnagyobb feladattal, hogy költészetet keressen ott, ahol már a filozofia is végződik.”

Vajda tehát saját – a Gyulai-kör számára idegen – költői világának: a lírai én kozmikus metafizikai magánynak,

„a végtelenség szélén való tapogatózásnak” rokon (vagy annak hitt) tematikáját keresi és üdvözlí a *Tragédiában*. De többről is szó van. „Magyar politikus, magyar költő, magyar bölcsész alig foglalkozik a magasabb általános emberi érdekekkel, nagyjából minden, ami tőle eredeti, kikerül... Számára, előtte nem létezik egy nagyobb világ, rokon emberiség – csak önmagát látja és magával szemben az idegent. [...] Színházban és irodalomban, regényben, versben, drámában mindenütt a lehető legszűkebb, elszigetelt, fojtólag szűk magyar látpont, alanti kezdetleges eszmék, émelygős naivság. A haza, a haza, a haza! A nemzet, a nemzet, a nemzet egyre mindenütt; sehol a világ, az emberiség, a haladás, a szabadságra való emlékezés.” Vajda szerint az 1848 utáni szépirodalmunk legnagyobb gyengéje az általános eszme, a világirodalmi távlatok hiánya, ezért nem remélhetjük literatúránk kedvező külföldi fogadtatását. „[B]ár originális, genialis művünk, melyek idegen nyelvre lefordítva, de amelyek annyira be vannak pólálva magyar sajátságaink juhászbundáiba, elfogultságunk, önteltségünk azokból oly kirívó, ellenben minden idegennek megvetése, lenézése, olykor magának a polgárosodó előhaladásnak kigúnyolása oly visszataszító azokban, hogy az idegen azt részint nem érti, részint elítéli” – írja a *Polgárosodásban*.²³

A *Tragédia* második kiadásának megjelenésekor Vajda *Irodalmi viszonyaink* címmel foglalja össze nézeteit: nálunk hiányzik a teóriák harca, az „eszmék érdekes forradalma, amely nélkül nincs szellemi élet”.²⁴ Ezért is hatott rá üdítően Madách filozófiai pallérozottsága és *Tragédiájának* holisztikus látásmódja. A nyugati mintájú demokratikus átalakulást és a nemzeti eszmét szembeállító, az új jozefinizmusban megoldást kereső Vajda aligha tudott róla, hogy a magyar viszonyok feletti, européer tematikájú *Tragédia* költője – magánemberként és politikusként – irtózott a Habsburgoktól.

Rövid kitérőt kell tennem, hogy érthetőek legyenek Vajda János dramaturgiai megjegyzései. A korabeli *Tragédia*-kritikák a hazai Shakespeare-kultusz intézményszerűsülésének kezdetén íródtak.²⁵ 1860-ban Arany János, Csengery Antal, Jókai Mór, Lukács Móricz, Szász Károly és Szigligeti Ede megalapítja a magyar Shakespeare-bizottságot. Négy év múlva e tagok mellett Greguss Ágost, Kemény Zsigmond, Salamon Ferenc és Toldy Ferenc út-

²⁰ Vö. SZABAD György: *Vajda János politikai elszigetelődésének történetéből = Irodalomtörténet*, 1960, 129–141.; SZÉLES Kára: *Vajda János*. Bp., Gondolat, 1982, 72–80.

²¹ [VAJDA János]: *Irodalmi újdonságok = Nővilág. Hetilap a magyar hölgyek számára*, 1862. január 20. (2. sz.), 29–30. Minden vonatkozó idézet innen. A korabeli szokás szerint a lapszerkesztő többnyire név nélkül közölte cikkeit. A szerző azonosításáról lásd BENE: i. m. (1996), 87–88.

²² V. J. [VAJDA János]: *Néhány szó – négy szem közt! = Nővilág*, 1858. október 31. (44. sz.), 689–692., 690.

²³ ARISZTIDESZ [VAJDA János]: *Polgárosodás* (1862) = VAJDA János: *Politikai röpiratok. Uő összes művei VI. Szerk. MIKLÓSSY János*, Bp., Akadémiai, 1970, 77–176., 159–161.

²⁴ VAJDA János: *Irodalmi viszonyaink = Magyar Sajtó*, 1863. március 22. (67. sz.), 265.

²⁵ Vö. DÁVIDHÁZI Péter: *„Isten másodszülöttje”. A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*. Bp., Gondolat, 1989, 138–195.



Vajda János
fiatalkori
arcképe
© Wikimedia
Commons

jára indítja *Shakspere* [sic!] *minden munkáit*.²⁶ Az 1860-as évek elején *Az ember tragédiájának* a Gyulai-körhöz tartozó értékelői szorgos Shakespeare-fordítók: Arany három, Greguss kettő, Szász nyolc fordítással szerepel az 1864-ben induló összkiadásban. A korabeli hazai drámákkal szembeni elvárás egyrészt tematikai. A Világos utáni irodalomkritika szerint a színpadi művek zárlatának az isteni gondviselésben gyökerező erkölcsi világrend győzelmét kell láttatniuk, miként teszi ezt Shakespeare, az egyetemes és a keresztény kor legnagyobb drámaírója. Arany, Greguss és Szász kritikusai világában is meghatározó szempont, hogy a szépirodalmi műben az örök igazság diadalmaskodjon, és ezzel nyújtson vigaszt az olvasónak. Értéke-

lésükben ezért kap kivételes hangsúlyt a *Tragédia* utolsó színének záróakkordja: az angyali kar és az Úr intenciója menti meg a pesszimizmus vádjától Madáchozt.²⁷

Nem kevésbé fontos a másik művészi elvárás. Vörösmarty már a reformkor derekán, *Elméleti töredék* című munkájában Shakespeare művészete alapján tette a hazai drámaesztétika alapelvét a cselekmény elsődlegességét és a csupán „szólamszerű” szereplőjellemezést. A *Hamletet* fordító Arany, az akadémiai székfoglalójában Shakespeare és a *Biblia* magyarítását elemző Szász, valamint Shakespeare-monográfiájának előkészületeit megkezdő Greguss nem érintette Madách-kritikájában ezt az egyetemesnek tekintett drámaesztétikai viszonyítási pontot. Ugyanis azt látták, hogy a *Tragédia* szerzője egészen más úton indult el. Valóban: Madách már az 1842-es, Szophoklész tragédiáiról írt *Művészeti értekezésében* szembefordult a poétikai elvvel, miszerint a dráma legfontosabb műnemi rekvizituma a cselekményesség.²⁸ Ezzel szemben színpadi műveiben sajátos „végzet-dramaturgiát” alakított ki, amelyben a fordulatosság csak az erkölcsi-eszmei mondanivaló és a jellemek rendszere után következik. A „nép-nemzeti iskola” kritikusai azért sem kérték számon Madáchon, hogy *Tragédiája* a cselekményesség szempontjából kevésbé van „Shakespeare-ileg kivéve”, mert azt nem előadásra szánt drámának, hanem drámai költeménynek tekintették.

Vajda János ellenkező stratégiát követett: *Tragédia*-kritikájában nem kerüli meg, sőt, kiemelt hangsúllyal tárgyalja a dramaturgiai kérdéseket, mert Madách művét nem drámai költeménynek, hanem színpadi darabnak tartja. A *Tragédia* megjelenésekor Vajda már gyakorlott, országosan ismert színikritikus, aki művészi pályájának zenitjén jár. 1855 októbere és 1864 szeptembere között a *Magyar Sajtóban*, majd a *Nővilágban* nyolcszázánál több színbírálatot és színházi tárgyú glosszát publikált. Vallja, hogy a tragédia a műfajok hierarchiájának csúcsa. „Egy tökéletes tragoedia születése legritkább világeseemények közé tartozik. [...] Nemcsak legritkább tünetény pedig egy jó tragoedia, de kivált legújabb időben, a művelt nemzetek legdrágább nemzeti kincse.”²⁹ Shakespeare a szabadságharc utáni korszak legtöbbet játszott klasszikus szerzője: 1856 és 1864 között a Nemzeti Színházban kilencvenhárom alkalommal mutatták be műveit. Vajda e nyolc év alatt tizenkét Shakespeare-dráma harminc be-

²⁶ SHAKSPERE [sic!], [William]: *Minden munkái I–XIX*. Fordítják többen, Pest, Kisfaludy Társaság, 1864–1878.

²⁷ E kérdésben a zárójelenet nem győzte meg a legtekintélyesebb korabeli kritikust, Erdélyi Jánost. Fő kifogása, hogy a történelmi színek elkeserítik az olvasót, és az Úr végszava sem nyújt vigaszt a „nyavalyás halandónak”. ERDÉLYI János: *Madách Imre: Az ember tragoediája = Magyarország*, 1862. augusztus 28. (197. sz.), 2–3.; augusztus 29. (198. sz.), 2–3.; augusztus 30. (199. sz.), 2–3.; szeptember 2. (201. sz.), 2–3.; szeptember 3. (202. sz.), 2–3. Vö. BALOGH Csaba: *Az ördög komédiája – Erdélyi János Tragédia-bírálat = Magyar Művészet*, 2020, 2. sz., 106–113.

²⁸ MADÁCH Imre: *Művészeti értekezés* (1942) = *MÖM II. i. m.* (1942), 543–562.

²⁹ VAJDA János: *Béldi Pál (Magyar Sajtó, 1857. április 24.) = Uő: Színbírálatok, és színházi tárgyú glosszák*. Szerk. BENE Kálmán, Bp., Orpheusz, 2000, 202.

mutatójáról tudósít, és referátumaiban közel százszor utal a csodált angol drámaíróra.³⁰ Victor Hugo híres Shakespeare-tanulmányának lefordítását tervezi, és a *Nővilág* indulásakor *A szépekről a szépeknek* című többrészes programcikkében is alkotói példaképként említi az angol költőt,³¹ hiszen ő a drámai konfliktus megjelenítésének, a dialógusépítés lélektani hitelességének viszonyítási pontja, akinek teremtett figurái hús-vér alakoknak is tekinthetők. Kritikus társaihoz hasonlóan Vajda korának tragédiáitól a Shakespeare-drámák etikai rendszerét várta el: a jó tragédia úgy lehet a „nemzet legdrágább kincse”, ha a főhős bukása az örök érvényű erkölcsi rend győzelmét láttatja. (De pályatársainál érzékenyebben figyelt fel a pénz mindenre kiterjedő uralmának bemutatására, talán ezért tartotta a londoni jelenetet a *Tragédia* „legerősb festésű” színe- nek.) Greguss Ágostnál és Salamon Ferencnél is jobban hangsúlyozza a drámai eszményítés esztétikai elvárását: „A tragödiei személyek nem mindennapi lények –, azok eszmények, azért azokat eszményíteni kell – különben a tragödie megszűnik lenni az, aminek lennie kell – t. i. magasztosnak” – írja a *Julius Caesar* nemzetibeli előadásáról.³² Ha mindezt kiegészítjük azzal, hogy Vajda színikritikusi világában a drámai cselekmény és a jellemfejlődés összekapcsolásának is Shakespeare volt a legnagyobb mestere (különösen a *Lear királyban*), akkor érthető, hogy Madách *Tragédiájának* dramaturgiai építkezését, dialógusait és lélekábrázolását kidolgozatlanak ítélte.

Azonban két – Shakespeare-től szintén nem független – színikritikusi elve összhangban volt a *Tragédia* világával. Vajda a történelemben a drámairodalom szabadon kezelhető nyersanyagát látta, a historikus hűségnek szerényebb jelentőséget tulajdonított, mint Gyulai, Greguss vagy Salamon. Másrészt – itt is ellentétben kritikus társaival – sokra értékelte a tragikomikus látásmódot: a szerző „oly világos magas pontra állított bennünket, hogy nézván a földi kicsiny dolgokat, azokon egyszerre sírhatnánk és nevetethetnénk, mert a dolgok »mindkét oldalát« látjuk, mit látni csak lángelmének adatott. Látjuk az embert külső körülményei között, s ugyanakkor belátunk szíve redőibe; látjuk a »parányi« embert, s a »nagy« szerencsétlenséget – ez a tragicomicum magyarázata...”³³ Aligha szorul magyarázatra, hogy ez a *Tragédia* dramaturgiájára is érvényes: Madách folyamatosan váltogatja az ellentétes ádami és luciferi nézőpontot.

Ugyanakkor Vajda látta legélesebben a korabeli Shakespeare-kultusz kétarcúságát: „abban a legutolsó »ivodalmi« [sic] szaklap sem hibás – írja az *Önbírálatban* –, hogy ne regélje untalan, miszerint Shakespeare a minden költők királya”. Csakhogy az angol szerzőt övező színházi kultusz mögött nincs művelt, polgári olvasó- és nézőközönség, az áhítat mímelt, a rajongás csak divat, egyik sem egyenlő drámái megértésével. A „részvét, mellyel a magyar közönség Shakespeare-t színházban és irodalomban... fogadja – valóságos satira, szemben a mohósággal, mellyel minden élc és adomáskönyvet, kalendáriumot felkarol, melynek boríték lapján egy-egy röhögő pofa s minél bolondabb cím az ellenállhatatlan hívó madár”.³⁴ Végül az sem mellékes, hogy Vajda drámaíróként fájdalmas tapasztalatokat szerzett *Ildikó* című verses tragédiájával (1857): a kor két vezető színikritikusa, Salamon Ferenc és Greguss Ágost – akik soha nem szívelték Vajdát – kíméletlenül lehúzták a darabot.³⁵ Tehát a *Tragédia*-kritika a fél évtizede tartó sajtóháború újabb fejezeteként is olvasható: Vajda visszavágásként az ellentábor, a Greguss és elvbarátai által beharangozott drámai költemény szigorú ítése kíván lenni. Ezért Madách-cikkében javarészt a shakespeare-i mintára célozva dramaturgiai, drámaelméleti kifogásokat állít sorba, ezzel igazolva, hogy indokolatlan a *Fausttal* való fellengző „összeméregetés”.

Vajda bírálatának fő tétele: Az ember tragédiája „nem éppen gyöngé utánzás”, de ellentétben Goethe művével, „semilyen drámai hatása nincs”. „A philosophia megvan, az tagadhatatlan, de a költői alak és tartalom beláthatatlan messze van a *Faustétól*.” A szerző ellenvetései közül kiemelkedik a *Tragédia* műfaji egyneműségét vitató gondolatsor, amelyet a shakespeare-i dramaturgiára támaszkodva fogalmaz meg. Mivel Madách az epikus művekre jellemző fogással, álomkeretben adja elő a világtörténetet, ezért az kevésbé a szívre, inkább a képzeletre, sőt – az álom sugalmazója, Lucifer szándéka szerint – valójában a „hideg, számító észre hat”. Vajda megrendítőbbnek érezte a féktelen szenvedélyű Othello és a „saját vérművébe fulladó” Macbeth tragédiáját, mint a „mély elmű filozóf” Hamletét, aki „sokat bölcséleg, keveset cselekszik”, s „nehéz volt belőle drámahőst alkotni”.³⁶ Ugyanis a tragikai jellem őstípusának Aiszküloosz Prométheuszát tartotta. „A jónak, vagy más szóval az igaznak örök küzdelme, testi bukása, de erkölcsi örökkévalósága: – a vál-

³⁰ Uo., 504., 507–511., 924–946.

³¹ VAJDA János: *A szépekről a szépeknek = Nővilág*, 1857. január 8. (1. sz.), 1–5.; február 22. (7. sz.), 97–100.; április 5. (13. sz.), 196–198.; április 26. (16. sz.), 246–248.

³² VAJDA János: *Julius Cäsar = Nővilág*, 1857. szeptember 6. (35. sz.), 557–559., 558.

³³ VAJDA János: *Kísértet (Magyar Sajtó)*, 1856. október 18. = VAJDA: *i. m.* (2000), 146.

³⁴ ARISZTIDES [VAJDA János]: *Önbírálat* (1862) = VAJDA: *i. m.* (1970), 5–76., 58.

³⁵ Vö. BIKÁCSI László: *Az Ildikó előadásának bírálatja a korabeli sajtóban* = VAJDA János: *Nagyobb költői művek: Ildikó. Elbeszélő költemények*. Szerk. BIKÁCSI László, PÓR Péter, Bp., Akadémiai, 1977, 364–371.

³⁶ VAJDA: *i. m.* (2000), 259., 298., 508.

tozó végzet segedelmével uralkodó, erkölcsileg bukott, de testileg uralkodó erő, hatalom ellenében – ez a Prométheusz, ez a tragoedia fogalma” – írja a *Nővilágban*.³⁷

Vajda János már pályakezdő kritikusként is az érzelmektől fűtött cselekvés esztétikai fontosságát hangsúlyozta: a „szépművészet azon népeknél nyert legtökélyesebb idomot, melyekben a szenvedély, mint izzó parázs a katlan tartalmát, lángra gyújtja a szellem anyagát, a velőt, és e lángok a legemelkedettebb eszményképpé alakulnak át”.³⁸ Ezért érezte drámaiatlannak Ádám tétlen szemlélődését és Lucifer meddő okoskodását. Szerinte a színpadi akció hiánya miatt a hetedik, konstantinápolyi szín után érdektelenné válik a *Tragédia*, emiatt az azt követő színeket „nem egészen” olvasta el. Mint írja, a történelmi jelenet-sor csupán „állambölcseleti értekezésben összefűzött példák láncolata”, és a rövid szakaszok epigrammaszerűsége eleve alkalmatlan a drámai cselekmény kibontására és a hatáskeltésre, ezért a *Tragédia* inkább dialogizált eposz, semmint dráma.

Vajda szerint Madách elhibázott koncepciója a kompozícióra is rányomta a bélyegét. Mivel a *Tragédiának* nincs összefüggő cselekménye, ezért a tizenöt szín egészében nemigen érdekes: előre kiszámítható, mechanikusan működő világtörténelmi „ringlispíl”, csupán egyes részletei mulattatók. A „felosztás nagyon is gépilegesen rendes, pedáns, a költészet pedig... azt a rendet a rendetlenségben [kívánja], mely a vadon természetben oly megrendítő”. Az árnyalt jellemábrázolás, vagyis a dikció és az akció szoros, klasszikus összefüggésének számonkérése is a korabeli Shakespeare-kultusz hatását mutatja. A *Tragédiában* mindenütt „a szerző maga politizál, bölcseleg”, cselekmény híján fő alakjai, Ádám és Éva nem fejlődhetnek jellemmé, csupán a megidézett történelmi hírességek parókatartói („haubenstock”), akiket „Lucifer, mint igen szellemdús harlekin [bohóc], részint mint Ádám cicero-neja [idegenvezetője] rendre kigúnyol”. Igaz, „e futólagos kifogások” (!) mellett a szerző méltatja a londoni vásár-jelenet plasztikusságát, valamint az egyiptomi és az athéni szín politikabölcseletét.

Kritikájának zárlatában Vajda kissé belegabalyodik téziseibe. A nemzeti tematika fölött álló, a végtelenség eszméjét fürkésző *Tragédia* ténylegesen nem egyetemes jelentőségű, csupán a gyenge hazai drámai felhozatal, a magyar irodalmat „felverő buja parajok”, „sok abszurditás” és frázis között hat „tisztító villámként”. „[H]a nincs *Faustunk*, az még nem oly nagy szegény, mintha azt mon-

danák rólunk, miképp még ott sem állunk, hogy megérteni bírni a németek *Faustját*.”

Végssza mégsem ez. Úgy tűnik, tovább foglalkoztatta a felemás „magyar *Faust*”, mert egy hónapon belül – igaz, csupán egy bekezdés erejéig – visszatér a *Tragédiára*, de itt már a másik irányba billen Vajda kritikusi mérlege. Madách művében a bölcselet, a koncepció és a kompozíció viszonyát harmonikusabbnak látja. „Ez [Az ember tragédiája] bizonyval egy félemler élet tanulmánya, s maga a kidolgozás is legalább pár évet vett igénybe... és e – minden ellene tehető kifogások dacára korszakalkotó mű ki lenne zárva a jutalomból, midőn kétségkívűli, hogy költészetirodalmunk eddigi elsőbb rendű termékei közé tartozik?”³⁹ A két publicisztika szóhasználata közötti „műnemváltás” – a tragédiából költészetirodalom lett – nem véletlen. És nem valószínű, hogy ezt Madách és a „Mont Blanc-ember” szerelmi, illetve gondolati lírájának rokon vonásai magyaráznák.⁴⁰ Az esztétikaiból ideológiáivá lényegülő és támadóvá váló érvelésmódnak már kevésbé kedvezett a *Tragédia* drámával (tehát a shakespeare-i mintával) való azonosítása. A szövegrész végén az irodalmi ellenzék elégedetlensége szólal meg: „Madách műve egy szép üstökös”, amely előjelzi irodalmunk szerencsésebb fordulópontját. Feltűnésével „[t]alán vége szakad az üres frázis költészetnek, a szellemdúskodó hóbortnak, az elméckedő bolondoskodásnak, a fából vaskarika-féle ittas népdalosdinak, és cigányosdinak”. A *Tragédia* nyelve valóban nem efféle, de hogy milyen, arra Vajda nem ad választ. Nem véletlenül, hiszen kritikusi munkásságának, esztétikai elveinek ez a legkevésbé kidolgozott területe: a tartalom, a forma és a nyelv kapcsolatában soha nem tudott dűlőre jutni. Egyrészt vallja, hogy a klasszikus irodalmi alakzatok kiüresedtek, ezért csak azok lehettek nagygyá, akik a néptől tanulták a nyelvet, mint Petőfi, Arany és Vörösmarty. Másutt úgy látja, Arany költői világában már szétválaszthatatlanul összeforrt a „pór és az úri”, ezért nem a nyelvből, hanem az alkotói eszméből fakad a népiesség.⁴¹ Általánosságban is kijelenthető, hogy Vajda ellentmondásosan állítja szembe értekezéseiben a szépirodalmi nyelvtől függetlennek tekintett fogalmakat (például eszme, szépség, magasztos, népi).

Vajda cikke több szempontból megelőlegezte a *Tragédia* további korabeli kritikáit. A drámai költemény recepciótörténetét végigkísérő kettős esztétikai mérce, vagyis a nemzeti és világirodalmi érték szembeállítását ellen Erdélyi János emel szót, és továbbgondolja a költői nyelv és

³⁷ VAJDA János: *A szépekről a szépeknek* = *Nővilág*, 1857. április 5. (13. sz.), 196–198., 197.

³⁸ Uo., 196.

³⁹ [VAJDA János]: *A jutalomtűzésekről* = *Nővilág*, 1862. február 10. (4. sz.), 59–60., 60. A következő lapszámban Vajda közli az utolsó szint. MADÁCH Imre: „Az ember tragédiája” című drámai költemé-

nyéből, mutatványul a Tizenötödik Szín = *Nővilág*, 1862. február 20. (5. sz.), 71–73.

⁴⁰ KISS Aurél: *A lírikus Madách* = *Madách-tanulmányok*. Szerk. HORVÁTH Károly, Bp., Akadémiai, 1978, 255–264., 257.

⁴¹ Vö. KOMLÓS Aladár: *Vajda János*. Bp., Akadémiai, 1954, 34–38.

a metafizikai végtelenség kapcsolatának esztétikai dilemmáját. Vajda glosszájának stiláris szertelensége, következetlen érvelése a korabeli irodalmi ellenzék két meghatározó alakjának, Reviczky Szevérenek és Zilahy Károlynak *Tragédia*-bírálatában köszön vissza. Igaz, csupán közvetett bizonyítékok vannak, hogy Vajda írása hatott a fiatalabb pályatársakra: míg Reviczky soraiból a parodisztikus laudáció és a bizonytalan esztétikai értékítélet idézi Vajdát, addig Zilahy cikkében az ideológiai célzatosság és a provokatív hang.

Van tanulsága, maradandó kritikátörténeti értéke Vajda János *Tragédia*-bírálatának? A szerzőt és az irodalmi ellenzék többi tagját nem kötötte a kezdődő Madách-kultusz béklyója, így még szabadon azon morfondírozhattak: vajon a *Tragédia* bizonyosan tragédia, és nem komédia, paródia, szatíra vagy alkotói ironia? Mintha Madách is valamiféle játéknak tekintette volna művét, a kiadás előtt két hónappal így vall: „írtam egy költeményt, melyben az Isten, az ördög, Ádám, Luther, Danton, Aphrodité, boszorkányok, s tudj’ isten, mi minden játszik; hogy kezdődik a teremtéssel, játszik az égben, az egész földön, az űrben...”⁴² S ha Arany rossznak találta volna, tűzre veti a kéziratot, „már azóta melegegtem volna mellette, s Ádám utolsó álmát a purgatórium lángjai közt álmodta volna végig”.⁴³ A *Tragédia* is utal arra, hogy amit olvasunk, látunk, a nézőtérre kikacsintó, tréfás-mulattató előadás is lehet: Madách úgy játszik parókatartóvá lett bibliai szereplőivel és világ-

történelmi ringlispíljével, miként a londoni szín Bábjátékos, aki marionettfiguráival vásári komédiaként adja elő a bűnbeesést.⁴⁴

„A Bábjátékos:

Mindjárt kezdődik az előadás.

Mulatságos komédia nagyon,

Szemlélni, mint szedé rá a kigyó

Az első nőt, ki már kíváncsi volt,

S mint vitte ez csávába akkor is már

A férfiút. [...]

Lucifer:

Ah, Ádám! itten minket emlegetnek,

Csak szép dolog, kinek olyan szerep

Jutott, hogy még hat ezredév után is

Mulat felette a vig ifjúság. –” (XI., 91–104.)

Madách irodalmi panteonba állítása, a *Tragédiát* övező áhítat, a színházi előadások pátosza és a „felségsértés” kockázata közel másfélszáz évre háttérbe szorította a „nézd legott Komédiának, s mulattatni fog” (VII., 202–203.) értelmezői dilemmát. S. Varga Pál nyitott új kritikátörténeti szakaszt: a modern irodalomelmélet fényében vizsgálta *Az ember tragédiája* történelemábrázolásának, szereprendszerének és nyelvhasználatának ironikusságát.⁴⁵

⁴² MADÁCH Imre levele Nagy Ivánnak, Alsósztrégova, 1861. november 2. = *MÖM II. i. m.* (1942), 929–930., 929.

⁴³ MADÁCH Imre levele Arany Jánosnak, Alsósztrégova, 1861. november 2. = *MÖM II. i. m.* (1942), 864–868., 867.

⁴⁴ A körkörös, a körforgás a mű egészére jellemző – különösen a XI. színre –, illetve a londoni bábos epizódhoz kapcsolódik, hogy másutt Lucifer nevezi Ádámot „hiú bábnek” (III., 24.), „báb-istenségnek” (XIII., 94.). Emlékezetesen láttatja mindezt Jankovics Marcell egész estés animációs filmjének londoni jelenete, amelyben kiemelt szere-

pet kap a vásári óriás-, mókus- és szerencsekerék, valamint a körhinta (ringlispil), a mulató polgárok pedig körbeforgó, körtáncot lejtő, festett fabábukká alakulnak át. *Az ember tragédiája*. Rendezte: JANKOVICS Marcell, 2011. <https://www.imdb.com/title/tt0176694>

⁴⁵ S. VARGA Pál: *Két világ közt választhatni. Világkép és többszólamúság Az ember tragédiájában*. Bp., Argumentum, 1997; Uő: *Történelem és ironia. Madách Imre: Az ember tragédiája = A magyar irodalom története 1800-tól 1919-ig*. Szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Bp., Gondolat, 2007, 461–480.

A Magyar Lányok fényképei I.

1894–1918

A kétrészes tanulmány az 1894 decemberében indult népszerű ifjúsági hetilap első huszonöt évfolyamának fényképeit tekinti át. Az első rész általánosságban mutatja be a folyóiratot és a fényképanyagot, valamint a fotográfia néhány tematikus csoportját ismerteti.

Magyar írók
otthonukban,
Táboriné-Tutsek
Anna,
Uj Idők, 1903.
augusztus 23.
© OSZK

„Otthont és műhelyt mutat a kép, amely e cikk homlokát díszíti. A műhelyben az készül, amire ez az otthon inspirál, s e ház úrnője nem kénytelen mássá alakulni, amidőn hirtelenül szerkesztőasszonnyá és írósnővé válik. [...]

Tutsek Annánál [...] az otthon minden apró gondja és öröme egyúttal irodalmi élmény is, szerkesztői művészetének egy-egy tanulmánya. Hisz éppen arról ír a fiatal magyar lányoknak, amit az otthonában átél és érez: ezt adja nekik útravaló gyanánt, hogy ők is értsenek majd a meleg családi tűzhely művészi megformálásához. Tehát: ebben az otthonban készül a »Magyar Lányok« szerkesztési munkájának java. Nem is lehetne egy ilyen lapot, amely fiatal leányszíveket kormányoz, rideg redakciót hivatalban összeállítani, ha mégoly jóságos és meleg kedély fog is



munkához, milyen Tutsek Annáé.”¹ Az *Uj Idők* L. K. monogram mögé rejtőző szerzője, azaz Lyka Károly mutatta be ezekkel a szavakkal Herczeg Ferenc népszerű hetilapjában a Singer és Wolfner kiadó másik sikeres folyóiratának szerkesztőjét. A két lap egyszerre indult a XIX. század utolsó évtizedében, és mindkettő félszáz éven keresztül nyújtott hétről hétre olvasnivalót a közönségének.² Testvérnapnak is nevezik őket, amit könnyen magyarázhat és indokolhat nemcsak a közös kiadó, hanem számos közös munkatárs és szerző, valamint az is, hogy nemegyszer az illusztrációk is azonosak voltak.

„A fő munkám, minden gondolatom, minden örömöm, lelkesedésem és szeretetem a Magyar Lányok volt!”

Tutsek Anna Kolozsvárról került a fővárosba. Az ötgyermekes család az édesapa halála után a családfői szerepet betöltő, tehetős nagybácsi támogatására szorult, majd amikor ez a támogatás elmaradt, és már nem tudták fenntartani magukat, Tutsek Anna az édesanyjával a fővárosba költözött. (Ekkor a nővére már férjnél volt, a húga tanítóképzőbe járt, a két fivére is kezdett a saját lábára állni, az író és édesanyja azonban – a nagybácsival időközben megromlott viszony miatt – egyre kiszolgáltatottabb helyzetbe került.)³ A leányregények írójaként elhíresült író otthoni nevelést kapott, később elvégzett egy tanulmányt, hogy a vasúthoz kerülhessen állásba, és eltartassa magát és édesanyját, miközben már több írása megjelent helyi és országos lapokban is. Az évtizedekkel később megjelent önéletrajza szerint végül már Budapesten, az édesanyja halála utáni kilátástalan helyzetben kapott felkérést egy fiatal leányoknak szóló lap szerkesztésére. Bár

közben folyamatosan dolgozott a Singer és Wolfner más folyóirataiba is, amint írta, fő munkája, minden gondolata és szeretete a lapja volt.⁴ A címe: *Magyar Lányok*. „Most következett a program részletes kidolgozása. Mit adjunk a lapba? [...] Olyanformán képzelem el, hogy ebben a lapban főleg az első számban, minden benne legyen, ami egy fiatal leányt érdekel, regények, elbeszélések, versek, szindarabok, aztán komoly és érdekes ismeretterjesztő cikkek, háztartás, kertészet, könyvismertetés, zene –”⁵

Az első szám 1894. december 16-án jelent meg, ugyanakkor, amikor Herczeg Ferenc új lapja is.⁶ „Nagy irodalmi esemény volt ez, még akkor is, egyszerre két új lapot bocsátani ki a közönség elé [...] De az *Uj Idők* kevésbé kockázatos vállalkozás volt [...] Bizony a *Magyar Lányokkal* másként állott. Ott küzdeni kellett, mert teljesen töretlen úton indult el, s nemcsak olvasókat, hanem írókat is kellett szerezni, akik ezen az úton haladjanak.”⁷ Herczeg Ferenc ekkor már országosan ismert író volt, Tutsek Annának azonban – annak ellenére, hogy addigra már számos írása megjelent – mind az olvasókat, mind az írókat meg kellett nyernie. Mindkét új folyóirat képes hetilapként került elsősorban a középosztály olvasói kezébe, míg azonban az *Uj Idők* szépirodalmi, társasági és művészeti illusztrált családi lap volt, a *Magyar Lányok* közönsége elsősorban a tizenkét-tizenhét éves fiatal (felső-)középosztálybeli leányok közül került ki.⁸

Az *Én Ujságom* gyermeklap folytatásának szánt új ifjúsági lap beváltotta a hozzá fűzött reményeket. Már 1896-ban arról írt a *Hirlapjaink* címmel megjelent, a korabeli magyarországi lapokról számot adó kiadvány, hogy „[c]sak egy éve múlt még, hogy ezt a nevet a magyar lapok anyakönyvébe bejegyezték. És ma talán nincs család, amelynek körében ne ismernék és ne szeretnék.”⁹ Maga a szer-

¹ L. K. [LYKA Károly]: *Magyar írók otthonukban* [Táboriné-Tutsek Anna] = *Uj Idők*, 1903. augusztus 23. (35. sz.), 180. Az idézeteket a mai akadémiai helyesírás szerinti átiratban közlöm, a lap- és műcímeket az eredeti alakjukban teszem közzé, és a képcímekkel együtt egységesen kurzíválom (kivéve a hosszabb képaláírásokat). A tanulmányban közölt képek az MNMKG Országos Széchényi Könyvtár gyűjteményéből valók.

² 1894. december 16-án indult az *Uj Idők*, amelyet 1944. december 31-ig Herczeg Ferenc szerkesztett, utána még öt évig megjelent, 1949-ben szűnt meg.

³ Lásd TUTSEK Anna: *Az én utam*. Bp., Singer és Wolfner, 1936. Az írónőnek volt egy korán elhunyt nővére. Lásd DZSOTJÁNNÉ KRAJCSIR Piroksa: *Tutsek Anna örmény gyökerei. Adalékok egy kivételes személyiség portréjához* = *Barátság – Nemzetiségek.hu*, https://nemzetisegek.hu/repertorium/2020/06/belivek_24-27.pdf

⁴ TUTSEK: i. m. (1936), 214–215.

⁵ Uo., 196–197.

⁶ A folyóiratot ötven esztendeig Tutsek Anna szerkesztette, kivéve néhány rövidebb időszakot: 1919. május 30. és október 15. között Szucsich Mária és Tutsek Anna neve fémjelzi a lapot (ebben az időszakban június 20-tól augusztus 1-éig *Lányok Lapja* címmel jelent meg,

utána pedig október 15-ig szünetelt); 1938. szeptember 11. és 1939. október 1. között Farkas István, 1944. június 3-tól a megszűnéséig pedig Kosáryné Réz Lola vezette. Lásd LAKATOS Éva: *Magyar irodalmi folyóiratok. Ma Este – Magyar Szemle*. Bp., PIM, 1978, 1120–1121. Míg az első évtizedekben *Képes hetilap* (időnként *Képes lap*) fiatal lányok számára, 1933. február 25-től *Lányok és anyák képes hetilapja* alcímmel jelent meg.

⁷ TUTSEK: i. m. (1936), 200.

⁸ Többen elsősorban az „úri középosztály”, a felsőközéposztály leányai számára szerkesztett lapnak tartják. Lásd SÁRAI SZABÓ Katalin: *Nőnevelés és mindennapi vallásosság a Magyar Lányok című folyóirat első évfolyamaiban 1894–1898 = Népi vallásosság a Kárpát-medencében 5/I. Konferencia Pápan, 1999. június 22–24. Szerk. S. LACKOVITS Emőke, MÉSZÁROS Veronika, Veszprém, Veszprém Megyei Múzeumi Igazgatóság, 2001, 341–349., 345.; KÉRCHY Anna: *Hebrensis kisleányból kötelesegtudó homleány. Nőképváltozások a Magyar Lányok hetilap első világháború alatti lapszámaiban* = *Médiakutató*, 2015, 2. sz., 81–95., 84.*

⁹ *Hirlapjaink I.*, 1896, 1, https://sajtomuzeum.oszk.hu/forrasok/hirlapjaink/pdf/1_43_magyar_lanyok.pdf



Öreg anyó,
Magyar Lányok,
1899.
szeptember 15.
© OSZK

kesztőnő is úgy emlékezett vissza évtizedekkel később, hogy folyamatosan nőtt az olvasók tábora, és nemcsak a leányok, hanem a szülők is szívesen olvasták a lapot.¹⁰

Már a címe is egyértelműen jelezte a célközönséget, és előrevetítette azt az értékrendet, amelyet a szerkesztői beköszöntő egyértelműen meg is fogalmazott. A *Magyar Lányok-ról egy magyar lányhoz* címmel megjelent szöveg egy képzeletbeli ifjú leánynak címzett levélben adta meg az új lap célkitűzését. Hangsúlyozta, hogy a folyóirat megindítása hiánypótló vállalkozás, mert a serdülő leányok, nekik szóló olvasmányok híján, nemigen jutnak megfelelő szellemi táplálékhoz. Ezen kívánt az új lap segíteni. „Az elmulasztottat helyrepótolni, a hiánynon segíteni, íme, összeállottunk a magyar írók színével, javával, sok kitűnő festővel, hogy egy képes lapot szerkesszünk nektek, akiknek egy része még benn él a játékszobában, vagy éppen-hogy kilépett abból. Mennyi minden van a gyermekszoba és a nagyok világa között! Nem is tudjuk megérteni, hogy ebből a roppant gazdagságból miért nem merített eddig a magyar irodalom? Szegény elhanyagolt lányaink!”¹¹

A *Magyar Lányok* a hagyományos női szerep- és feladatkörökre (feleség, családanya, háziasszony) készítette fel a leányokat úgy, hogy közben az oktatás, művelődés, önművelés szerepét is hangsúlyozta. „A lap szerzői is egyik

fő feladatuknak a leányok műveltségének gyarapítását tekintették. A nők legfontosabb tevékenységének a gyermeknevelést tartották, és megpróbálták felkészíteni őket arra, hogy felelősséggel lássák e[1] hivatásukat a jövő nemzedékek műveltségének megalapozásában. Erre természetesen csak művelt asszonyok képesek, ezért vált rendkívül fontossá a leánynevelés és leányoktatás ezen irányzat képviselői számára. Így kaptak fontos szerepet azok a pedagógusok, írók (írónők), akik ennek az új női eszménynek alakításán munkálkodtak. A nők hagyományos szerepeit nem kérdőjelezték meg, csak új alapokra próbálták helyezni.”¹² A folyóirat (egyebek mellett) arra kívánta felkészíteni olvasóját, „hogy férjének egyenrangú társa legyen. Ehhez műveltségben, tájékozottságban azonos szintre kellett jutnia, hogy a beszélgetésben, a gondok megoldásában férjének partnerévé váljék.”¹³ Emellett megoldásokat (megoldási lehetőségeket) kínált (és bizonyos fókig fel is készített) más (váratlan) élethelyzetekre.¹⁴ Tutsek Anna a saját életében is szembesült azzal, milyen fiatal leánként, nőként kenyérkeresővé válni, s ez nemegyszer tükröződik az írásaiban is.¹⁵ A XX. század második évtizedében pedig az egész nemzetet (és azon belül a fiatal leányokat) ért változásokra, új élethelyzetekre kínált megoldásokat, tanácsokat a lap. „Véres harcoktól, ágyúdörögéstől, fegyverek rémes csattogásától visszhangzik a levegő körülöttünk. Milyen jótétemény ilyenkor az a jó barát, aki szelíd szavával kissé elszorakoztat, és elvonja gondolatainkat a rémes eseményektől. És aki mégis mindig emlékeztet kötelességeinkre, melyek ezekben a nagy időkben reánk is várnak. Ilyen jó barát most a *Magyar Lányok*, amely feladata igazi magaslatára helyezkedve vezetője és irányítója lett a magyar társadalom fiatal leányainak.”¹⁶

Fontos szempont volt, hogy a folyóirat magyar szellemiséget képviseljen, és az idegen irodalom helyett magyar (szép)irodalmat adjon a leányok kezébe. (A lapban valóban sok magyar szerző regényét, novelláját találhatták meg az olvasók, de külföldi szerzők lefordított, nemegyszer átdolgozott írásaira is találni példát.) Magyar írók magyar szellemiségű műveit kínálták, s egyben ennek az irodalomnak a fejlődéséhez, jelentősége felismeréséhez is nagymértékben hozzájárultak, amint erre a folyóirat tizenötödik évfordulóján a szerkesztő maga is utalt. „Ha most visszatekintünk erre az elmúlt időre, be kell ismer-

¹⁰ TUTSEK: i. m. (1936), 212–213.

¹¹ TUTSEK Anna: *A Magyar Lányok-ról egy magyar lányhoz* = *Magyar Lányok*, 1894. december 16. (1. sz.), 1. A szerkesztőnő mellett a korabeli vagy későbbi ismertetések is kiemelték az új hetilap hiánypótló voltát.

¹² SÁRAI SZABÓ: *Nőnevelés...*, i. m. (2001), 342.

¹³ SÁRAI SZABÓ Katalin: *Polgárosodás, nemzeti identitás és nép a Magyar Lányok című folyóirat 1895/96-os évfolyamának értékrendjében* = *Ethnographia*, 2001, 3–4. sz., 407–431., 411.

¹⁴ SÁRAI SZABÓ: *Nőnevelés...*, i. m. (2001), 343.; Uő: *Polgárosodás...*, i. m. (2001), 408–409.

¹⁵ Lásd DZSOTJÁNNÉ KRAJCSIR: i. m. Más véleményt fogalmaz meg tanulmányában KÁDÁR Judit: *Pályaelterítés. Hogyan lett Tutsek Annából lányregényíró? = Kortárs magyar kisebbségi irodalmak*. Szerk. BALÁZS Imre József, Kolozsvár, Egyetemi Műhely Kiadó, Bolyai Társaság, 2013, 213–223., idézett részek: 214., 222–223.

¹⁶ [NÉVTELEN]: *Felhívás előfizetésre* = *Magyar Lányok*, 1915. január 3. (1. sz.), 15.

nünk, hogy a mi vállalkozásunk tulajdonképpen nagy mérség volt. Mert hiszen tizenöt évvel ezelőtt nem volt még fiatal lányok részére való magyar irodalom. Neves, nagy íróink nem foglalkoztak a serdülő fiatalsággal, s ami könyv itt-ott megjelent, az csak idegenből fordított munka volt, selejtes külföldi termék, nem a magyar nemzeti irodalom kertjéből fakadt virág. És nem hivalkodás – mert hiszen nem a mi érdemünk, hanem a magyar íróké –, ha azt mondjuk, hogy ezalatt a tizenöt év alatt fejlődött és nőtt nagyra a serdülő leányok számára való magyar irodalom. Íróink színe-java csoportosult a *Magyar Lányok* köré, örömmel és kedvvel kezdtek írni a leghálásabb, de a legnehezebben kielégíthető publikum számára, a serdülő fiatal lányoknak. [...] Büszkén elmondhatjuk, az a sok ezer meg ezer ifjúsági olvasmány, amely tizenöt esztendő alatt a serdülő leányok kezébe került, valamennyi először itt látott napvilágot a *Magyar Lányok* hasábjain, s innen indult el útjára az ország minden része felé.¹⁷

A lap célul tűzte, hogy olvasóiból jó magyar lányok és majdan magyar asszonyok váljanak. Meghatározó volt a női vallásosság és az ebből fakadó erények megjelenítése is. A vallásos érzület, az erkölcsi tartás esetleges nehéz élethelyzetekben is segítségként, erőforrásként, vigasztalóként szolgálhatott, de e tematikához köthető egyebek mellett mások segítése, a betegápolás, a jótékonykodás, valamint a munka etikája (a tétlenség kerülése) is.¹⁸ Fontosnak tartották, hogy a leányok az iskolában a nevelőtől szerzett műveltségüket kiegészíthessék, tudásukat szélesíthessék, ízlésüket fejleszthessék, gyakorlati ismereteiket bővíthessék, és emellett a lap szórakoztassa, mulattassa is őket, miközben tanácsadójuk és egyben jó barátjuk is kívánt lenni. „Hadd legyen tehát jó barátod, tanácsadód, vezetőd, akihez szeretettel fordulj, aki mindig azon fog igyekezni, hogy a helyes irányt megmutassa neked, s szemed elé tárja: mi után kell törekedned, hogy az élet iskoláját vé-

gigjárva, minden körülmény között boldog és elégedett tudj lenni.”¹⁹

A lap (a vizsgált időszakban) minden héten vasárnap került az olvasók kezébe.²⁰ Szerkezetét és formáját tekintve követte az európai nőlapok hagyományait.²¹ Rendszeresen közölt szépirodalmi és ismeretterjesztő írásokat, valamint néhány állandó rovata is volt. A regények, elbeszélések és versek mellett a rövid tudományos ismeretterjesztő írások, apróságok, hosszabb hírek tették ki a folyóirat legnagyobb részét, amelyet a *Kézimunka*, *Kertészet* vagy *Mindenféle* rovat, a rejtély és *A szerkesztő postája* követett és zárt. (Utóbbi kivételével az egyes rovatok nem jelentek meg minden számban.)²²

Az ismeretterjesztő írások igen sokfélék voltak. Gyakran írtak különböző, oktatással kapcsolatos kezdeményezésekről, intézményekről, olykor a női munkáról, máskor pedig különböző természettudományos vagy művészeti témákról, amelyeket gyakran kísértek képek. „A szépirodalmi részen kívül felkarolja a *Magyar Lányok* a háztartás, kertészet, konyha, kézimunka s a nőket érdeklő minden kérdést, s ismeretterjesztő cikkelyeivel nagy szolgálatára van a fiatal lányoknak. Hosszú évek mulasztásait egy rövid esztendő alatt pótolni nem lehet, de aki végiglapozza a *Magyar Lányok*nak eddig megjelent számain, nagy lelki megnyugvással fogja látni, hogy a pedagógiai szempontok szigorú szemmel tartása, a magas irodalmi színvonal a legszebb reményekkel tölthetik el a nemzeti nőnevelés iránt érdeklődő közönséget” – írták alig egy évvel a folyóirat megindulása után megjelent *Hirlapjaink* első kötetében. A rövid, elismerő jellemzést Tutsek Anna dicséretével zárták: „Látszik, hogy nagyon tudja a szerkesztő, mi való, mi nem való olvasóinak abban a legfogékonyabb korban.”²³ A hiánypótló folyóirat szerkesztője és népszerű leányregények szerzője valóban nagy hatással lehetett a fiatal leányokra.²⁴

¹⁷ TUTSEK Anna: *Tizenöt esztendő = Magyar Lányok*, 1910. január 1. (1. sz.), 1. Lásd még *Hirlapjaink* I., 3.

¹⁸ „A folyóirat az általános keresztény erkölcs bemutatásával igyekezett erősíteni a fiatal leányok vallásos érzületét.” SÁRAI SZABÓ: *Nőnevelés...*, i. m. (2001), 344.; 343–348.

¹⁹ TUTSEK: i. m. (1894)

²⁰ A folyóirat 1894 és 1914 között heti rendszerességgel (olykor évi ötvenhárom alkalommal) jelent meg, a világháború alatti egy-két évben ennél néhány számmal kevesebbszer (48–52) látott napvilágot. 1919-ben részben más címen adták ki, vagy szünetelt, és összesen huszonhét szám került az olvasók kezébe, míg 1920–1921-ben huszonnégy, 1922-től 1930-ig pedig évi harminchat szám jelent meg. A lap 1931. október 1-től keresztfolyamként folytatódott, és nőtt az éves megjelenés száma, előbb harminchat, majd negyvennyolc, a 40. évfolyamtól kezdve pedig ismét évi ötvenkettő (olykor 53 vagy 51) alkalommal kapták kézhez az olvasók. Az utolsó, 51. évfolyam mindössze egy számból állt (1944. szeptember 30.). Lásd LAKATOS: i. m. (1978), 1120–1134. Az I. világháború idején a háborús megszorítások közé tartozott a papírmennyiség korlátozása. BUZINKAY

Géza: *Sajtó és/vagy propaganda az első világháború alatt = Propaganda – politika, hétköznapi és magas kultúra, művészet és média a Nagy Háborúban*. Szerk. ifj. BERTÉNYI Iván, BOKA László, KATONA Anikó, Bp., OSZK, 2016, 231–246., 234–235. A *Magyar Lányok* a papírhány miatt csak az előfizetői számára nyomtatta ki a lapot. [NÉVTELEN]: *Olvasóinkhoz = Magyar Lányok*, 1917. március 25. (13. sz.), 206.

²¹ SÁRAI SZABÓ: *Nőnevelés...*, i. m. (2001), 341.

²² Lásd az egyes lapszámokat, valamint lásd még SÁRAI SZABÓ: *Polgárosodás...*, i. m. (2001), 410. Néhány év tekintetében Pintér Szilvia és Török Andrea is kísérletet tett *Az Én Újságom* és a *Magyar Lányok* rovatainak és közleményeinek számszerű áttekintésére. PINTÉR Szilvia – TÖRÖK Andrea: *Az Én Újságom és a Magyar Lányok című gyermekfolyóiratok az 1910-es és az 1920-as években = Könyv és Nevelés*, 2000, 4. sz.

<https://epa.oszk.hu/01200/01245/00008/cikk23.html>

²³ *Hirlapjaink* I., 4–6.

²⁴ FÁBRI Anna: „A szép tiltott táj felé”. *A magyar írók története két századforduló között (1795–1905)*. Bp., Kortárs, 1996, 155.

A lapba neves írók dolgoztak. „Főmunkatársai: Pósa Lajos, Sebők Zsigmond, Tábori Róbert és Bródy Sándor, kik szintén lelkesedéssel a szép eszméért, támogatják működésükkel a lapot és emelik mindig magasabb irodalmi színvonalra. És a magyar írók színe-java, kiváló tanférfiak, tanítónők készséggel, buzgalommal, igazi szeretettel írnak azóta a fiatal lányoknak. Talán egyetlenegy sincs a mai irodalom számottevő tagjai közül, kinek neve meg ne fordult volna a *Magyar Lányok* hasábjain.”²⁵ A szerzők között ma is elismert és számontartott alkotók éppúgy megtalálhatók, mint elsősorban a kortársak által ismert írók, akiknek ma már nem cseng ismerősen a neve. A szerkesztő visszaemlékezéseiben hosszú névsort említ állandó, hű munkatársaiként, „akik mind tudták már, hogy mit és hogyan kell írni a serdülő fiatal leányoknak”. Az alábbiakat említi elsőként: Mikszáth Kálmán, Bársony István, Gaál Mózes, Benedek Elek, Tóth Béla, Rákosi Viktor, Jakab Ödön, Tábori Róbert, Lőrinczy György, Pekár Gyula, Pósa Lajos, Szabóné Nogáll Janka, Malonyay Dezső, Ábrányi Emil, Endrődi Sándor, Szomaházy István, Büttner Júlia és Lina, Kisfaludy Atala, Herman Ottóné, Gyarmathy Zsigáné, Farkas Imre, Móra Ferenc, Palágyi Lajos, Czóbel Minka, Szabolcska Mihály, Sas Ede, Lengyel Laura, [Gineverné] Győry Ilona, Kiss Menyhért, Lampérth Géza, Farkas Pál, Feleki Sándor, Gyökössi Endre „és még egy egész sereg”. A kezdő írók között, „akik a *Magyar Lányok*ban bontogatták ki először szárnyukat”, Kálmán Imrét emeli ki, valamint Tormay Cécile-t, Bokor Malvint, Zsigray Juliannát, Kosáryné Réz Lolát.²⁶ (A visszaemlékezés nem jelzi, hogy az egyes írók mikor írtak a lapba; vannak az említettek között, akik az itt vizsgált évtizedek után jelentkeztek írásaikkal.)

Az első huszonöt év tartalomjegyzékeit átlapozva még számos névvel kiegészíthető a névsor. S bár a szerkesztő visszaemlékezéseiben sokakat megnevez, közülük legtöbben szépirodalmi alkotásokkal jelentkeztek a lapban (ott is említhető a korábbiakon túl még például Krúdy Gyula

is). Mindenképpen érdemes azonban néhány nevet az ismeretterjesztő és vegyes szövegek szerzői közül is kiemelni, egyebek mellett azért is, mert a fényképes illusztrációk nemegyszer éppen ezekhez a típusú szövegekhez kapcsolódnak. A többször is feltűnt szerzők között szerepel Garády Viktor, Balla Ignác, az első évekből Isaák Márta, majd a szépirodalmi művekkel is jelentkező Altai Margit, valamint Szabóné Illésy Piroska, és mindenekelőtt az 1906-tól egyre több írással (és különböző névjelzések mögé rejtőzve) jelentkező Elek Irma, azaz Zempléni P. Gyuláné, később Gombos Gyuláné.²⁷

A *Magyar Lányok* már a címlapján jelezte, hogy illusztrált hetilap. A képek egy része a szépirodalomhoz kapcsolódó illusztráció, egy része az ismeretterjesztő szövegekhez vagy a rendszeres rovatokhoz kapcsolódó rajz volt, emellett azonban önálló képeket is közltek. Több-kevesebb rendszerességgel mutattak be klasszikus és kortárs alkotásokat, de – más lapokhoz, így például az *Uj Időkhöz* hasonlóan – különböző emlékműpályázatokról, díjnyertes pályaművekről – is tudósítottak képekben. Tájékoztattak különböző hazai és nemzetközi kiállításokról is. Az illusztrációk műfaját tekintve pedig az évek, évtizedek alatt a rajzok, festményreprodukciók mellett fokozatosan egyre nagyobb teret foglaltak el a lapban önállóan vagy szövegekhez kapcsolódva megjelenő fotográfiák.²⁸

A fényképekről általánosságban

Nem meglepő, hogy az évek, évtizedek során egyre több fényképet tett közzé a folyóirat.²⁹ A sajtóban a XIX. században egyre több, fotográfia után készült illusztráció jelent meg, „az első tónusos, nyomtatott fénykép” feltűnését a hazai lapokban a szakirodalom általában 1884-re teszi.³⁰ Ezután fokozatosan egyre nagyobb teret hódított a fotográfia a sajtóban.

A *Magyar Lányok*ban közltek fényképek egy része szöveghez kapcsolódott. Kép és szöveg sokszor egymást

²⁵ *Hirlapjaink* I., 3–4.

²⁶ TUTSEK: i. m. (1936), 211–212. Tábori Róbert a visszaemlékezés szerint „a *Magyar Lányok* legmegbízhatóbb munkatársa és az *Uj Idők* helyettes szerkesztője” volt. Uo., 206.

²⁷ Bár Gulyás Pál még további névjelzéseket is említ esetében, a *Magyar Lányok* vizsgált évfolyamaiban Z., Z. I., Z. P. Gy., Zempléni Gyuláné, Irma néni, később G. és Gombos Gyuláné néven írt. GULYÁS Pál: *Magyar írói álnév lexikon*. Bp., Akadémiai, 1956, 172., 222., 485., 489., 492., 543.

²⁸ Jelen tanulmányban a lap borítóképeit nem vizsgálom.

²⁹ A feltehetőleg más, nemegyszer vélhetően külföldi lapokból átvett, esetleg többszörösen reprodukált fotók minősége sokszor erősen romlott, de ezeket a képeket is figyelembe vettem, csakúgy, mint a retusált nyomdai fotókat. Köszönöm az MNMKG OSZK Történeti Fénykép- és Interjútára munkatársainak, mindenekelőtt Tóth Évának és Sebő Juditnak ez irányú segítségét.

³⁰ „Magyarországon először a *Vasárnapi Ujság* közölt tónusos nyomtatott fényképet, 1884. november 30-án jelent meg, Mária Valéria főhercegnőt ábrázolta Amália bajor hercegnő társaságában Koller Károly felvételén.” STEMLERNÉ BALOG Ilona: *Történelem és fotográfia*. Bp., Osiris, 2009, 87.; BAKI Péter: *A fotográfia és a magyar sajtó kapcsolata 1945-ig. Doktori disszertáció*. Bp., ELTE BTK, 2011, 45.; DEMETER Zsuzsanna: *A fotográfia megjelenése a magyar sajtóban. Egyetemi szakdolgozatok* 8. = *Fotóművészet*, 1998, 1–2. sz., 106–115., 110. Tasnádi Kata ezzel szemben tanulmányában Győri Lajos és Szilágyi Gábor véleményét is említi, akik a *Vasárnapi Ujság* egy-egy 1883-as, illetve 1885-ös képét tartják a magyar sajtóban megjelent első nyomtatott fényképnek. Hozzáteszi azonban, hogy a saját kutatásai szerint a *Képes Családi Lapok* már 1883-ban közölt tónusos fényképeket, és ugyanitt említi a *Magyar Salonban* 1884 májusában megjelent fotográfiákat is. TASNÁDI Kata: *Sajtó és fotó a sajtófotó előtt. A nyomtatott fotók megjelenése a magyar képes lapokban az 1880-as években* = *Médiakutató*, 2014, 4. sz., 35–48., 39–40.

kiegészítve hatott, máskor a kép „csak” illusztrációként szolgált, ismét máskor csak egy rövid magyarázó leírás tartozott a fotóhoz, nemegyszer a lap végére szerkesztve, elválasztva magától a fényképtől. A századfordulótól kezdve pedig, bár néhány példa már korábban is akadt rá, egyre gyakoribbá vált az önállóan megjelenő képek közlése is; ilyenkor nemegyszer hosszabb képaláírás magyarázta a kép tartalmát és/vagy közzététele apropóját. Több esetben – például a nemzeti ünnepekhez kötődő megemlékezésekről szóló fényképeknél – a szerkesztő feltételezhette olvasói előzetes ismereteit, és támaszkodhatott erre a tudásra, máskor pedig az adott fotográfia tartalma volt egyértelmű (például valamilyen érdekességet mutatott be), és nem volt szükség bővebb magyarázatra. Időről időre pedig olyan aktualitásokhoz kapcsolódó képeket tettek közzé, amelyekről szintén gondolhatták, hogy olvasóik tudnak, hallottak róla. Néhány kép cím és képaláírás nélkül jelent meg, ami különösen a portrékra és a különböző gyakorlati tanácsokat tartalmazó sorozatokhoz csatolt képekre volt jellemző, bár olykor, főként kezdetben, szövegek közötti illusztrációként is közöltek egy-egy felvételt mindenféle jelölés nélkül.

Számos példa hozható arra is, hogy egy-egy fénykép valamilyen sorozat részeként jelent meg. Ezek részben szövegillusztráló szerepet töltöttek be, mint a kertészeti vagy kézimunkarovat írásait kísérő képek vagy a különböző háztartási ismereteket bemutató, magyarázó jellegű, illusztrációs felvételek, de ide sorolhatók *A világ műremekeit* ismertető művészeti sorozat illusztrációi is, hiszen ez esetben is együtt, egymást erősítve, magyarázva jelent meg kép és szöveg.³¹ Két sorozat azonban más gyakorlatot követett. A rövid ideig – 1913. november 2. és 1914. augusztus 2. között – megjelenő, összesen mintegy harminc felvételt tartalmazó *Képek a nagyvilágból* a címének megfelelően érdekes felvételeket közölt elsősorban távoli országokból. Az alig háromnegyed évig tartó sorozat képei rövid magyarázó címmel jelentek meg. (Távoli országokat bemutató felvételeket e sorozaton kívül is találhattak a lapokon az olvasók.) Végül érdemes megemlíteni a *Magyar Lányok* jellegzetes portrésorozatát, amely *A mi lányaink* címmel indult 1911-ben, és a folyóirat olvasóinak beküldött portréit foglalta magában kísérőszöveg nélkül, képaláírásként mindössze a képen szereplők kereszt- vagy becenevét adva.

A lapban megjelenő fotók között éppúgy találni portrét, mint csoportképet, természetfotót (idesorolva az

állat- és növényképeket, valamint a különböző természeti képződményekről készült felvételeket is), tárgyfotót, tájképet, város- és utcaképet, épületfotót, enteriorképet, illetve eseményekről készült felvételt, életképet és színházi jelenetek fotográfiáit is. Tudományos témájú felvételek is napvilágot láttak a lapokban, mint például az az 1912 márciusában közzétett kép, amely a képaláírás szerint „[l]efényképezett, borzalmas erősségű mesterséges vilámlás, amelyet egy amerikai mérnök állított elő laboratóriumában”,³² továbbá magyarázó jellegű, illusztrációs fotókat is találhatott a hasábokon az olvasó. Utóbbira lehetnek példák a ruha- és fehérnemű javításáról szóló cikkhez csatolt magyarázó jellegű felvételek 1907 márciusában, a gyanús élelmiszerek megvizsgálásának egyszerű módját bemutató szöveget kísérő képek 1916-ban, vagy a kisgyermekkel való bánásmódról szóló tanácsok illusztrációi 1917-ben. A fényképek között van műtermi felvétel, kül- és beltéri fotó, beállított és pillanatkép, röntgenkép, légi és éjszakai felvétel egyaránt. (1918 végén jelent meg például az a négy felvételtől álló sorozat, amely a magas sarkú cipő viselésének káros következményeit mutatta be röntgenfényképeken.) Itt említhetők Strelisky Sándor „összemásolt”, azaz összemontírozott képei is,³³ és röviden érdemes megemlíteni, hogy olykor az Urániában levetített képekből is adtak közre néhányat.

A fotók nagysága az egészen kis méretű képektől az egész oldalas illusztrációkig terjedően igen különböző lehet, és az elhelyezésük is változatos. Van egymagában álló fénykép és szövegek közötti kép, és nem egy példát találni arra is, hogy a felvételt és a hozzá tartozó szöveget több oldal választja el egymástól (1901-ig *Képeink* – olykor *Képeinkhez* – címmel az adott szám végén írtak a felvételekhez kísérőszöveget, később azonban ez a rovat eltűnt). A kép és szöveg egymásmellettiése sokszor esetleges, különösen az önálló képek elhelyezése esetében, ahol a fénykép tartalma sokszor semmilyen kapcsolatban nem áll a melletördelt szöveggel. Bár egyes vélemények szerint – különösen az I. világháború idejére vonatkozóan – ez az elhelyezés sajátos jelentéskapcsolódást hoz(hat) létre,³⁴ ez a gyakorlat mind a *Magyar Lányok*, mind más korabeli képes lapok esetében gyakori volt. Emellett érdemes megemlíteni azt is, hogy a folyóirat többször szerkesztett egy oldalra háborús témájú képeket, önálló „egységeket” hozva így létre az adott számon belül.

Míg a fiatal olvasók nemegyszer részletes információkat olvashattak a képek tartalmáról, a felvételek készítői-

³¹ Itt a festményreprodukciókat nem tekintettem, a sorozatot a szobrokról készült felvételek miatt említem meg.

³² *Magyar Lányok*, 1912. március 17. (12. sz.), 183. (A felvétel az *Új Idők*ben is megjelent.)

³³ Lásd L. BAJI Etelka: *Strelisky. Egy fényképezésdinasztia száz éve*. [Kecskemét], Magyar Fotográfiai Múzeum, 2001, főként 54–57.

³⁴ Lásd KÉRCHY: *i. m.* (2015), 87. A szerző utal Izsák Anikó Borbála kutatásaira, valamint az ő tanulmányán keresztül Susan Sontag példáira is. Uo., 88., 12. jegyzet.

ről sokszor egyáltalán nem tájékoztatott a lap, noha az 1884. július 1-jétől életbe lépő szerzői jogi törvény előírta a fényképészek nevének feltüntetését.³⁵ Olykor kiírták néhány ismert alkotó nevét, vagy jelezték, hogy honnét származik az adott fotó, de legkövetkezősebben talán az amatőr fényképészek nevét adták meg.³⁶ A társlap *Uj Idők* illusztrációit áttekintve további fényképészeket is lehet azonosítani, mivel feltűnően sok azonos fotográfia szerepel a Singer és Wolfner kiadó két folyóiratában, noha ezeket az átvételeket/felhasználásokat csak nagyon ritkán jelezte a *Magyar Lányok* szerkesztősége. Az azonos képek megjelenésének dátuma között olykor napok, máskor évek is lehettek, és van példa rá, hogy a kísérszöveget – vagy annak egy részét – is átvették, máskor azonban eltérő szöveggel tették közzé a képeket. (Arra is van példa, hogy maga az *Uj Idők* sem adja meg a fényképészek nevét, de a *Magyar Lányok*kal összehasonlítva sokkal rendszerebben jelzi a képek készítőit.)³⁷ Ritkábban, de előfordul, hogy a lapon belül többször is megjelentették ugyanazt a felvételt; van, hogy évek, máskor azonban csak néhány hét különbséggel. Jó példa erre néhány portré, a drégelyi vár romjainak fényképe, amelyet 1901-ben és 1902-ben is bemutattak képből, eltérő képaláírással, vagy a háború idején a *Hírszerzőjárőr jelentést ír a faluban* címmel 1915 márciusában és 1917 júliusában is közzétett felvétel.

Mit ábrázolnak a fotográfiák?

A folyóirat első huszonöt évfolyamának egyes számait átlapozva érdemes feltenni a kérdést, hogy vajon az egyre nagyobb számban megjelenő fényképeken milyen tematikák jelentek meg, a fotográfiák vajon mennyiben tükrözték a lap célkitűzéseit, és mennyire kapcsolódtak aktualitásokhoz. Bár a felvételek több különböző módon csoportosíthatók, néhány főbb kategória mindenképpen kirajzolódik (egy-egy fénykép olykor többhöz is tartozhat).

A *Magyar Lányok* fő célkitűzései között igen hangsúlyos szerepet tölt be az oktatás, nevelés, képzés, (ön)művelés és művelődés kérdése. Ehhez a tematikához számos fénykép köthető, legyen szó intézményekről, neves személyekről (róluk a későbbiekben, a portrékat bemutató részben lesz szó), jubileumokról és ahhoz kapcsolódó eseményekről, ünnepségekről. Sőt, ide (is) sorolhatók a különböző hasznos háztartási, kertészeti, gyakorlati ta-

nácsok, vagy akár az ízlésformáláshoz kapcsolódó szövegek és képek is. A felvételek között van épületkép, portré, eseménykép és sportfotó is.

A folyóirat indulásának idején, 1895-ben nyílt meg néhány egyetemi kar a nők előtt, majd egy évvel később az első leánygimnázium is megnyitotta kapuit. Emellett felsőbb leányiskolák és nőképző intézetek is működtek az országban, illetve újabb intézmények, háztartási és gazdasági iskolák is alakultak a vizsgált évtizedek alatt, amiről a lap nemegyszer hírt is adott. „A korszak családi nevelésében, leányiskoláiban, az iskolán kívüli női művelődés egyéb színterein (egyletek, női körök) kiemelt feladat volt [...] az anya és feleség szerepére való felkészítés/felkészülés mellett a női otthoni tevékenységek, a háztartási munkák megtanulása.” A XIX. század második felében a tanító-nőképzők tantervébe is bekerült a kézimunka és a háziipar tanítása, és sokan egyetértettek abban, hogy a leánygimnáziumokban is legyen kötelező a házimunkára oktatás.³⁸

A *Magyar Lányok* hasábjain többször is csoportképen mutatták be különböző intézmények tanulóit, így például az Országos Nőképző Egyesület háztartási tanfolyamának tagjait. A kísérszövegben kiemelték, hogy ezen intézmény nyitotta meg elsőként leánygimnáziumát, s emellett háztartási tanfolyamot is indított. Máskor azt hangsúlyozták, hogy a tudományos ismeretek mellett a mindennapi gyakorlati tudásra is szükség van. „Ez az igazi, a legszebb oklevél, amelyre talán még büszkébb lehet minden leány, mint az érettségi bizonyítványára. Mert szép dolog a latin nyelvtan, az önállóság és minden magasabb cél, amely után a nők törekszenek –, de azért a nő igazi helye mégiscsak ott van a tűzhely mellett, s csak az valóban boldog, akit jó sorsa oda vezetett, hogy annak a kis tűzhelynek gondos ápolója, őrizője legyen” – írta a szerkesztőnő 1897-ben.³⁹ Néhány évvel később szintén ő írta a Zöldfa utcai leánygimnáziumról, hogy „úgy osztották be az órarendet, hogy ugyanazok a gimnazista kisasszonyok, akik az érettségire készülnek, egyúttal főzni is megtanulnak. Ezt a fontos tudományt igazán alaposan csak otthon, a házi tűzhely mellett lehet elsajátítani, de annyit mégis megtanulnak a leánydiákok, hogy ha akármilyen tudós professor, tudós orvos válik is egy nőtől, de elsősorban mégis mindig nő marad, akinek nem szabad zavarba jönnie, ha a szükség úgy hozza magával, hogy ő főzze meg az ebédet.”⁴⁰ A múlt századforduló éveiben – több más laphoz hasonlóan –

³⁵ Lásd BUZINKAY Géza: *A magyar sajtó és újságírás története a kezdetektől a rendszerváltásig*. Bp., Wolters Kluwer, 2016, 228.

³⁶ Lásd STEMLERNÉ BALOG: i. m. (2009), 93.

³⁷ „A képes újságok [...] ritkán közölték a fénykép készítőjének nevét...” STEMLERNÉ BALOG: i. m. (2009), 88., 90. Talán még inkább igaz ez a külföldről „átvett” képekre, bár „maguk a külföldi nagy képes lapok is rendszertelenül tüntették fel a képek szerzőit”. BUZINKAY: *A magyar... i. m.* (2016), 228.

³⁸ Lásd KÉRI Katalin: *Leánynevelés és női művelődés az újkori Magyarországon (nemzetközi kitekintéssel és nőtörténeti alappozással)*. Pécs, Kronosz, 2018, különösen: 487–519., idézet: 507.

³⁹ *Magyar Lányok*, 1897. február 14. (8. sz.), 126–127. (kép: 125.), idézett rész: 127.

⁴⁰ -a. [TUTSEK Anna]: *Leánygimnázium = Magyar Lányok*, 1900. február 11. (7. sz.), 114. (képek: 108., 109.)



többször közzétettek hasonló fényképeket (nemegyszer valamilyen házimunka kellékeivel vagy tevékenység imitálása közben örökítve meg a tanulókat). Fontosnak tartották, hogy egy fiatal leány, asszony értsen a háztartáshoz, nemcsak azért, hogy megfelelően tudja irányítani a személyzetét, hanem azért is, mert bármikor kerülhet olyan helyzetbe, hogy neki magának kell elkészíteni az ételeket, és tevékenyen részt venni a háztartásban (sőt, kerülhet olyan élethelyzetbe is, amikor neki kell mindenről gondoskodnia). 1901-ben a Magyar Háztartási Iskola Egyesület első tanfolyamának vizsgáiról adtak hírt, ahol a képekhez tartozó szöveg azt is ismertette, hogy az iskola nemcsak középosztálybeli fiatal leányokat tanít, hanem szegény munkáslányok számára esti tanfolyamot is szervez, ahol megtanítják őket főzni, varrni, foltozni, mosni, vasalni, kenyeret dagasztani.⁴¹

A lap több gazdasági iskolát is bemutatott, amelyek közül az elsőt Csillaghegyen hozta létre Ferenczy Ida.

A hiánypótló intézetben főzést, sütést, háztartási teendőket, valamint tejgazdasági munkákat, kertészkedést, konyha-, gyümölcs- és virágkertészetet, szőlőművelést, a gyümölcsök eltevésének módját, különböző termények értékesítését és csomagolását tanították. A leányok megismerhették a méhészetet, baromfitenyésztést, sertéshizlalást, valamint a takarékos bevásárlást, ruhák és fehérneműk szabását és varrását, a foltozást, csipkeverést is. Elméleti tárgyakat is oktattak: gazdaságtant, egészségtant, könyvvitelt.⁴² A kassai női gazdasági iskolát két évvel később, 1906-ban mutatták be írásban és képekben. A major és a melegágyak, valamint a gyümölcsös mellett uszoda, tenisz- és korcsolyapálya is várta a diákokat. Az intézményt az orsolyiták működtették, és a növendékek igény szerint további képzéseket is kaphattak. Amint a bemutató szöveg szerzője írta: „A mai nővel szemben nagy igényeket támaszt a társadalom. Megkívánja tőle a nagy műveltséget anélkül, hogy feloldaná háziasszonyi kötelességei

Háztartási iskola,
Magyar Lányok,
1901. március 3.
© OSZK

⁴¹ -a. [TUTSEK Anna]: *Háztartási iskola = Magyar Lányok*, 1901. március 3. (10. sz.), 163. (képek: 156., 157.)

⁴² [NÉVTELEN]: *Női Gazdasági Iskola = Magyar Lányok*, 1904. január 17. (3. sz.), 1. (képek: 43., 47., 49.)

alól.” S bár, mint megjegyezték, a városi nőnek „az úgynevezett belterjes gazdálkodásra” nincs nagy szüksége, számos városi leány kerül el falura, ahol szükséges a hasonló tudás.⁴³

Az intézmények között érdemes megemlíteni a fővárosi kerti iskolát, ahol a növendékek kora reggeltől késő estig a kertben foglalatoskodtak. Az elméleti órákat is a szabadban tartották, minden tanóra után negyedórás játék és torna következett. Általában a szabadban költöttek el a tízórait és az ebédet is, amely után fél órát a pihenőszékben töltöttek. „Kétségtelen, hogy ez után a kerti iskola után több más hasonlót is kell szervezni, és hamarosan el kell jönnie az erdei iskola idejének is, amely a nép gyermekének adja meg ugyanazt, amit a kerti iskola a művelt közönségnek nyújt.”⁴⁴

Ez utóbbi kezdeményezés jól mutatja azt is, hogy a szellemi nevelés és a mindennapi gyakorlati ismeretek mellett egyre fontosabbá vált a testi nevelés is. Nemcsak a tétlenségtől óvták a leányokat, hanem az egészséges testben egészséges lélek és szellem elvét követve többször számoltak be különböző iskolai versenyekről és tornaünnepélyekről, de az olvasók képes híradást találhattak különböző sportversenyekről és bajnokokról is. A teljesség igénye nélkül említhető példa a fiúk és leányok versenye a budapesti lövészegyesület ünnepén, egy budai kerületi tornaünnepen készült felvétel, a Svetits tanintézet (zárdá) növendékeinek tornavizsgája, a budapesti polgári leányiskolák tornaversenye a millenáris versenypályán vagy ritmikus tornagyakorlat bemutatása a fővárosi Aréna úti kerti iskolában. Közöltek képet a Szegedi Torna Egylet leánycsapatáról, bemutatták a Budapesti Korcsolyázó Egylet két, díjat nyert hölgyversenyzőjét, közöltek fényképet a magyar és angol futballcsapat mérkőzéséről a stockholmi olimpiai versenyeken, és az olvasók megtalálhatták a lapban a női teniszjáték világbajnokának fotóját is. A sport mint társasági szórakozás is megjelent a felvételeken, és az általános testnevelés és torna fontosságát is hangsúlyozták.⁴⁵ A *Magyar Lányok* kiadójánál jelent meg báró Proff Kocsárdné könyve a svéd gimnasztikáról, amelynek ismertetéséhez három képet is csatoltak, néhány évvel később pedig illusztrált cikkben ismertették

Isabella Duncan táncoktatásmódszerét (többek között a tornaszerekkel végzett gyakorlatokról is közöltek felvételt), és írtak a leánytorna fontosságáról is.⁴⁶ Ugyanez év végén *Játéktorna* címmel közöltek illusztrált cikket a gyermekek tornázásáról: „Egyszóval ki kell eszelnünk olyat, ami mind hasznos és jó, és amellest szórakoztatja a gyermekeket, és fő gondunk mindig az legyen, hogy minden testrésze egyformán használatban legyen.”⁴⁷

Az általános testnevelés és torna fontosságának szemléltetésére érdemes néhány versszakot idézni Farkas Imrénnek a Nemzeti Tornaegylet estélyén felolvasott és a *Magyar Lányok*ban is közreadott verséből (amely a kerti iskolában tornázó leányok csoportképe mellett jelent meg a lapban).

„Szép szenvelgő asszony, halvány, modern leány,
Ha nem is kellemes, hallgassatok reám:
Bocsánat előre, hahogy mérgelődtek,
Úgy nézem, hogy nagyon lejárt az időtök.
[...]

Nem az álmodozás, könnyű, tiszta álom
Az, amely, leányka, a szemedre szálljon.
Jókedvű egészség legfőbb ékessége –
Erős testben lakik erős, tiszta lélek.

Föl hát a korlátra, kötélre, nyújtóra,
Be a hideg vízbe, ki a hideg óra,
Szébb az, aki ügyes, vidám, erős, borzas,
Mint aki »slafrokk«-ban regényeket olvas.”⁴⁸

A már említett képzések mellett a *Magyar Lányok* a művészi nevelésre és ízlésformálásra is hangsúlyt fektetett. Nem véletlen, hogy a folyóiratban fontos szerepet kapott a művészet, legyen szó képző-, ipar- vagy népművészetéről, hiszen kiadója, a Singer és Wolfner jelentette meg a Lyka Károly által szerkesztett *Művészet* című folyóiratot is, és a már többször említett *Új Idők* is szépirodalmi, művészeti és társadalmi képes hetilapként határozta meg magát az alcímében. Tutsek Anna lapja is foglalkozott ízlésformálással, legyen szó művészi alkotások bemutatásáról vagy az olvasók saját környezetének szebbé tételéről. Klasszi-

⁴³ [NÉVTELEN]: *Kassai női gazdasági iskola = Magyar Lányok*, 1906. július 29. (31. sz.), 79. (képek: 75. és 77.)

⁴⁴ [NÉVTELEN]: *A főváros kerti iskolája = Magyar Lányok*, 1912. július 7. (28. sz.), 31. Az iskoláról három képet is közzétettek a 21. és a 25. oldalon. (A felvételek az *Új Idők*ben is szerepelnek.)

⁴⁵ Lásd bővebben ZEIDLER Miklós: *Szépség – egészség – sport. A testgyakorlás szerepe az egészségtudat és a szépségésszmény alakulásában Magyarországon a 18–20. században = A test a társadalomban*. Szerk. GYIMESI Emese, LÉNÁRT András, TAKÁCS Erzsébet, Bp., Hajnal István Kör, Társadalomtörténeti Egyesület, 2015, 107–130., a vonatkozó rész: 116–117.; KÉRI: *i. m.* (2018), 575–592.

⁴⁶ [NÉVTELEN]: *A svéd gimnasztika = Magyar Lányok*, 1913. július 13. (29. sz.), 43–44.; G. [GOMBOS Gyuláné]: *A kecsesség iskolája = Magyar Lányok*, 1917. június 17. (25. sz.), 398–399.; G. [GOMBOS Gyuláné]: *Leánytorna = Magyar Lányok*, 1917. július 22. (30. sz.), 478–479.

⁴⁷ [NÉVTELEN]: *Játéktorna = Magyar Lányok*, 1917. december 23. (52. sz.), 829–830., idézett rész: 830.

⁴⁸ FARKAS Imre: *Tornászó leányok. Felolvasta a szerző a Nemzeti Tornaegylet estélyén = Magyar Lányok*, 1912. június 16. (25. sz.), 389.



Kerti iskola.
Tornászó leányok,
Magyar Lányok,
1912. június 16.
© OSZK

kus és kortárs műalkotások ismertetése mellett fontosnak tartották, hogy hírt adjanak különböző pályázatokról, hazai és nemzetközi kiállításokról, és a korszakban egyre nagyobb számban meghirdetett emlékműpályázatok terveit is bemutatták, így az Erzsébet királyné-, a Vörösmartyés a Kossuth-szoborpályázatok (díjazott) pályaműveit (1902-ben, 1903-ban és 1905-ben).⁴⁹ Emellett hírt adtak elkészült szobrok avatásáról is. Bemutatták neves művészek műtermét, és adtak közre felvételt a nagybányai festőkolónia új műtermeiről is 1912-ben.⁵⁰ A művészeti képzést olykor közvetlenül is népszerűsítették, mint amikor 1900-ban két női festőiskolát is bemutatnak. Huszár Ilona bárónőét a műterme ismertetésével együtt, a Karlovsky-Tolnay-féle iskolát pedig néhány hónappal később, mindkét esetben hangsúlyozva, hogy nemcsak a művészi pályára

készülők számára lehet érdekes a tanfolyamok látogatása, hanem az ízlés formálásához és a műértés javításához is mindenképpen hasznos tevékenység. Báró Huszár Ilona alig egy évvel korábban telepedett le Budapesten, és „nemcsak kitűnő arcképfestő, hanem egy nálunk még teljesen elhanyagolt művészi dolgot is igyekszik föllendíteni: tudniillik a művészetet, az ízlést az iparban, a lakásberendezésben, szóval mindenben, ami bennünket körülvesz, és amelyet megszoktunk oly végtelen, lusta közömbösséggel tekinteni”. Hozzáteszi a szerző, hogy mindez nemcsak a kellő műízlést, a szép iránti érzéket fejleszti, „hanem talán új kereseti forrást is terem [..] azon nők számára, akik művészeti talentumukat ezen a téren akarják érvényesíteni”.⁵¹ A másik intézményt Karlovsky Bertalan és Tolnay Ákos hozta létre. A képeket kísérő szöveg-

⁴⁹ Az Erzsébet királyné-emlékműre több pályázatot is hirdettek, a lap 1903-ban és 1913-ban is bemutatott beérkezett terveket.

⁵⁰ A kép szerepel az *Uj Idők*ben is.

⁵¹ -a. [TUTSEK Anna]: *Huszár Ilona bárónő műterme = Magyar Lányok*, 1900. március 25. (13. sz.), 210. (képek: 201., 207.) A képek szerepelnek az *Uj Idők*ben is.

ben a szerkesztőnő itt is kiemelte, hogy a művészi képzés azok számára is hasznos, akik nem készülnek művészi vagy rajztanítónői pályára, mert így könnyebben megértik a művészetet és a műalkotásokat, és jobban meg tudják becsülni a benne rejlő tudást és munkát. (A festőiskola épületének és a tanítványok csoportjának fényképe⁵² mellett néhány általuk készített alkotás reprodukcióját is közölték.)⁵³

A szerkesztőség többször vett át képeket a *Magyar Iparművészet* című lapból is bútor- és lakásbelsőtervekről, iparművészeti tárgyokról. A teljesség igénye nélkül érdemes említeni, hogy 1901-ben Gaiduschek Erzsébet festett levezetőjét, 1904-ben egy Wigand Ede és Nagy Sándor tervezte ebédlőt, a következő évben Undi Mariska égetett és festett technikával készült textilábrát, Veszely Vilmos gyermekjátékait mutatták be. Neves képző- és iparművészek munkái mellett a népművészet megismertetését és népszerűsítését, valamint a háziipar fellendítését is fel-

A Karlovsky-Tolnay-féle női festőiskola, *Magyar Lányok*, 1900. november 11. © OSZK



adatul tűzte maga elé a lap. Mindezt nemcsak esztétikai és hazafias okokból népszerűsítették, hanem kenyérkereseti lehetőséget is láttak benne, amint a gödöllői iparművészeti telepről szóló 1905-ös rövid ismertetés is kiemelte: „célja, munkát adni a szegényebb néposztály leányainak, s egyben fejleszteni a magyar ipart mindenféle szép szövőárakkal, amelyek gödöllői különlegességek gyanánt fognak forgalomba kerülni”.⁵⁴ A folyóirat, főként indulása után, többször is megjelentetett népviseleteket bemutató felvételeket, és érdemes megemlíteni Gyarmathy Zsigáné többrészes írását is, amelyben mindenekelőtt a kalotaszegi varrottast és a háziipart népszerűsítette.⁵⁵ Rajta kívül mások is foglalkoztak hasonló témával, és képekben is megjelenítették a különböző kézimunkák készítőit, készítését és olykor az elkészült munkákat is. Előbbire jó példa a halasi csipkét varró leányok csoportját bemutató fénykép, amelynek a magyar csipke ötletének megszületéséről, a munka folyamatáról és a kézimunka különféle áldásos hatásáról szóló kísérőszöveget Dékány Árpád tanár írta.⁵⁶ Az elkészített munkák közül pedig az a népviselet népszerűsítését (is) célzó fénykép említhető, amely *Pöstyéni népipar London szalonjaiban* címmel jelent meg 1911-ben, és egy londoni megrendelésre készített színházi belépőt ábrázol, amelynek fehér selymét pöstyéni parasztasszonyok díszítették népies hímzéssel.⁵⁷

A folyóirat több képet tett közzé művészeti és iparművészeti tárlatokról is. Az évek során azonban más témájú seregszemlék bemutatására is sor került, amelyek közül kettőt érdemes külön is megemlíteni: az 1896-os ezredéves kiállítást, amelyről – más lapokhoz hasonlóan – a *Magyar Lányok* is tudósított írásban és képben, illetve az 1900-as párizsi világkiállítást, amelyről szintén több képet közöltek M. Hrabovszky Júlia író (Márai Sándor nagynénje) szövegeivel. A két jelentős seregszemle mellett több további, például mezőgazdasági, kertészeti, erdészeti, vadászati kiállításról is hírt adtak az évek során.

⁵² A kép szerepel az *Uj Időkben* is „Az Uj Idők fényképe” megjegyzéssel és részben más címmel.

⁵³ T. A. [TUTSEK Anna]: *Női festőiskola = Magyar Lányok*, 1900. november 11. (46. sz.), 312., 314. (képek: 309., 315.)

⁵⁴ [NÉVTELEN]: *Iparművészeti telep Gödöllőn = Magyar Lányok*, 1905. november 5. (45. sz.), 302. (képek: 299., 301.)

⁵⁵ Lásd SÁRAI SZABÓ: *Polgárosodás...*, i. m. (2001), 417–423.

⁵⁶ DÉKÁNY ÁRPÁD: *A halasi csipkéről = Magyar Lányok*, 1904. február 28. (9. sz.), 142–143. (képek: 143., 145.) A *Hogyan készül a halasi csipke* című felvétel szerepel az *Uj Időkben* is, Vajda Sándornak tulajdonítva. 1904. február 7. (6. sz.), 124.

⁵⁷ *Magyar Lányok*, 1911. augusztus 27. (35. sz.), 139.



INTERJÚ

Kevés magyar származású művész mondhatja el magáról, hogy nemcsak kontinenseken átívelő karriert épített, hanem művésztével a világ egyik legismertebb progresszív zenei közösségének szellemi vezetőjévé vált. Leslie Mandoki több mint zenész: gondolkodó, közvetítő, az értékek és tradíciók őrzője, aki egyszerre épít a magyar gyökerekből és üzen a globális jövőnek.

RÁTÓTI-MIKÓ KRISZTINA



Az igazi művészet soha nem lehet bezárva egy dobozba

Interjú Leslie Mandokival

Leslie Mandoki, a világpolgár magyar művész, zeneszerző és producer ötven éve járja a világ színpadait, miközben soha nem felejt el, honnan indult. Legújabb albuma, a *Memory of our Future* a Rock and Roll Hall of Fame falai között csendült fel – egyszerre tiszteletadás és üzenet a jövő generációinak. A Berlinale díszvendégeként a *Magyar Művészet* olvasóival osztja meg gondolatait felelősségről, alkotásról, gyökerekről, alkotói hitvallásról, a művészet küldetéséről, valamint arról, hogyan lehet ma a hangokon túl értéket, felelősséget és hídépítő szándékot közvetíteni a világ felé.

Legújabb albumodat, a *Memory of our Future*-t a Rock and Roll Hall of Fame-ben ünnepelték. Mit jelent ez a számodra?

Mindenekelőtt hatalmas megtiszteltetés. Azonban nem önmagában a díj vagy az elismerés számít, hanem az, hogy a zene, amit a barátaimmal közösen alkottunk, eljut az emberek szívéhez. A *Memory of our Future* egyfajta művészi állásfoglalás: emlékezni a múlt értékeire, miközben felelősséggel gondolkodunk a jövőről. A progresszív rock és jazzrock mindig is egyfajta intellektuális párbeszéd volt a világgal, és nekünk, művészeknek, felelősségünk van abban, hogy milyen üzeneteket közvetítünk. Számomra a legfontosabb mindig az volt, hogy a közönségnek adjak valamit: gondolatokat, érzéseket, inspirációt. A zene nemcsak szórakozás, hanem egyfajta küldetés is.

Mit éreztél akkor, ott a Hall of Fame színpadán? Le lehet-e írni szavakkal?

Ez egy olyan momentum volt, amikor bejött a „pesti srác” érzés. Végigfutott bennem, hogy milyen hosszú volt az út, hogy honnan hová értem el... Aznap este, amikor lefeküdtem, arra gondoltam, hogy hálás vagyok. Hálás vagyok azért, hogy az elmúlt évtizedekben olyan legendákkal dolgozhattam együtt, akik nemcsak kiváló zenészek, hanem fantasztikus emberek is. Hálás vagyok a mentormeimnek, elsősorban Szakcsi Lakatos Bélának, aki a Bem rakparton, amikor tizenhat éves koromban látott a színpadon játszani, azt mondta: Mándoki, belőled még lesz valaki! És felhívott a világot jelentő színpadra.

Kik voltak még a mentoraidd? Kik hittek benned?

Édesapám. Amikor egyszer a féléves bizonyítványosztáskor nem én voltam az évfolyamelső az általános iskolában, azt mondta, hogy picit csalódott. Te nem második vagy, hanem első a vesztesek között. Apósom – aki híres pszichológus volt –, amikor ezt a történetet hallotta, azt mondta, Leslie neked nagyon nehéz gyerekkorod lehetett! Nem gondolom, hogy nekem nehéz gyerekkorom volt, sőt nekem kifejezetten jó emlékeim vannak. Édesapám úgy gondolta, hogy a diktatúra ellenszere a műveltség és a tudás. Ezekért az iránymutató gondolatokért nagyon hálás vagyok.

Ha már édesapádat említed, a felmenők között vannak zenészek?

Édesanyám nem szeretett mesélni esténként lefekvés előtt, inkább édesapám hegedült, és közben népdalokat énekelt. Egyébként egy nagyon érdekes családból származom, amiben elvileg lehetetlen, hogy egy épeszű, egészséges gyerek cseperedjen fel. Édesanyám egy nagyon jó módú családból származik, amikor kilencvenkét évesen bekerült a János Kórházba, három gyönyörű selyem hálóinget vitt be magával a hozzátartozó papucsokkal, amiket még 1936-ban Párizsban vásárolt. Édesapám egy újpesti vályogházban nőtt fel, ahol nem volt csatorna és folyóvíz még az én gyerekkoromban sem. Édesanyámnak minden lehetősége megvolt, édesapámnak tulajdonképp semmi, és mégis édesapám lett kétszeres akadémikus. Nagyon érdekes házasság volt, nagyon szerették egymást.

Vannak testvéreid?

Volt egy nagyon tehetséges festőművész öcsém, aki sajnos tragikusan meghalt alkoholizmusban. Nagyon sokat ápoltam, segítettem neki, kivittem magamhoz Németországba. Talán tehetségesebb volt, mint én. Zseniális volt, de nem volt benne igény a megmutatkozásra. Nem volt narcisztikus. Mi, művészek, az alkotás aláztos szolgálai vagyunk. Azt nem tudom elfogadni, ha egy művész abba bukik el, hogy sikeres. És mégis, hányan vannak, akik a sikerbe hálnak bele. Azt viszont elfogadom, ha egy művésznek abba törik bele a bicskája, hogy megriad a fény-

től. Az öcsém művészként magabiztos volt, de nem akarta megmutatni magát. Nem tudta azt mondani, hogy „itt a festményem”! Soha nem illetődtem meg a sikertől, soha nem éreztem olyat, hogy a sikerért ne dolgoztam volna meg. Hiszen megtettem mindent, és megmérgettem.

Mit gondolsz, mi a legnagyobb kihívás ma egy művész számára?

Az, hogy hiteles maradjon. A digitális világban, ahol bárki egyetlen kattintással el tud indulni, könnyű elveszíteni azt a mélységet, ami a valódi művészetet jellemzi. A siker ma sokszor nem a tehetségen múlik, hanem az algoritmusokon. Ezért is tartom fontosnak, hogy mi, akik szerencsésen még abban a korszakban kezdtünk, amikor a zene szeretete volt az elsődleges hajtóerő, továbbra is példát mutassunk.

Van a művészeknek felelősségük a fiatalok iránt?

Igen, van: segíteni a fiatalokat a fejlődésben. Az én generációm nem biztosította azt a generációs igazságot – ami pedig az emberiség alapja –, hogy megpróbál a csemetéinek jobb életet adni, mint amit ő maga élt. E helyett ma ott tartunk, hogy *Az ördög enciklopédiáját* (Mandoki Soulmates: *Devil's Encyclopedia*, 2023) hagyjuk rájuk, azaz a közösségi média szennyét, ami borzasztó károkat okoz. A közösségi média a legnagyobb ballépése az emberiségnek. A stúdióban nálam jóval fiatalabb kollégákkal dolgozom. Egyik alkalommal nézem, és nem értem, hogy mit csinálnak. Azt látom, hogy balról jobbra húzzák az ujjukat a telefonjuk kijelzőjén. Kérdezem őket, hogy mit csinálnak? Kiderül, hogy éppen ismerkednek a Tinderen! Így ismerkednek, így szervezik az éjszakai programjukat manapság... Mit tettünk a fiatalokkal? Nagyon nagy a baj! Ezek ellen írok dalokat, és gondolhatnád, hogy ezekkel az üzenetekkel sikertelenségre vagyok ítélve. De nem! A koncertjeim tele vannak fiatalokkal, és a dalaim benne vannak a TOP 10-ben. Az előző albumomon van a *The Torch* című záródal, ami arról szól, hogy átadjuk a fáklyát. A koncerteken ez az utolsó dal, és ott mindig elmondom: „Gyerekek, nem adjuk át a fáklyát, még nem, mert eltoltuk. A világot így nem lehet átadni nektek, előbb nekünk azt rendbe kell tennünk.” A világ minden értelemben elég ramaty állapotban van, intellektuálisan is. Ezért van a fekete hatvány az egyik lemezborítón, de van remény: a koncert végére a hatvány fehér lesz...

Manapság könnyebb vagy éppen nehezebb fiatal művészként elindulni és érvényesülni?

A mai fiataloknak sokkal nehezebb, mint nekünk volt. Nem állnak mögöttük lemezcégek. Nekünk elég volt egy klubban jónak lenni. A klubokba gyakran besétáltak a lemezcégek tehetségkutató emberei. Ha megtetszett nekik,

amit láttak, hallottak, onnantól fogva menedzseltek az életemet, a marketinget, mindent. Amikor elkezdtem a szakmát itt huszonkét évesen a disszidálás után, akkor stúdiózenészként belekerültem az úgynevezett „Münich soundba”: Freddie Mercury itt készített három albumot, de itt alkotott Elton John, a Deep Purple, a Led Zeppelin és a Rolling Stones is. Innen indult Donna Summer és az akkori barátnőm, Amii Stewart karrierje is. Ezzel csak azt akarom mondani, hogy nekünk volt lehetőségünk a fejlődésre.

A mai fiatal művészeknek azt üzenném, hogy legyenek bátrak! Ne akarjanak másokat másolni, hanem találják meg a saját hangjukat. Ne féljenek önmaguk lenni. A művészet akkor hiteles, ha belülről jön, és van benne szenvedély. És soha ne feledjék: a művészet nemcsak önmagunkért van, hanem azért is, hogy másokat inspiráljunk és összekössünk. Krízisek labirintusában van a világ. A művészek szent feladata, hogy megtalálják a kiutat. Induljanak el, és keressék meg az elveszett iránytűt.

Mi ma egy művész feladata?

Az igazi művészet nem a trendek kiszolgálásáról szól, hanem arról, hogy a művész tükörbe nézzon, és tükröt tartson a világnak. Nekünk, művészeknek, az a dolgunk, hogy hidakat építsünk emberek, kultúrák, generációk között. A mai világban, ahol sokszor az egymásnak feszülés dominál, különösen fontos, hogy olyan üzeneteket közvetítsünk, amelyek összekötnék, nem pedig elválasztanak.

Nemrégiben nemcsak díszvendégként, hanem kiemelt támogatóként is jelen voltál a Berlini Nemzetközi Filmfesztivál (Berlinale) egyik legrangosabb eseményén, a Cinema for Peace Gálán. Ez a 2002-es kezdeményezés a filmművészet erejét felhasználva szeretné felhívni a figyelmet a globális konfliktusokra, a társadalmi igazságtalanságokra és az emberi jogok megsértésére. Mi a véleményed a mostani világban zajló folyamatokról? Mindig azt gondoltam, hogy amikor a háború lehetősége felmerül egy társadalomban, akkor át kell adni a hatalmat a nőknek. Nem ismerem olyan anyát, aki elküldené a fiát a háborúba, vagy olyan lányt, aki az apját vagy az öccsét, a bátyját elküldené. Nekünk, művészeknek, dalokat kell írni a háború emberi oldaláról: hány gyerek fog apa nélkül felnőni... A politikusok a háborúnak erről a vetületéről nem beszélnek.

A Berlinalén részt venni hatalmas megtiszteltetés volt. Mindig is egy kulturális találkozópontra volt: a film és a zene találkozása. A kettő nagyon közel áll egymáshoz, hiszen mind a kettő történetmesélés. A művészet összes megnyilvánulási formájában talán ez a legfontosabb: hogy mély és őszinte történeteket meséljünk el.

Mi a véleményed a politikusokról, a politikáról? Ők mit tehetnek? Mi az ő felelősségük?

Hogy többet kellene olvasniuk irodalmat, hallgatni zenét. Ha 2021 decemberében néhány döntéshozó elolvasta volna Tolsztoj *Háború és béke* című művét, akkor lehet, hogy 2022 februárjában nem tör ki a háború. Jobban meg kellene ismernünk a másikat. Például ahhoz, hogy megértsük az amerikaiakat, meg kell nézni, vagy el kell olvasni az amerikai alelnök, J. D. Vance regényét, illetve az abból készült *Vidéki ballada az amerikai álomról* (*Hillbilly Elegy*, 2020) című filmet. Ez egy amerikai életrajzi dráma, Ron Howard rendezte J. D. Vance azonos című memoárja nyomán. A film három generáción keresztül mutatja be egy amerikai munkáscsalád nehézségeivel és tragédiákkal – néha örömteli pillanatokkal – teli mindennapjait. A család legfiatalabb tagja bejut a Yale-re. Kérdés: ki lehet-e törni a mélyszegénységből, az alkoholizmusból? Van-e kiút? Létezik-e az amerikai álom? Egy meglehetősen hiteles beszámoló az amerikai munkásosztályról.

Meg kell ismernünk a másikat, és tanulnunk kell egymástól. Például büszke vagyok arra, hogy magyar vagyok. Mutass még egy országot, ahol a városok terein nem há-

borús hősök, tábornokok, hanem költők, írók, festők és zenészek szobrai állnak? Vagy egy olyan várost a világban, ahol egy téren áll zsinagóga, katolikus, református és evangélikus templom. Ilyet máshol nem tudsz mutatni. Ez Magyarország. Mi ilyenek vagyunk, minket is meg kell és meg lehet érteni. Mi nem harc árán szabadultunk meg a kommunistáktól, hanem a nemzeti öntudat felébredése üzte ki őket az országból. Nekünk nem kellett kívülről megmondani, hogy mit csináljunk. Ugyanakkor nekünk is meg kell értenünk azokat, akik szeretik, ha megmondják nekik, hogy mi legyen.

Filozofikus esszéket írsz politikusok felkérésére, te magad soha nem gondoltál arra, hogy politikus legyél?

2013-ban a mai parlament elnöknője és a bajor miniszterelnök megkért, hogy legyek a bajor parlament tagja. Elsőre azt gondoltam: itt ez az ország, ami annyi jót adott nekem, szabadságot, lehetőséget, útlevelet, itt az idő, hogy viszonzzam. Érezteték velem, hogy „ez a bajor legenda” a kormánypárt oldalán igazán beszálhatna a politikába. Végül meggondoltam magam, mert meggyőződésem, hogy engem az emberek, az emberi sorsok érdekelnek,

A harmincéves
Mandoki
Soulmates
jubileumi
koncertje
Budapesten
2023-ban
Fotó:
Kovács Tamás
© MTI/MTVA



de a technikai része a hatalomnak egyáltalán nem vonzó számomra. Ahogy a hatalom működik, az nem érdekel. Nekem elveim vannak. Ugyanakkor mutass még egy német állampolgárt, akinek a születésnapján ott van az összes demokratikus német párt vezetője... Az enyémen ott voltak, és mind fel is köszöntöttek ünnepi beszédekkel – természetesen a művésztársakkal közösen.

Ezt itt Magyarországon nehéz elképzelni...

Igen, amikor hazajövök Magyarországra, érzem a kettéosztottságot. Amikor egyszer elhívtam Bródy Jánost egy koncertemre, szóltak egy páran, hogy miért hívod el, ő a másik oldalon van... Nagyon meglepett. Azt hittem, hogy zenélünk egy jót közösen és ennyi. Hogy ez csak a zenéről szól. Mondok egy másik példát: egy alkalommal leültem egy újságíróval interjút készíteni, aki közölte velem már az elején, hogy a főszerkesztő azzal az instrukcióval küldte, hogy rólam jót nem szabad írni, hisz konzervatívnak vagy progresszívnek sorolt be. A politikai kettéosztottság az emberi kapcsolatokat is szétzilálja. Családok bomlanak fel, csak mert a családtagok másképp gondolkoznak. Azt gondolom, hogy ha valaki mást gondol egy témáról, az nekem nem az ellenségem, hanem csak egy illető, akinek más a véleménye. Amikor a kommunizmusban elkezdtünk barátok közt Hegelről, Kantról vitatkozni, nem estünk egymás torkának csak azért, mert mást gondolunk, persze nem tudhattuk, hogy ki fog jelentést tenni.

Több politikussal is jó viszonyt ápolsz, vagy ápolnál. Engem a Gorbacsovval való barátságod érdekelne.

A felesége, Raisza Makszimovna Gorbacsova hívott fel körülbelül harminc évvel ezelőtt, és arra kért, hogy vegyek részt egy zenei jótékonyági projektben. Hármasan találkoztunk, és már az első beszélgetésünk során mondhatom, hogy egy barátságot megalapozó szimpátia alakult ki közöttünk. Később többször meglátogattam őket Moszkvában, ők pedig eljöttek hozzám Bajorországba és Amerikába is. Lassan olyan mély barátság alakult ki közöttünk, hogy éreztem, ez egy életre fog szólni. Amikor szegény már a halálán volt, felhívtam, hogy szeretnék az Instagram-generációnak csinálni egy filmet 56-ról, és örülnék, ha elmondaná az ő szemszögéből az 56-os eseményeket. Erre azt válaszolta, hogy már nagyon rosszul van, és nem szeretné, ha kimennék hozzá, már nem tud fogadni. De megígérte, hogy segít. Nem bíztam abban, hogy lesz ebből bármi is, és akkor egy szép napon kaptam tőle egy levelet egy videóval, ami így kezdődött: Régi jó barátom, Leslie, a zenész és a békeharcos, aki békét visz a különböző generációkba... Nagyszerű ember volt, és nagyon nagy szerepe volt abban, hogy ez a film elkészülhetett.

A filmmel kapcsolatban van még egy nagyon különleges történetem. A forgatást hatalmas kutatómunka előzte

meg, nagy fotókeresésbe fogtam. Teljesen véletlenül a Mercedesnél megismertem egy fotóst, aki kilencvenvalahány éves volt akkor, Stuttgart mellett élt, és magyar származású volt. Neki voltak meg azok a felvételek, amelyeket a parlament előtt készített, amikor az oroszok lőttek a tüntetőket, ugyanis ő is ott volt mint tüntető, és végig fotózta az eseményeket.

Már fiatalon, a 70-es években is a szabadságot kerested, amikor elhagytad Magyarországot. Ez a szabadság-vágy ma is meghatározza a művészetedet?

Abszolút. A szabadság mindig központi eleme volt a zenémnek, de nem csak politikai értelemben. Szellemi és érzelmi értelemben is fontos, hogy az ember ne hagyja magát beskatulyázni. Amikor a 80-as években megalapítottam a Mandoki Soulmates formációt, pontosan ezt akartam kifejezni: hogy ne legyenek műfaji, nemzedéki vagy kulturális korlátok. Az igazi művészet soha nem lehet bezárva egy dobozba.

Sok helyen olvashattunk arról, hogy miért és miként szöktél át a határon. Engem az érdekelne, hogy mi volt az első gondolat, ami megfogalmazódott benned, amikor ott voltál a menekülttáborban, és tudatod: sikerült.

A menekülttáborban feltették a kérdést: mit akarok kezdeni a szabadsággal. Erre azt válaszoltam, hogy szeretnék játszani Ian Andersonnal a Jethro Tullból, Jack Bruce-al a Creamből és Al Di Meolával. Erre megkérdezték, hogy hozzanak-e gyógyszert, mert hogy nyilván megőrültem, hiszen ezek az emberek stadionokban játszanak. A válaszom az volt, hogy nem örültem meg, csak nekem van egy tervem. És a terv az volt, amit édesapám a halálos ágyán mondott nekem: hogy ne álmodjam az életemet, hanem éljem az álmaimat. Lehet, furán hangzik, de soha nem akartam sikeres lenni, a pénz és a hírnév soha nem érdekelt. Az életfilozófiám az, hogy tartozom az embereknek, a közönségnek. Kiváltságos dolog a színpadon állni. Gondolj bele: az emberek megveszik a jegyet a koncertedre, mert szeretnének egy jó estét eltölteni a szereteteikkel. Eljönnek. Ott állok fent a színpadon, a fényben, a közönség lent a sötétben. Ők látnak engem, én nem látom őket. Ezt a helyzetet nem szabad kihasználni. Alázatos tisztelettel meg kell hálálni a közönség szeretetét. Ez sokkal szerencsésebb műfaj, mint a politika. Művészként tudok foglalkozni az emberek problémáival, nem egy elefántcsonttoronyban vagy egy buborékban ülök, hanem olyan dolgokkal foglalkozhatok, ami az ő lelküket nyomja. A művésznek ki kell jönnie a komfortzónájából, a visszhangkamrájából. Azt, hogy mi, művészek az élet napos oldalán járunk, azt a közönség teszi lehetővé. A fényt azért kapjuk, mert a közönség szeret minket, nekünk ezt kötelességünk oda visszatükrözni, ahonnan kap-



Leslie Mandoki
2024-ben
Fotó:
Hegedüs Róbert
© MTI/MTVA

juk. A művésznek van egy szent helye, az pedig az áldozat mellett van, nekünk nem a győztes mellett kell állnunk. Arról egyszerű dalt írni, hogy mennyire nem szeretjük egymást. Gyűlölködni egyszerű. Arról már nehezebb írni, hogy mi az, ami minket összeköt, hogy mi az a kohéziós erő, ami a nemzeteket, Európát összetartja.

Ötven éve élsz Németországban, és mégis tökéletesen beszélsz magyarul. Írsz is magyarul?

Esszéket, prózákat németül írok, sok felkérést kapok. Ünnepekkor – karácsonykor és húsvétkor – filozofikus esszéket írok politikai vezetőknek. Ezek sokkal inkább filozofikus tartalmúak, semmint politikaiak. A nótákat angolul írom. Tehát elmondhatjuk, hogy egyedül magyar nyelven nem írok. Én, aki Ady Endrén, Arany Jánoson és Radnóti

Miklóson, és persze Bródyn, Dusánon és Demjénen nőtem fel, csak magyarul nem írok. Itthon – gondolom – senki nem kíváncsi az én nagyon komplex esszéimre, amik a világ jövőjének sorsát taglalják, de amerikai és német szemszögből. Annak idején az orosz volt az egyetlen idegen nyelv, amit tanulni lehetett. Könyvekből tanultam meg angolul, és meg voltam győződve arról, hogy tudok is. Aztán egyszer egy napon, Amii Stewart – akkori menyasszonyom – úgy mutatott be a leendő apósna, anyósna, hogy „sajnos nem beszél angolul...” Megkérdeztem Amiit, hogy akkor eddig milyen nyelven beszélgettünk egymással? Végül igazán kint tanultam meg angolul. Nekem mint zenésznek tudomásul kellett vennem, hogy a zene nyelve az angol. Csodálatos magyar dalok vannak! Ott van például a Demjén filmje, a *Hogyan tudnék élni nélkülöd?* Az a film a legnehezebb kategóriában született: limonádé. A zseniális daloktól lett olyan sikeres, a rendező vagy a producer pedig elkapta a hangulatot. Vagy vegyük az *István, a király* című produkciót. Szörényi és Bródy is zseniális! De mivel magyar nyelvűek a dalok, beszorul egy sokkal kisebb szegmensbe, mint ahol lehetne. Világklasszisokról beszélünk, de csak Magyarországon tudnak sikeresek lenni.

Nehéz volt magyarként elfogadtatnod magad külföldön?

Nem akartam, hogy a németek engem külföldinek nézzenek, nem adtam meg nekik ezt az esélyt, ezért gyorsan megtanultam németül. Az angol nyelv ennek a szakmának a nyelve, ebben otthon kell lenni, ha országhatárokon túl is szeretnél sikeres lenni. Húsz éve én vagyok a zenei igazgatója a Volkswagen-, Porsche-, Audi gyárnak, illetve az FC Bayernnek. Ott az ember öltönyben és nyakkendőben megy a tanácsülésre. Sokakban felmerülhet: Mándoki miért megy öltönyben-nyakkendőben? Mert oda így kell menni. Ez olyan, mint a nyelvtudás: nem akartam, hogy a nyelvismeret hiánya korlátokat állítson a művészetem elé. A művészetemmel akarok sarkos dolgokat mondani és nem a kinézetemmel. Mert ennek lehet egy olyan következménye, hogy a művészetemet nem fogadják el, mert nem az elvárt külsővel jelentem meg. Nálam a zene a meghatározó.

Van híre a magyar zenének külföldön?

Egyszer egy közös koncert után odajött hozzám Greg Lake, hogy valami fontosat szeretne mondani. Azzal kezdte, hogy megoszt velem egy titkot. Elárulta, hogy az Emerson, Lake & Palmer eredetileg nem az *Egy kiállítás képeit* szerette volna megcsinálni, hanem Bartók *Magyar képeit*, csak nem kapták meg a jogokat. Azzal folytatta, hogy én – tekintettel arra, hogy magyar vagyok – segíthetnék a jogok megszerzésében, és csináljuk meg együtt a Soul-

matesszel. Mint köztudott, nem szenvedek önbizalomhiányban, és gondoltam, felhívom Bartók Béla unokáit, és ők majd örömmel igent mondanak. Nem így történt. Még egy beszélgetés sem jött létre, csak egy elutasítás. Önbizalom ide, önbizalom oda, a jog az jog. Az unokák teljesen elzárkóztak. Tudtam, hogy a hetven év valamikor lejár, és akkor visszatérhetünk erre. Így is lett. Letelt a hetven év, és felhívtam Al Di Meolát, Cory Henryt és Richard Bonát, elővettük a régi kottákat, és megcsináltuk a *Magyar képeket*. Bartók nagyon ismert Amerikában. Nem tudok olyan amerikai zenésztől, aki ne gondolná úgy, hogy valójában Bartók volt az első rockzenész. Annak idején ő volt az első fehér ember, aki az afroamerikai klubokba beült játszani.

Hogy születik meg egy dal? Előbb van a dallam és aztán a szöveg, vagy fordítva?

Nem én írom a nótákat, az élet írja. Én csak lejegyzetelem. A dallam és a szöveg egyszerre születik. Ezzel kapcsolatban van egy kedvenc történetem. Klasszikus New York-i munkahetem volt, szombaton késő éjszaka befejeztem az egyhetes felvételi maratont, és vasárnap reggel 9-kor kimentem a hotelből az ágyamból, és visszamentem a stúdióba, hogy megnézzem, minden úgy van-e feliratozva, ahogy kell (ilyenkor nagyon fontos a feliratozás, hogy minden rendben legyen). A Lufthansa járat vasárnap késő este indult vissza Európába. Gondolkodtam, hogy hol töltsék el egy nyugodt vasárnap délutánt. Úgy döntöttem, hogy elmegyek egy kávézóba a tengerpartra. Emlékszem, sütött a nap, vénasszonyok nyara volt. A pincérnő szemmel láthatóan egy diáklány volt, aki utolsó munkanapját töltötte a kávézóban, ez volt az utolsó vasárnap a szemeszter kezdete előtt. Ment le a nap. Gyönyörű fények voltak. Pár asztallal arrébb egy idősebb úr üldögélt. Folyamatosan írogatott a füzetébe. Azt gondoltam: biztosan egy költő és éppen verset ír. A pincérlány odament hozzá, és abból, ahogy az idős úr a pincérlányra nézett, jött a dallam, így született meg a nóta: *The Last Day of Summer*. A dalaimat tényleg az élet írja.

Ahhoz, hogy az ember sikeres legyen, kell egy jó háttérország. Mit lehet tudni a családról?

Három gyerekem van, tulajdonképpen mindhárom a nyilvánosság előtt él. A nagylányom híres német színésznő, kiváló tehetség, olyan jól tud magyarul, hogy magyar színésznő is lehetne. Mindennap beszélünk. A fiam, azt hittem, hogy zenész lesz, de rájött, hogy inkább a szoftverek világa érdekli, sokszor velem dolgozik a projekteken. A legkisebb lányom komponál, nagyon nagy tehetség. Az egyik dalomat átírta, és nagyon jó lett. A dal címe *Matchbox Ra-*

cing. Ennek a dalnak egy érdekes története van. Megírtam szöveggel, dallammal úgy, ahogy szoktam. Arról szól, hogy 56-ban az édesanyám nővére disszidált a fiával, és amikor tízéves lettem, küldtek ajándékosomagot a születésnapomra. A csomagban három kisautó volt és egy kép a Los Angeles-i repülőtér parkolójáról. Számomra ez a szabadságot jelentette: a három autó és az a sok színes autó a parkolóban. Erről írtam egy dalt: *Matchbox Racing* címmel. A kislányom, miután meghallgatta, odajött, és mondta: „Apu, nekem nem tetszett a dallam, írtam egy másikat, egy jobbat!” Igaza is volt a kislányomnak.

Hol nőttek fel a gyerekek?

Pokoli érdekes, hogy művészek hol és hogyan élnek. Még nem engedtem be újságírókat a házamba. Érdekes dolog, hogy egy ember hogy rendezi be az otthonát. Az otthon tükröz egy egyéniséget. A gyerekeim egy tóparti házban nőttek fel. A házra egyébként véletlenül találtam rá. Úgy történt, hogy egy bajorországi székely barátom elhívott magához, és rosszul számítottam ki az időt, túl korán odaértem hozzá. Nem akartam sokkal korábban meglepni őt, ezért beültem egy tóparti sörkertbe. Naplemente volt, este hat óra körül. A tavon feltűnt egy férfi, aki egy kenuban ült egy négy év körüli kislánnyal az ölében, és egy öntöttvas grillen sült a kolbász. Arra gondoltam, hogy én itt szeretnék élni.

Van kenud és öntöttvas grilleződ?

Van. És úton is vagyok vele.

Minden évben augusztus 20. körül a Mandoki Soulmates nagy sikerű koncertet ad a Bazilika előtt. Idén mire számíthatunk?

Augusztus 21-én megünnepeljük, hogy ötven éve zavarunk el minket a kommunisták, nem voltunk elég nagy kalandorok ahhoz, hogy itt maradjunk. A bulira az egész nemzetet meghívom! Ezúttal a Hősök terén leszünk.

*

Beszélgetésünk végén világossá válik: Leslie Mandoki számára a zene nem pusztán mesterség, hanem misszió. Egy olyan belső szükségyszerűség, amely a szabadság, a béke és a közös emberi értékek hangján szólal meg, és amelyben a magyar hagyomány éppúgy él, mint a kortárs gondolat. Talán ebben rejlik a titok: az alkotás nemcsak önkifejezés, hanem híd múlt és jövő, nemzet és világ között. Egy híd, amelyen keresztül mi, magyarok is megszerezhetjük juthatunk – zene nélkül talán el sem érhető távlatokba.

SZEMLE

M. Ö. úr X-ből

Szőnyiné Szerző Katalin: *Mihalovich-tanulmányok.*
Egy pannon zeneművész két világ határán

WINDHAGER ÁKOS

Kritikai napló, 2024–2025

HÖRCHER FERENC

ma
mű

M. Ö. úr X-ből

Szőnyiné Szerző Katalin: *Mihalovich-tanulmányok*.

Egy pannon zeneművész két világ határán

Budapest, Kossuth Klub, L'Harmattan Könyvkiadó, 2024, 263 oldal

2024 Könyvhetére jelent meg Szőnyiné Szerző Katalin *Mihalovich-tanulmányok* című kötete, amely a könyvészeti adatok szerint a szerző 1976-ban írt szakdolgozatának kibővített változata. Ez a tény önmagában a „miért most?” értetlenkedését válthatja ki sokakból. A könyv ismeretében azonban a „miért csak most?” felháborodása fogalmazódik meg az olvasóban. Holott, a legéletszerűbb megjegyzés az lehetne, hogy: „végre!”

Amikor Szerző Katalin a kutatását első ízben papírra vetette, akkor a magyar zenetörténet-írásban a slágertéma Liszt, Erkel, Bartók és Kodály volt. Közülük is az akkori szakmai közbeszéd egyeseket magasabb, másokat alacsonyabb polcra tett. Írásban nem rögzítették az értékítéletet, de az a megnyilvánulásokban és a kutatások, továbbá a rendezvények szervezésében egyértelműen leképeződött. Pedig Szabolcsi Bence pályatársai és tanítványai eleinte nagy lendülettel kezdtek neki a magyar zenetörténet-írás megújításának. 1956-ban jelent meg Goldmark Károlyról Várnai Péter, míg 1960-ban Mosonyi Mihályról Bónis Ferenc kötete. 1971-ben pedig Vázsonyi Bálint Dohnányi Ernő monográfiája is napvilágot látott (láthatott). Ám a sor a pártállam idején nem folytatódott. Olyannyira nem, hogy Lajtha László és Hubay Jenő zeneszerzői munkásságáról az első kötetek csak 1992-ben jelentek meg. Szerző Katalin 1976-os szakdolgozatának akkori megjelentetése tehát illetett volna Várnai, Bónis és Vázsonyi sorába.

A szerző a magyar humán értelmiség jellegzetes útját járta végig. Zeneakadémistaként a Zenetudományi Intézetben dolgozott, onnan a Zeneakadémia Könyvtárába került. Felelős zenei szerkesztőként folytatta a Zeneműkiadóban, végül 1989-től nyugdíjazásáig az Országos Széchényi Könyvtár tudományos munkatársa volt, 1994-től tizennégy éven át a Zeneműtár vezetőjeként. Az egyes állomáshelyek tiszteletteljes nevei eltakarják a szakmai út nehézségeit. Noha nem egy embert próbáló kihívás érte, azokat minden esetben tágabb kulturális és politikai összefüggésben látta. Az események fölé emelkedve – műveltsége, polgári neveltetése és érzékenysége révén – sikerült mindvégig megőriznie emberi és szakmai integritását. Annak köszönhetően találta meg újra és újra a hozzá

méltó következő munkahelyet is. Ahogy a magánéletben és a pályája alakításában a tisztánlátása segítette, úgy ugyanazzal az érzéssel fedezte fel Mihalovichban a jelentős alkotót, de az OSZK Esterházy-hagyatékában a világra szóló lehetőséget, és Dohnányi Ernő oratóriumában, a *Cantus vitae*-ban a remekművet is.

*

A kötet három hosszabb szöveget tartalmaz: az egykori operatörténeti szakdolgozatot (1976), majd Mihalovich zeneakadémiai munkásságáról szóló elemzést (első ízben: 1977), végül a szerző bőven adatolt műjegyzékét (első ízben: 1979). Magától értetődő, de azért írjuk le, hogy a kötetben korszerű és részletes kottagrafika, valamint bőséges jegyzetapparátus segíti az olvasást. Az említett első, egyben a leghosszabb részben behatóan elemzi Mihalovich négy zenedrámáját: *Hagbarth és Signe* (1874), *Wieland, der Schmied* (1879), *Eliána* (1887), *Toldi szerelme* (1890/1894). A *Hagbarth* Drezdában és Budapesten, az *Eliána* Budapesten és Bécsben hangzott el, a *Toldit* összesen négy ízben állították színre az Andrássy úton, míg a *Wielandot* nem mutatták be. A négy opera négy külön világ, de összeköti őket, hogy a mondai-mitikus szereplők magánéleti tragédiáiról szólnak. Meglepő módon, vígoperát nem írt Mihalovich.

A *Hagbarth* a középkor hajnalán, egy képzelt dán és norvég háborúban játszódó Rómeó és Júlia-történet. (Ehhez a mondakörhöz köthető az opera komponálása idején született *A rémhajó* zenekari ballada is.) A második befejezett zenedráma, a *Wieland*, a germán mitológiai hőskor egyik szerelmi háromszögtörténete, amelyben a címszereplő alkotóművész (ötvös) és a világi hatalom (zsarnok uralkodó) csap össze. A történetben a művész szerelmi mágiát kiváltó gyűrűket készít, illetve más varázstárgyakat. Előbb egy politikai menekült lányba (hatyúkirálylány) szeret bele, majd a szerelmét üldöző zsarnok uralkodó lányába, aki a művész bűvös gyűrűjét a férfi ellen fordítja. Wieland azonban felszabadul a varázslat alól, szakít ármánykodó kedvesével, a királyon pedig önmagát is elpusztítva áll bosszút. Egy másik síkon az őt el-

emésztő tűzből – deus ex machina – egy új műalkotása (szárnyak) révén hattyúkedvese után szállhat. Vagyis, bár elszenvedi a tűzhalált, a művész emlékezete a művei révén túléli a földi hatalmakat.

Az *Eliána* az Artúr-mondakör szerelmi háromszögtörténetét jeleníti meg (Lancelot, Ginevra királyné és a címszereplő között). Az opera dramaturgiai fordulata, hogy ezúttal nem a csatákon és női szíveken győztes Lancelot a központi alak, hanem a címszereplőnő. A lovag menekülve Ginevrával folytatott bűnös kapcsolatából, találkozik az álmodozó Eliánával. A lánynak tetszik Lancelot, ám nem marad vele – az ismeretség első napján – egy pásztorórára, így a királyné a férfit könnyen visszacsábítja. A harmadik felvonásban Eliána, a hűtlenségtől meggyötörve a királyi udvar nyilvánossága előtt követeli a lovagtól, hogy valljon színt. Lancelot mindent bevall, ám ennek hatására Eliána belehal a fájdalomába, a királyné pedig öngyilkosságot követ el. A lovag megrendülten szerzetesnek áll. A hatalom (Artúr és a királyi udvar) itt nem tehet mást, mint tudomásul veszi a bűnt és a bűnhődést.

Végül, a *Toldi szerelme* Arany János elbeszélő költeményéből ismételtelen a szerelmi tragédiát emeli ki. Ráadásul, abban is összecsap a magánember (Toldi) a hatalommal (Lajos király), és szintén az utóbbi kerül ki győztesen. A zeneszerző önmagára több ízben Toldi lovagként hivatkozott, így a zenedráma talányos önarckép.

Mindegyik történet a jól ismert drámai konfliktusokat a mondák világába emeli át. A szerelmi háromszögtörténet és a hatalommal való összecsapás, noha operai közhelyeknek számítanak, erőteljes érzelmeket szíthat fel mind az alkotóban, mind a nézőben. A kortárs befogadót erősen kónozza a kérdés, hogy a szerelmi ármány vajon csak a műfaji zsáner sajátja, vagy a szerző tényleges élményére utal. Szerző Katalin mindvégig távol tartja a szöveget efféle belemagyarázástól. Sőt, minden esetben rámutat a szöveggönyvek gyengeségére, s arra, ahol Mihalovich azaktól elszakadt.

Amíg tehát a mondai alaptörténetek a kor európai ízlése szerinti szűzség voltak (a német operairodalomban mindenképpen), addig a zenei nyelv egyértelműen a wagneri zenedrámból merít (például vezérmotívum-technika, szerelmi megváltás-tematika, harmóniai szimbólumrendszer, jelenet- és felvonás-építkezés). A szerző és a kritikusai ezt a tényt sokat emlegették. Innen csak egy lépés az epigonítélet: Mihalovich „lop Wagnertől”. Ez azonban csak addig érvényes, amíg meg nem hallgatjuk magát a zenét.

Álljunk is meg itt egy szóra! Szerző Katalin ugyanis négy olyan zeneműről ír, amely sem élő előadáson, sem felvételen nem elérhető. (Azóta is csak a *Toldi* keresztmetszete található meg a világhálón.) A kottájuk ugyan hozzáférhető volt, bár többük csak kéziratban, ám a nagy-

zenekarra, kórusra és számos énekes szólistára írt partitúrákat neki kellett belső hallással és zongorajátékával megszólaltatnia. Amíg egy Erkel-, Liszt-, Bartók- vagy Kodály-darabnak élő hagyománya volt és van, addig Mihalovich esetében a megszólaltatás módját a kutatónak kellett mögé hallania. (A legfőbb kísértés az volt, hogy ne Wagnert halljon ott, ahol egy dallam- vagy akkordmenet azt invokálta volna. Ugyanakkor az is ismert, hogy a Beethoven és Richard Strauss közötti időszak kontinentális zenei nyelve olyan, hogy alapos kutatással bármelyik jelentős részletben megtalálunk legalább egy „konkrét” előképet vagy „párhuzamot”). A könyvtárból a zongorakivonatokkal átmehetett egy másik terembe, ahol közel egy hónapon keresztül tanulmányozhatta zongora segítségével a négy művet. Az elemzés alapján ezt a – zenetudósoknál elvárható, mégis nagy elismeréssel említhető – lépést sikerrel tette meg.

Visszatérve az operák zenéjére, Mihalovich eleinte lelkesen másolva tanulja a szakmát. A *Hagbarth* első két változata nem más, mint *Trisztán*-utánérzés. Azonban a szerző szerencséjére az első felvonást eljuttassa Wagnernek (Richter János közreműködésével). A mester pedig vállalva a felelősséget, kemény kritikával illeti, és sokkal erőteljesebb önálló hangra inti. Ezt az intést erősíti fel Mihalovich akkori zeneszerzéstanára, Peter Cornelius és Liszt Ferenc is. A művészi tanácsok, valamint a szerzőt ért lelki élmények hatására Mihalovich stílusa érik. Szerző Katalin úgy látja, hogy a *Hagbarth*ban a formai építkezést, az operai dallamvezetést és a hangszerelést sajátítja el, valamint megírja első nagy izzású képeit, a szerelmi jeleneteket. Azok ugyanis már ebben az első operában is őszinték és áradóak. A szerző igen szigorú kritikájának (vagyis a többi jelenet iskolás) ellentmond, hogy a darabhiánnyal nem küzdő drezdai és budapesti operatársulat is bemutatta a zenedrámat.

A *Wieland* opera azért emelkedik ki a sorból, mert az alapszűzsét maga Wagner írta, és ajándékozta az eredeti fogalmazványt Mihalovichnak. Az eredet, valamint az, hogy művészdramáról van szó, nagy erőt adott neki. A komponálás közben más műveivel, így dalaival és zenekari balladáival kritikai és közönségikert arat. Az elismeréseket azonban beárnyékolja édesanyja hosszú betegsége és halála. Szerző Katalin az opera első felvonását látja elsőrangúnak, amelynek szárnyalását a másik két felvonás már nem éri el. Ám mind az előjáték, mind a szerelmi és hatalmi konfliktus bemutatása, valamint a művészi önpórté erőteljes, sőt színpadra való, hatásos zene.

A kutató a harmadik operát, az *Eliánát* – annak posztwagneriánus jellege ellenére is – önállóan, egyben a legszébbnek tartja. Mihalovich két jelentős példaképe távozott a komponálás során, Wagner a librettóválasztás idején, Liszt a második felvonás megírása során. Az összetett ér-

zelmek intenzitása, a gazdag szakmai tapasztalat és a szerencsésen választott librettó együttesen érlelte meg legjobb operáját. Ebben a műben (amelyet „költeménynek” nevezett) önálló életet élnek a vezérmotívumok, az ének-dallamok, valamint a zenekari szólamok. Az opera egyik síkja a változatos természetzene, amely összeütközik a civilizáció dekadensen kromatikus világával. Bár sem korai impresszionizmus vagy szimbolizmus nem jelenik meg a mű stílusában, az a finom pasztell zenei alaphangulat, amely az egészet végigkíséri, egészen új szín a magyar operatörténetben.

Végül az opus magnum, a *Toldi szerelme*, a kutató értelmezésében a stílus önállósága terén visszalépés (hiszen szerkezetében a *Lohengrint* írja újra, tárgyában a *Trisztánt*), ám más zenei eredményei miatt mégis korszakalkotó. Kiemeli az első felvonás finálóját, a teljes második felvonást és néhány részletet az új harmadik felvonásból. (Mihalovich a *Toldit* 1890-ben zárja le, ám mind barátja, Gustav Mahler javaslata, mind az 1893-as bemutató kritikái alapján átdolgozza a második felvonás finálóját, és egy új harmadik felvonást ír.) A teljes mű – észszerű húzásokkal az első és a harmadik felvonásban – a magyar romantikus operairodalom ritka magaslatát képviseli. Mind a harmóniakészlet frissessége, mind a németes és a magyaros idiómák életszerű ötvözése, mind a tagolás és szólamépítkezés, végül a hangszerelés egyértelműen sikeres összegzése annak a törekvésnek, amit Szabolcsi a „negyedik zenei világstílnak” nevezett. Csak egyetérteni tudok Szerző Katalinnal, hogy a hazai operarepertoárban helye van.

A kötetet olvasva néha nem értjük a szerző kemény bírálatát. A kritika mögött ott érezzük azt a fiatal kutatót, aki éppen leteszi Kroó György frissen megjelent Wagner-könyvét (Gondolat, 1968), és aki a Bartók-reneszánsz során ismeri meg a zeneirodalom csúcsait. Szintén igazolhatja a határozott hangot, hogy a kutató felismeri a wagneri előképeket, mintákat és modelleket, amelyeket rögzít is a szövegben. Ugyanakkor azt is tudhatjuk, hogy mivel tisztelte a szerzőt, és a zenéjébe egyre inkább beleszeretett, a bírálata elővigyázatosságból született. Ám még így sem tudta sem magát, sem a zeneszerzőt megvédeni. A védés során több professzor – a nevek merüljenek örök feledésbe – számonkérte, hogy miképpen is képzelte, hogy Mihalovichot nagy szerzőnek tekinti, és hogy ennyire megemeli? A kutató az egyenlőtlen vita során megértette, hogy Mihalovichcsal nem fog tudni hosszabban foglalkozni.

A későbbiekben Legány Dezsővel együttműködve kutatott, de Mihalovichhoz hosszú ideig valóban nem térhetett vissza. Három jellemző esetet mesélt, mindhárom a rendszerváltozás után történt. 1992-ben, a szerző születésének százötvenedik évfordulója alkalmával kis kiál-

lítást szervezett az OSZK-ban, és annak plakátját elvitte Mihalovich életének kiemelt helyszínére, a Zeneakadémiára. Ott egy ügyintéző közölte, hogy nem ismeri a nevezettet, és holmi könyvtár ide nem tehet ki semmilyen plakátot. Arra a válaszra, hogy ez az épület, valamint az illető álláshelye is Mihalovich munkájának eredménye, az ügyintéző annyit mondott, hogy az Akadémia akkor sem könyvtár. Egy másik évforduló kapcsán felkért egy neves énekest és zongoraművészt, hogy az operák néhány kettőséből és áriájából adjanak estet a Régi Zeneakadémián. Mindkét művész a fellépés előtti nap lemondta a közreműködést. Nem mellesleg, a Rádiózenekar is visszalépett különösebb ok nélkül a már műsorba vett koncerttől, amelyre a kottamásolóval a szólamokat is kiírátták az archív forrásokból.

Visszaigazolásul szolgált Szerző Katalin számára, hogy egy bécsi zenetudományi konferenciára a *Wieland*-ról írt tanulmányát és az abban közölt kottarészleteket a kinti szakmai közönség határozottan elismerte. Szintén őt igazolta, hogy Virág Emese, Meláth Andrea és Fekete Attila a Hungarotonnál lemezen rögzítette a szerző német nyelvű dalait, amelyeket a szakma jól fogadott. Igaz, repertoárszámmá nem váltak. Később, Virág Emese e dalokból írta a DLA-dolgozatát.

*

Mihalovich Ödön életművén merengve a megszakított hagyományok megannyi tapasztalatával szembesülünk. Amikor ugyanis a zenetörténet-írásban és a koncertéletben nem a fősodorhoz tartozó szerzővel találkozunk, óhatatlanul felmerül az emberben három kérdés: a nem ismert művész esetében a feledés tragikus, vagy az utókornak van-e igaza? Akár a munkássága, akár a művei esztétikai értékei alapján rehabilitálhatjuk-e? Végül, a jelenkor feladata-e a műveket a repertoárba felvenni?

Egyetértek Szerző Katalin álláspontjával: egy nagy ívű zeneszerzői életműről beszélhetünk, amelynek egyes darabjai nemcsak a hazai ízek iránti előzékenység következtében, de önnön zenei értékük alapján is joggal szerepelhetnének a hangversenyéletben. Égető ügy, hogy mielőbb megtörténjen a művek bevonása. Az a kérdés azonban, hogy Mihalovich tragikus hős-e, ahogy Papp Viktor zenetörténész írt róla, vagy egy zsákutcába tévedt műkedvelő, ahogy Szabolcsi jellemezte, önmagában is félrevezető. Szerző Katalin – 1976-ot írtunk akkor – elfogadta Szabolcsi Bence megállapítását a kiegyezésről, és Mihalovich történeti státuszáról (Liszt és Bartók közötti szereplő), jelentőségéről azonban, ahogy láttuk, merőben mást állított. Annyit érdemes megjegyezni, hogy ma sem a kort nem látjuk sekélyesnek, sem pedig Mihalovich életművét nem ítéltük meg Bartók későbbi nemzetközi sikere alapján.

A *Toldi*-opera
partitúra-
címlapjának
litográfiája,
1895
© LFZE
Könyvtára



TOLDI SZERELME.

Zenedráma három felvonásban.

Szövegét Arany János eposa után irták:

9025
10722 CSIKY GERGELY és ÁBRÁNYI EMIL.

Zenét szerzette:

MIHALOVICH ÖDÖN.

Vezérkönyv.

Ezen példány birtoka csak abban az esetben jogosít nyilvános előadásra, ha ez iránt a szerzővel bebizonyítható
egység kötött.

TOLDI'S LIEBE.

Musikdrama in drei Aufzügen

nach Johann Arany's Epos

von

GREGOR CSIKY und EMIL ÁBRÁNYI.

Ins Deutsche übertragen von Ludwig von Dóczi.

MUSIK VON

EDMUND VON MIHALOVICH.

Partitur.

Der Besitz dieses Exemplares gibt nur dann ein Recht zur öffentlichen Aufführung, wenn eine nachweisbare Einigung
mit dem Autor darüber stattgefunden hat.



rs. és kir. udvari zeneműkereskedése,

BUDAPEST

A szerző fiatakorának vezető (hazai és nemzetközi) zenésze Liszt volt, az ő nyomdokaiba lépett: külföldön előadták dalait, szimfonikus balladáit és operáját. Ugyanakkor, Mihailovich tudatosan döntött úgy – Liszt határozott figyelmeztetése ellenére –, hogy hazajön Magyarországra, és nem marad Münchenben, holott a karrierje ott indult el. A zenekari műveivel és operáival más irányzatot hozott haza, mint ami itt dominált. Az is jellemző rá, hogy akkor lép elő zenekari szerzővé, amikor egykori tanára, Mosonyi visszavonul (majd nem sokkal később meghal), és akkor hagyja abba a zeneszerzést, amikor Dohnányi beérkezik a *d-moll szimfóniával*. Nem volt híd, mert zeneszerzőként szigetként működött, a Zeneakadémia igazgatójaként viszont a rónából termőföldet hozott létre szívós, kitartó és sokszor ellenséges közegben.

Szükségsszerű mindezek után feltenni a következő kérdést is: akkor miért nem ismerjük Mihailovichot, miért nem játsszák a zenekarok, operaházak, és miért nem énekelik a dalait kamaraesteken? A válasz összetett, de szétszálazható. Jól tudjuk, hogy egy alkotói életmű sorsa nem csupán a művész tehetségétől, ihletettségétől és képzettségétől függ, hanem a forgandó szerencsén kívül a szerző érdekérvényesítő képességétől, kapcsolatrendszerétől és a saját kora kulturális hálózatának működésétől is. Az utóbbin érthetjük – a jelen esetre vetítve – a koncertélet intézményeit (kiépültségét és kanonizáló erejét), a közönséget (annak műveltségét és érdeklődési körét), az egyes előadókat (karmesterek és zenészek ízlését, illetve érdekét), valamint a sajtót (zenei műveltségét és ízlését, esetleg elfogultságát) és a kottakiadást (lehetőségeit és érdekét).

Az operáit csak nagy társulat és nagy hangterjedelemmel bíró drámai tenor és szopránénekes tudja előadni. (Ez a nehézség a *Bánk bán* címszereplőjét, Ottót és Gertrudist is sújtja, ám ott számos áthidaló megoldást alakított ki még maga az idős mester.) Több opera partitúrája is azért várt olykor tíz évet az Operaház igazgatói irodájában, mert nem találtak megfelelő énekeseket hozzá. (A *Toldi* egyik népszerű előadás-sorozata a harmadik előadás után azért szakadt meg, mert a címszerep énekesé magánéleti okból elszökött az országból.) Ehhez járul még, hogy Mihailovich termékeny éveiben a pesti dalszínház látogatói számára az operát elsősorban Erkel jelentette. Sajnos, a mestertől is kizárólag a *Hunyadi László*, illetve a *Bánk bán*, de a későbbi remekművek (*Dózsa*, *Brankovics*, *Névtelen hősök*), valamint a *Toldival* párhuzamba állítható *István király* már nem. (Feltételezésem szerint a budapesti közönség a magyar opera stílusát az 1880-as évtizedig zömmel a bel canto és a verbunkos alapján képzelte el. Ezért fordult el Erkel más stílusú, kései operáitól is.) Az, amit még opera alatt a korabeli közönség értett, igen színes volt, és sokban megegyezik napjaink repertoárjával, így jellemzően Mozart, Gounod, Verdi és Weber. (A lista

nem teljes, csak jelzésértékű. Ám a további finomítás esetén nem a teljes életművek jelennének meg, hanem egyes alkotások, így említhetnénk még bel canto-műveket, a francia nagyopera néhány darabját, vagy néhány német rémoperát).

Ha azonban Wagnert is értettek alatta, akkor az már a XX. század legeleje, amikor nálunk is megjelenik a széles tömegeket megmozgató kultusz. Ebben a mezőnyben magyar opera, sőt zenedráma csak nehezen tudott megkapaszkodni, Erkel említett két darabján túl, az állandó repertoárba – a korszakban – csak Hubay Jenő *A cremonai hegedűse* került be. Lezárva a gondolatot, Mihailovich operáit a mai énektechnika révén egy felkészült társaság stabilan elő tudja adni. Az egyetlen kihívást az jelenti, hogy az előadásmódot ne „erkelesen” vagy „wagneresen” játsszák, hanem kövessék a szerzői instrukciókat. Ez a kísértés ugyan nagy, de elkerülhető. Ezt bizonyította a *Toldi szerelme* 2022-es keresztmetszetének Bartal László által vezényelt előadása is. (A felvétel elérhető a YouTube-on.)

A dalait viszont számos esten énekelték Németországban, Ausztriában és Magyarországon. Hat ciklusából ötben német költeményeket (például Lenau, Geibel, Heine) zenésített meg, amelyek sok esetben zenekari színeket is tartalmaznak. A dalok általában kisformában íródtak, tömörségük ellenére is kifejezőek. Kizárólag magánéleti témájú költeményeket válogatott e ciklusokba. Meglepő módon a magyar kötetbe is, amelyet Endrődi Sándor *Kurucdalaiból* állított össze. A kuruchangzásra ugyan rájátszott, de a Rákóczi-motívumot nem használta fel. Az egyes ciklusok megjelenéséről német és magyar lapok is írtak, és a szerző leveleiből, illetve korabeli műsorokból látszik, hogy nyilvánosan is sokszor elhangzottak.

A zenekari darabok közül szimfonikus költeményei: *A rémhajó* (1871), *A sellő* (1874), *Hero és Leander* (1875), *Boszorkányszombat* (1878), *Faust-fantázia* (1880), *Pán halála* (1898), a Deák Ferenc halálára írt *Gyászhangok* (1876), valamint a *Toldi-előjáték* (1888) a mai közönség ízlésével is találkozhatnak. A saját korában *A sellő* és a *Toldi-előjáték* volt a legjátszottabb, valamint némileg kevesebbszer szólalt meg, de a kedveltek között volt a *Boszorkányszombat* is. (Az első kettőről még 1940-ben is született műsorismertetések.) A művek értékét jelzi, hogy Liszt *A rémhajót*, *A sellőt* Hans von Bülow, a *Toldi-előjátékot* Gustav Mahler, a *Pán halálát* Ferruccio Busoni is dirigálta, utóbbi a Berlini Filharmonikusok élén. A szimfonikus költeményeket – a *Pán halálát* kivéve – Richter János nézte át a kottakiadás előtt, s jelentős részüket vezényelte is. Vitán kívül a hazai zenei élet vesztesége, hogy a magyar romantika e zenekari alkotásait nem játsszák.

Az életmű másik szeglete a négy nagy romantikus szimfónia. Amíg az előző művek a maguk negyedórához közeli időtartamukkal könnyedén illeszkedtek egykor is,

és illeszkednének jelenleg is a műsorba, a szimfóniák más mérce alá esnek. Az *I. (d-moll) szimfónia* (1879) három-negyedórás hatalmas – igen szín- és karaktergazdag – gyászkiáltás édesanyja halálára. A *II. (h-moll) szimfónia* (1892) valamivel több mint fél órát vesz igénybe, s a *Toldi*-opera abszolút zenei újraírása. A *III. (Patetikus, a-moll) szimfónia* (1899) tematikájában visszautal az elsőre, mert gyászmű, ám akit sirat, az Erzsébet királyné. Ez a mű, amely bruckneri utalásokat és magyaros elemeket ötvöz nagy hőfokon, ötvenperces volt eredeti alakjában. Végül az életművet lezáró hatyúdál, a *IV. (c-moll) szimfónia* (1902) összegző erejű vallomás, amelybe a kortárs kritikusok a plein air stílusvarázst is belehallották. Az eredetileg ötvenperces alkotást Dohnányi az 1940-es emlékkoncert alkalmával harmincöt percre rövidítette, ami jót tett a műnek. Noha mindegyik szimfónia önértéke jelentős, időtartamuk miatt nehezebben találhatnak helyet a mai koncertéletben. A szimfonikus együttesek számára kihívás lenne a bruckneri léptékű, de annál melodikusabb zene megszólaltatása, ugyanakkor a hangszerszerű szólások miatt a muzsikásokat nem állítja túlzott elvárások elé. A magyar romantikus szimfóniairodalom kiemelkedő darabjai, így műsorba iktatásuk révén egy gazdagabb magyar zenetörténeti távlat születne.

Ami az érdekérvényesítést illeti, Mihalovich Ödön, a horvát-magyar főnemesi családból származó zeneszerző, aki negyvenöt évesen a Zeneakadémia igazgatója lett, alapvetően nem a saját művei, hanem az általa vezetett intézmény érdekében használta kapcsolatait. Nem maradt ideje a műveiért kilincselni vagy könyökölni. A Zeneakadémiát, amit Lisztől és Erkelről örökölt, viszont nemzetközi színvonalra emelte fel, s tette hazai zenei műhellyé. Így kaphatott ott állást a fiatal Bartók, Kodály, Weiner, majd a később hazaérkező Dohnányi is.

Hasonlóképpen nem hadakozott a sajtóval sem. Az életművét végigkíséri a szigorú id. Ábrányi Kornél, aki majd minden művéről kifejti véleményét. Amilyen sokat köszönhet neki Mihalovich, olyannyira meggyűlik a baja a későbbi újságíró-nemzedékkel. Utóbbiak ugyanis Gustav Mahler mentorát, Apponyi Albert barátját és a Zeneakadémia igazgatóját támadják rejtve és nyíltan. Ennél is kártékonyabb az a sajtóhadjárat, amely Mihalovich liberalizmusát hazafiatlan kozmopolitizmusnak láttatja, és azt mind a zeneműveiben, mind a zeneakadémiai működésében kimutathatónak véli. A személye és tevékenysége vélt árnyai alapján kapott támadások természetesen a közönséget is befolyásolják, így néhány őszinte kritikusként olvashatunk a befogadók otthonról hozott előzetes ítéleteiről.

Nem elhanyagolható a magyar zenetörténet-írás szerepe sem, amelynek a Szabolcsi kezdeményezte megújításáról és annak megtorpanásáról már esett szó. Ebben

a dolgozatban nincs hely kifejtetni, hogy az alternatív olvasatok felszámolása révén az 1960-as évekre kialakított egyveretű narratíva miként is működött, és az miként élte túl a kulturális rendszerváltoztatást is. Ha ma már sikerül is sokdimenziósan látni a romantikát és a kora modernitást, ennek a tudásnak a széles körű – a zenészek, koncertszervezők és a közönség általi – elsajátítása akár évtizedekig is eltarthat.

Végül még egy szempontot hadd említsek. Az életművek szerkezete, időtartama és jellege miatt munkássága Antonín Dvořákéval vethető össze, igaz, a cseh szerző érdekérvényesítő magatartása igen erőteljes volt. De forduljunk a kevésbé felkapott szerzők felé. Érdemes elgondolkodni azon, hogy Mihalovich k.u.k. fiatalabb kortársai közül – kezdve néhány, nálunk kevésbé játszott szerzővel, mint Zdeněk Fibich, Josef Suk és Vítězslav Novák, vagy Emil von Reznicek – teljes zenekari életművük elérhető bakeliten, CD-n és a YouTube-on is. A Liszt köreiből megismert német kortársai, Felix Draeseke, Hans Bronsart von Schellendorf és Felix Weingartner, továbbá az olasz Giovanni Sgambati esetében már a többedik lemez- és kottakiadásnál tartanak. Az egykori pesti iskolateremtő Robert Volkmann és Mosonyi fellelhető zenekari darabjai szintúgy meghallgathatóak. Sőt, Mihalovich pályatársa és szövetségese, Hubay Jenő zenekari művei közül is egyre több hangzik el. Mihalovich esetében tehát a hiány látványos.

*

Szőnyiné Szerző Katalin könyve nemcsak egy elfeledett zeneszerző rehabilitációja, hanem egyben a magyar zenetörténet-írás adósságának törlesztése is. A kötet megjelenése felveti azt a kérdést, hány hasonló értékű életmű vár még felfedezésre vagy újralfedezésre kulturális emlékezetünk mélyén. A *Mihalovich-tanulmányok* legnagyobb érdeme, hogy az értékfeltáró munka nem merül ki a filológiai aprómunkában, hanem eleven képet rajzol egy alkotóról, aki a maga korában nemcsak zeneszerzőként, hanem kultúraszervezőként is jelentős alakja volt a magyar zenei életnek.

A kötet talán fordulópontot is jelenthet: alkalmat teremthet arra, hogy Mihalovich Ödön művei végre méltó helyükre kerüljenek a hangversenytermekben és az operaszínpadokon. Az azonban, hogy ez a lehetőség valósággá válik-e, már nem a zenetörténésznek, hanem a zenei intézményrendszernek, a karmesterek, énekesek és zenekarok vezetőinek elkötelezettségén és bátorságán múlik. Addig is a *Mihalovich-tanulmányok* maradandó értékű dokumentuma annak, hogy a magyar zenei romantika gazdagabb, sokszínűbb és európaibb volt, mint azt a kanonizált zenetörténeti narratíva sugallja.

Kritikai napló, 2024–2025

2025. március 11., Párizs

Építészeti hamisítvány-e a Notre-Dame, vagy még mindig az igazi?

A párizsi Notre-Dame-katedrális zarándokhely. Ez igaz volt már a nevezetes tüzeset előtt is, amely 2019. április 15-én kapott lánggra, és emésztette el a székesegyház felújítására épített állványzatot, a tetőszerkezet jó részét és a huszártornyot. A kérdés akkor az volt, mi történjen a súlyosan megrongálódott épülettel. A kibontakozó társadalmi vita eredményeképp az a politikai döntés született, hogy az épületet úgy kell felújítani, hogy a tüzeset előtti állapotot láthassuk viszont. Nehéz döntés volt, de logikus: ne a tűzvész döntsön a templom sorsáról.

Mire eljutottam a felújított templomba, a sorban állás már csitult, a 2024. december 7-i újranyitás szenzációja már csillapult. De mivel is képes egy gótikus katedrális ennyire lekötni a XXI. századi ember figyelmét? Hiszen a szekularizáció, a varázstalanítás elvileg már kiölte az emberből a metafizikai kíváncsiságot, a hitet, a keresztény vallás iránti érdeklődést. Ha már a látogatók túlnyomó többsége nem hívő, vagy nem keresztény, mi is vonzza őket ide, milyen tárgyat szeretnének saját szemükkel látni? Párizs ikonikus épületét keresik? A történelmi Franciaország szívét-lelkét? Vagy csak egy építészeti memort szeretnének megcsodálni, egy „emlékezethelyet” kikapálni? Netán pusztán egy ütős szelfiháttérrel keresnek? És továbbkérdezve: vajon ugyanaz épült-e újra, vagy valójában hamisítás áldozatai lettünk, akik beléptünk a nevezetes kapun; azt hisszük, hogy egy gótikus katedrálisba lépünk, valójában pedig csak a XXI. század csúcstechnológiájával újjáépült együttessel találkozunk?

Akárhogy is, a templom belső terének kivételes hangulata van. A látvány, a hangok, az illat a turistatömeg ellenére, vagy azzal együtt, magával ragadja az embert. A szemem a részleteket kutatja. Minden a helyén van, minden rendben. Minden ugyanaz. De épp ez a furcsa: mintha minden túlságosan is a helyén lenne, jól elrendezett, majdhogynem újszerű. Ugyanazt látom, amit pár évvel ezelőtt, amikor utoljára jártam itt? Ez nehezen megválaszolható filozófiai kérdés. Hiszen hogyan is határozhatjuk meg egy több száz éves épület azonosságát? Minden történelmi korú épület szükségszerűen újra és újra átalakítások, felújítások áldozata lett. Maga a Notre-Dame huszártornya is XIX. századi újítás. Meddig tart az igazi, s hol kezdődik a hamisítvány? Lehet, hogy ezek a korábban fontosnak tűnő kérdések nem is olyan fontosak?

A lényeg az, hogy mind a franciák, mind az idelátogató külföldiek fontosnak érzik, hogy Párizsban megnézzék maguknak a Notre-Dame-ot. Azt, amit annak neveznek. Amíg ez a szokás fennáll, az épület maga is áll.

2025. március 13., Budapest

Zene–Színház: Fehér babák vagy énekes színészek?

Hiába a jó torkú színésznők és színészek, hiába Cseh Tamás és Bereményi mint húzónevek, hiába az egyébként csakugyan lenyűgöző technikájú LED-falak, a színpadi csoda ezen az estén csak rövid pillanatokra születik meg. A Thália csapata pedig mindent megtesz azért, hogy a nézőt kiszolgálja, és hogy csakugyan színjátékká álljanak össze a nevezetes dalok. Élő zene szól a színpadon Rakonczai Viktor zenei vezető elképzelése szerint, és korábban be nem mutatott dokumentumfilmes részletek között próbálják a színészek a történetet összerakni. De nem járnak sikerrel – a dalokból nem áll össze egy nagyobb egység. Mert színházi előadáshoz történet is kell. Ez hiányzik: sztori nélkül az előadás valahol félúton reked meg a koncert és a dráma között. Mintha élő dalklippeket vágnának egymás mellé az alkotók, epizódról epizódra haladunk, anélkül, hogy beljebb jutnánk, hogy mélyére ásnánk a problémának, hogy megvilágosodnánk, hogy katarzison esnénk át. Úgy értem, anélkül, hogy a történet képes lenne minket magával ragadni, és valahová el is juttatni. Maradunk ott, ahonnan elindult az első dal, az állomásról ezen az estén csakugyan nem indul vonat.

A furcsa az, hogy a színlap sem említ dramaturgot. Úgy tűnik, a rendező, Görög László, aki saját bevallása szerint a színházigazgató, Kálomista Gábor megrendelésére állította színpadra a dalokat, eleve jelenetsorban gondolkodott, nem darabban. És sajnos a színpadkép sem nevezhető telitalálatnak. A vasúti váróval nem tud mit kezdeni a „visual projektvezető”: Csiszár Gergő. A vetített látvány egy része közhely: a homokos partot verő hullámok vagy a mesterséges intelligencia által megrajzolt badacsonyi táj. Ennél több járna a darabnak. A díszlet nem pusztán illusztráció: jó esetben maga is kifejezőeszköz. És ugyanúgy járunk a színészvezetéssel is – a rendezésnek nincsenek nagy ambíciói e tekintetben sem. Vegyünk egy példát mindjárt az elejéről: a címadó dalt elénekelni kiáll egymás mellé három férfi színész, és egymás után, felváltva és együtt is dalolnak. Miközben nem történik semmi: mintha egy háromfős dalárdát hallgatnánk. Úgy tűnik, nem dőlt el, zenés színházi előadás vagy valamifajta kon-

cert. A színészek helyett itt a bejátszott dokumentumfilm-részletek mesélnek el egy történetet. De a színészek énekesként sem szabadok, hiszen a klipszerű feldolgozás nem adja meg a koncert szabadságát.

Mégis van mit, pontosabban kit néznünk, hallgatnunk és dicsérnünk. Meglepő, mert váratlan, hogy Cseh Tamás dalait énekelve két énekesnő emelkedik ki a sorból. Nem egyformák: az egyik szőke, a másik barna. Az egyikőjük Czako Julianna, az ő esetében az énekesi teljesítményt kell kiemelni. A másik, a rubinpiros tangó előadója Gubás Gabi. Ő is jól énekel, de neki van további érdeme is: színpadi jelenléte. Énekel, táncol, egész lényével van jelen, érzékelhető kisugárása van. A dal végére valósággal felrobban a színpad – s nem pusztán azért, mert ez esetben a technikai eszközök is jól végzik a dolgukat. Hanem azért, mert az énekesnő popsztárokat megszégyenítő módon tud bennünket magával ragadni. Ezt a magasságot aztán sem ő, a másik dalával, sem a többi színész és színésznő nem tudja tartani – kivéve talán Udvarias Annát, akinek szintén van egy nagy dobása. A *Tíz év múlva* a Kádár-korszak lehangoló, sötét látomása, kétségbeesett beszámolója, ebbe lelket lehelni, ez csakugyan jelentős színészi teljesítmény. Kár, hogy a színpadi est egészében a korábrázolás szintén megmarad a klisék szintjén, a szövegek politikai éle kicsordul, s az „50-es évek szűk levegője” sem érzékelhető. Ami így marad, az egy-egy előadó saját bravúrja, sajnos, nem az előadás egészének érdeme.

Utóirat: az M5 a költészet napján a *Fehér babákat* adja. Nem biztos, hogy jól tesz a színházi előadás nézettségének, és az is baj, hogy a televíziós premier a Tháliának járó kivételezés. Viszont elismerés illeti a televíziós stábot: összességében jobb hatása van az előadásnak a képernyőn, mint a színházban. Kiugrik a zene minősége, főleg a három, korábban említett színésznő teljesítménye, de a zenészeké is. Az apró részletekre ráközelítő, pergó vágásokkal dolgozó vágástechnika is segít feledtetni az unalmas színpadképet, statikus színészvezetést. A dokumentarista betétek itt sem működnek, viszont a közönség bevágása időnként jó ritmusú, és segít érzékelni a színpad és a nézőtér viszonyát. Összességében: izgalmasabb előadás, a kiugró egyéni teljesítményekre fordított nagyobb figyelem.

2025. március 25., Notre Dame Egyetem, South Bend, USA

Építészetelmélet: a klasszikus építészeti hagyományon alapuló építészképzés

Az áldatlan kulturális háborúnak van egy Magyarországon kevésbé ismert szeglete. Amerikában egy irányzat a klasszikus építészeti elvekhez való visszatérést hirdeti. Az irányzat hívei úgy vélik, hogy a modernizmus lerombolta azt a hagyományos építészeti kultúrát, amely Euró-

pát, majd a nyugati világ egészét jellemezte, ott évszázadok, itt évezredek óta. A korábbi, szabadkézi rajz alapú építészeti oktatás mára sok helyen teljesen eltűnt, hiszen állítólag idejétmúlnak bizonyult.

A kérdésről kibontakozó kortárs amerikai vita politikai felhangokkal bír: ha az avantgárd elveit továbbvinni igyekvő elit átírta, vagy inkább eltörölte a kánont, a hagyományelvűek csak annál makacsabban ragaszkodnak sajátjuknak tekintett hagyományukhoz, és abban bíznak, hogy az egyszerű emberek többsége továbbra is őket támogatja, függetlenül politikai színezetétől. Ezért aztán csakugyan érdekes egy olyan építészeti iskola, amely kitart: tanárai a hagyományos építészeti nyelvet a régóta bevált elvek alapján kívánják továbbra is oktatni.

A Notre Dame campusán sétálva egy hatalmas egész alakos köztéri figura tűnt a szemembe. Mint utóbb kiderült, a szobor Albertit, a humanista építész ábrázolja. Az ő alakja jelöli ki a híres-neves építészeti iskola új, hagyományos elvek szerint tervezett épületét. Maga az épület nekem egy kicsit túl harsányan hirdeti saját elveit. Belső terében hagyományos antik arányú és tagolású oszlopok tartják az épület tetőszerkezetének súlyát (vagy csak úgy tesznek?), a belső térben feltűnik egy antik görög templom mása is, a timpanonja részletével. Gipszmásolatok, modellek. Ja, és mindjárt a bejáratnál egy hangzatos kiírás: „Visszaállítani az építészetben az ésszt, a szépséget és a bizalmat.” Ennek ellenére levett a lábamról az, amit láttam. Az emeleteken egy-egy, vagy fél-fél szint egy-egy osztályé, mindenki egy hatalmas teremben kapott rajzasztalt, s együtt dolgoznak, együtt töltik a napjaikat. Nem így képzeljük az ideális építészeti oktatást? Rajzok, rajzok és rajzok, pauszpapír, modellek. A tanárok szobái egyenest idenyílnak, hogy könnyen megtalálhatók legyenek. Az egész úgy néz ki, mint egy klasszikus építészeti műhely, a mesterrel és a tanoncokkal. De az is érdekes, hogy tanrendi előírás minden hallgató számára eltölteni egy évet Rómában. Minden út Rómába vezet.

A hagyománytörés után ugyanoda már nincs visszaút. Valójában az a feladat, hogy az itt tanulók majd megtalálják annak módját, hogyan lehet a klasszikus építészeti formanyelvet mai épületek megalkotására felhasználni. A nyelv, így az építészet nyelve sem kaloda – nem másolatokra, hanem önálló gondolkodásra és saját mondanónk kifejezésére tesz alkalmassá bennünket. Főleg, ha évezredek cizellálta, finomította formanyelvről beszélünk. A nyelv szabaddá tesz – mert gondolkodni tanít.

2025. március 26., valahol Amerika fölött egy repülőgépen

Irodalom: a sötét angyal megidézése

Györfy Ákos íróként nem restelli, hogy soha semmit nem tudott. „Valójában soha nem értettem semmit. Ön-

magamat sem értettem, és a világot sem.” (108.) Akkor mégis miről szólnak ezek a rövid, ám annál sűrűbb és tartalmasabb futamok, amelyek mindig egy vastag betűs, nem címként szedett címmel kezdődnek, általában valamely emlékhez kapcsolódnak, és általában egy fajsúlyos mondattal érnek véget? Mintha valamifajta naplóbejegyzések lennének, de nincs hozzájuk rendelve dátum, így azt sem tudhatjuk, egymás után következnek-e. A szöveg végén ez áll: Börzsönyliget, 2019–2023. Feltehetőleg ebben az időszakban és ott keletkeztek ezek a rövid, néhány oldalas bejegyzések, melyeket azonban nem gyűjt össze és tekint át a kötet elején vagy végén tartalomjegyzék. Pedig jó lenne, ha lenne ilyesmi, segítségével legalább az olvasó előtt is világosabb lenne, hogy miről is szól a kötet. Lehet, hogy egy tartalomjegyzék sem oldaná meg a rejtélyt: itt valójában nem a sztori, az elmesélt személy, tárgy, esemény, gondolat a fontos. Hanem mi? *A csend körei*, azok a fontosak, vágja rá a kötet címe. Úgy tűnik, csakugyan a kimondhatatlan megszólaltatása a szerző célja. Ha tetszik: a kötet végén feltűnő sötét angyal megszólaltatása.

Úgy is tekinthetünk erre a százhusz oldalnyi szövegtömegre mint írásgyakorlatra. Ha jellemezni szeretném ezt az írásmódot, a kedvenc szerzőim jutnak eszembe: Oravecz Imre és Kemény István hivatkozásként is megjelenik a szövegben. És Mészöly Miklós is, akit én a magam részéről még nem tudtam teljesen meghódítani. Ő többször is visszatér *A csend köreibe*, és egy saját történetet is kap, az a címe, hogy *Átfénylik rajtuk*. A címben szereplő kifejezés Mészöly mondataira utal, amelyek Győrffy Ákos szerint olyan letisztultak és pontosak, hogy nem más fénylik át rajtuk, mint „a dolgok mögötti örök hallgatás”. (95.)

A csend, az örök hallgatás. Ez a misztikus tapasztalat adja a szöveg legfontosabb témáját. Ami ellentmondás, hogyan lehet a csend, a hallgatás odafigyelésünk tárgya, ha annak lényege épp a semmi, a nemlét üressége? Hogyan lehetséges ez? Mire leszáll a gép, megpróbálom megfogalmazni.

De addig még szót kell ejtenem az angyalról. Az angyal túl van az emberi világon. Alapvetően jobb az embernél, ahogy az az Eszter nevű lány, akit magának képzel el kamaszkorában a szerző, és akiről számára is csak később derült ki, hogy angyal. „Talán mindenkinek van egy angyala... Ma már tudom, hogy Eszter a nekem kijelölt angyal volt, akit valójában nem a képzeletem teremtett.” (115.) De megjelenik a történet végén egy sötét angyal is. Míg Eszteré az utolsó előtti narratíva, a sötét angyalé az utolsó szó. Ebben a szakaszban vall gyermekkori dadogásáról a szerző, s a kudarcélményről, hogy még az orosz kuruzsló sem tudta kigyógyítani őt ebből. Az erős történetben nagyon erős mondatok szerepelnek. Olyan erősek, mint:

„Anyám sírt.” Érezhető, hogy ez valami olyasmi, ami alapjáig megrengeti a kamasz fiút. És mégis ragaszkodik sötét angyalához. A kötet utolsó két mondata így hangzik: „Azt pedig végképp nem tudtam volna elmondani neki, hogy az a bennem fészkelő, sötét angyal jó helyen van ott, ahol van. És hogy valójában szükségem van rá.” (122.)

Ezek után térjünk vissza még egyszer a csend köreihez, az örök hallgatáshoz, az ürességhez. A szerzői gondolkodásmód célja megmutatni, hogy az ember hogyan viszonyul ahhoz, ami túl nagy vagy túl kicsi a számára. Az emberi élet pillanatnyi, rebbenésnyi idejéhez képest beláthatatlannak tűnő irányokra is rálát. A víz áramlásában, az erdő hangjaiban érzékelhető számunkra az, amit tudunk, értelmünk nem képes befogadni. Ahogy az első történetben olvassuk: „Az én igazi időm a folyó ideje, amely az időtlenségbe tart, mint az őszi ködökben lassan felszívódó gyermekkori uszályok.” (9.) A kötet nagy érdeme, hogy nem csak átlátást, áthallgatást biztosít erre a másik tér-idő dimenzióban zajló világra. Valójában Győrffy prózája maga is ebben a másik léptéktrendszerben mérhető: a szöveg végül egylényegűvé válik a víz áramlásával és az örök erdővel.

2025. március 29., Colorado Springs

Költészet: Bácskára emlékezni a Sziklás Hegység lábánál

Colorado Springsben ért a hír, hogy meghalt Tolnai Ottó. Itt, a Sziklás Hegység lábánál kell elbúcsúznom a bácskai Magyarokszáza szülőktől. Tolnai Ottóhoz személyes viszony fűz, ahogy számos költőhöz. Nem csak annyi, hogy korábban írtam önéletrajzi beszélgető könyvről, a *Költő disznózsírjából* című kötetéről. Annál többről van szó. Ott-honában látott vendégül minket, egy busznyai hallgatót, tanáraikkal, a katolikus egyetem piliscsabai campusáról. Délvidéki tanyáján, amely olyan nehezen megközelíthetőnek bizonyult, hogy a buszunk a rögös úton elakadt, megfeneklett a sárban, gyalog kellett eljutnunk az otthonába. Jó kis lecke volt. A megmaradt képek szerint süttött a nap, de igencsak hideg lehetett, ami csöppet sem zavarta a kutyákat, akik lelkesen üdvözölték a vendégeket. Ahogy a költő is, örömmel, hogy eljöttünk, s fellelkesedve a csillogó szemű hallgatóktól, akik itták a szavait, a házi áldással együtt. Velünk volt Jelenits atya is, akivel később, a csárdában is, ahol megebédeltünk, nagy lendülettel cserélt eszmét házigazdánk. Valami olyanfajta természetességgel beszélt, ami nem zárta ki a költőkre jellemző szerepvágyat, mégis – szerepjátszással együtt is – a legösszintébb maradt. Olyan emléket adott nekünk, amelyre évek, évtizedek múlva is emlékezni tudunk – mégpedig közösen.

Annak az olvasónak, aki nem ismeri Tolnai műveit sem, a személyiségét sem, a fenti leírás nem biztos, hogy elegendő. Valamit kellene tudni mondanom az észjárás-



Tolnai Ottó
az Ünnepi
Könyvhét
debreceni
megnyitóján
2015-ben
Fotó:
Czegledi Zsolt
© MTI/MTVA

sáról, a gondolatrítmusáról, képi világáról, nyelve dallamosságáról. De nehéz az ő túlírt, kiapadhatatlan szófolymáról bármi érvényeset mondani. Ráadásul számomra fontosabb a saját szövegeiből kibontakozó beszélő, mint maga a szöveg. Tolnai Ottó alakjához például nem is a bácskai síkság, a magyar lapály kapcsolódik, inkább a tengerpart kötődik hozzá emlékezetemben, a magyar tenger, az Adria. Tolnai ugyanis, s vele az *Új Symposium* egész köre, Domonkos Istvánnal, Sziveri Jánossal és a többiekkel, európai horizontokat hódított meg, s – magyar létére – tengerre szállt. Az anyaországban elfelejtettük már, hogy kultúránknak van egy mediterrán tájegysége, s annak épp Tolnai az egyik legfényesebb csillaga – talán csak Janus Pannoniushoz hasonlítható, akinek latin nyelven idézett epigrammája viszont neki „mindig Van Gogh virágba robbant kis fát, pohárba helyezett virágos ágcskáját” juttatta eszébe. Esterházy Péter, aki most lenne hetvenöt éves, és akivel én még együtt focizhattam, azt írta, *Ha én lennék Tolnai Ottó* című születésnapjára köszöntőjében: „ha, akkor értenék a tengerhez, magyarként értenék a tengerhez, volnék így raritás, ez már a jugóiságom része volna, jugó volnék Jugó nélkül, általában, ami volnék, az nem volna (ezt másképp úgy lehet mondani, hogy költő volnék, a létezésem költői volna, és mellel tudnám, Heidegger mire céloz)” – mármint hogy, amikor azt mondja, költőien lakozik az ember. Tolnai viszont tényleg

tudta ezt, nemcsak hogy tudta, csinálta is, lakozásából költészetet formált. De most már nem lakozik itt tovább, ahogy Esterházy is elment, megint egy költő elhagyott minket, üres a ház, kiürült Bácska, üres a tenger. Üres a papírlap.

2025. április 7., Budapest

Populáris kultúra: reneszánsz várost építeni a XXI. században?

Nem szoktam számítógépes játékokkal játszani, bár annak idején, bevallom, pasziánszoztam. Manapság legfeljebb a repülőgépen sakkozom (nem sok sikerrel a gép ellen). Ezért magam is meglepőnek találtam, amikor a Scruton szalonba azzal kaptam meghívást, hogy arról beszélgesünk, milyen építészetelméleti kihívást jelentenek a videó-játékok. Beszélgetőpartnerem, a *The Semiotics of Architecture in Video Games* című könyv írója, Gabriele Aroni könyvében azt állítja, hogy építészetileg, sőt városépítészetileg is érdekesek a számítógépes vagy videójátékok. Gabriele olyan grafikusokat tanít, akik a későbbiek során maguk fogják tervezni a következő generáció videójátékait. Könyvében és a beszélgetés bevezetőjében is az építészetelmélet felől közelíti meg a videójátékok világát, és azt próbálja megmutatni, hogy micsoda felelősségük van azoknak, akik e mára már igencsak kifinomult technikával előállított látványvilágokat tervezik. Azt állítja, hogy kortársaink közül hárommilliárd ember használ naponta efféle számítógépes játékokat, már-már szenvedélybetegként. Ha ez így van, az, hogy milyen alternatív világban töltik életük egy jelentős részét, igencsak meghatározó lehet. Ezért, ha elfogadjuk, hogy ekkora tömeg önromboló játékról beszélünk, csakugyan jelentősége lesz annak, hogy milyen építészeti közegben zajlanak a digitális valóság eseményei.

Gabriele kiváló ötlete az, hogy miért ne lehetne használni a videójáték-tervezési szakmát arra, hogy a klasszikus építészeti elvekre újra ráirányítsuk a figyelmet. Mégpedig nem is elsősorban a szakma, hanem főként a közönség figyelmét. A képernyők előtt eltöltött órák száma igenis parancsoló szükségletet teremt. Igaza van a szerzőnek: építészeti felelősség, hogy milyen környezetben telnek a következő nemzedék tagjainak játékkal töltött órái. Az olasz származású építészetelméleti könyvében megpróbálja az Umberto Eco nevéhez (is) kötődő szemiotika elméletével értelmezni tárgyát. Ám igazából akkor van elemében, amikor Roger Scrutonnak a klasszikus építészeti elveket felelevenítő elméletét próbálja alkalmazni az adott témára. Mondandójának lényege, hogy az ember természetéből kifolyólag szeret olyan épített környezetben lenni, amely „emberi léptékű”, és amelyben otthonosan tud mozogni. Lásd Pogány Frigyes vonatkozó gondolatait az itáliai utcák és terek léptékéről.

REZÜMÉK

Egeres Katalin

„Kollázs-töredék”

Szergej Paradzsanov művészetéről

Szergej Paradzsanov (1924–1990) rendező, forgatókönyvíró a filmtörténet egyik legjelentősebb alkotója, azonban munkássága szinte ismeretlen a szélesebb magyar közönség előtt. Mind a négy játékfilmje kollázsszerű, de más nép kultúrájának közegében született: az *Elfelejtett ősök árnyai* (1964) az ukrán, *A gránátalma színe* (1968) az örmény, *A szurámi vár legendája* (1984) a grúz, az *Asik Kerib* (1988) pedig a török–perzsa kulturális hagyományból merített.

Józsa György Zoltán

A Vezekléstől a Napszúrásig

Orosz nemzeti klasszikusok megfilmesítve

Tarkovszkij halála és a rendszerváltás után az orosz filmesek válaszúthoz érkeztek: megindult a tragikus szovjet korszak dokumentarista feltárása, másrészt az irodalomközpontú orosz kultúrában a rendezők a „szabadabb érzést” a klasszikus művek feldolgozásában találták meg. Azonban kérdés, hogy az egymás után megszülető, államilag dotált, nagy költségvetésű Bulgakov-, Dosztojevszkij-, Lermontov-, Tolsztoj- és Turgenyev-adaptációk milyen művészi értékkel bírnak.

Lénárt T. András

Száz év magány egy kattintásra

Hiszán regények adaptációi a streaming korában

A XX. századi filmművészetben a spanyol nyelvű alkotások a legkiemelkedőbbek közé tartoznak. A streaming és más internetes platformok megjelenésével a spanyol nyelvű filmek térhódítása napjainkban is folytatódik. A szerző áttekinti a hispán, ezen belül is kiemelten a latin-amerikai irodalmi művek legújabb filmfeldolgozásait, majd részletesen ismerteti Gabriel García Márquez regényklasszikusa, a *Száz év magány* alapján, 2024-ben készült Netflix-sorozatot.

Klemm László

Hommage à Georg Büchner

Werner Herzog Woyzeck-filmje

A német nyelvű irodalom német filmadaptációi sorából kiemelkedik Werner Herzog 1979-ben bemutatott *Woyzeck*-feldolgozása. A szerző vázolja a drámaíró Georg Büchner (1813–1837) korát és pályáját, valamint töretlen népszerűségének okára is választ keres. A *Woyzeck*-film rendezője szinte betűhíven használta fel az irodalmi szöveget, de a színészek körültekintő kiválasztásának és a filmnyelv számos lehetőségének köszönhetően eredetit és sikereset alkotott.

Győri Orsolya

Versnyelvi és képhasználati koordináták Nagy László lírájában

A lélegzet poétikái (expresszionizmus, beatirodalom)

és a szürrealizmus hatása

Nagy László lírájának irodalomtörténeti helye és poétikai jellemzése rögzítettnek tűnik. A szerző nem törekszik a kánon felülvizsgálatára, inkább olyan szempontokat von be az életmű elemzésébe, amelyek új megvilágításba helyezik a költő lírájának egy részét. Nagy László versei nem olyan preferenciák és címkék mentén hatnak a mai olvasókra, amelyekkel a közoktatásban líráját jellemezni szokták (mitológiai eredetű motívumhasználat, népies forma, képviselési líra).

Farkas Attila

A népi hagyomány revíziója Csoóri Sándor gondolkodásában

Csoóri Sándor elsősorban literátorként ismert, de egyben moralista is volt. Politizáló költőként, politikusként és elemzőként erkölcsi kérdéssel szembesült: vajon univerzálisan érvényesek-e a morális normák, vagy a politika saját, alapvetően konzekvencialista normarendszerrel bír? A tanulmányíró először a népi írók hagyományának esztétikai-politikai, majd politikai felülvizsgálatát elemzi, ezután tér rá a népi írók hagyományának morális-politikai revíziójára.

Bánki Éva

*A galagonya színeváltozásai – a trubadúroktól Weöres Sándorig
A galagonyamotívum hatástörténetéhez*

A Weöres Sándor gyerekversében szereplő galagonya a középkori udvari líra virága, amelynek fehérsége megidézi a tavasz ártatlanságát, a kezdet spirituális tisztaságát. A galagonya a középkori, népnyelvű lírában a nőiesség és a szerelmi vágyakozás metaforája, de az emberi sors határhelyezeteit is jelképezi. A kelták és a latinok gyakorolták e virággal való varázslást, ám a provanszál trubadúrköltészetben nincs nyoma olyan csodás átalakulásnak, mint Weöres *Galagonyájában*.

Balázs Géza

Jókai, az ismeretlen színműíró

Ma már kevésbé ismert Jókai Mór színműírói tevékenysége, pedig korának jelentős szerzője volt, azonban halála után alig játszották színpadi műveit. A kritikák dicsérik Jókai darabjainak líraiságát, nyelvi gazdagságát, de hiányolják a drámaiságot és a jellembrázolást. A szerző amellet érvel, hogy az emlékévé ráirányíthatja a figyelmet a színműíró Jókaira: érdemes lenne egy-egy darabját elővenni, mert ígéretes alpanyagul szolgálhatnak a mai „költői színház” számára.

Balogh Csaba

Világtörténelmi ringlispíl

A Tragédia és a korabeli irodalmi ellenzék – Vajda János

Az országosan ismert költő, kritikus, színireferens Vajda János adta közre a legelső bírálatot *Az ember tragédiájáról* a maga szerkesztette *Nővilágban*. A képgazdag, szellemes és lendületes esszé legfőbb értéke, hogy egymástól elválasztva vizsgálja a drámai költemény magyar és világirodalmi értékét, illetve a kezdődő irodalmi kultusz béklyóitól még szabadon azon tűnődik: vajon a *Tragédia* bizonyosan tragédia-e, és nem komédia, paródia, szatíra vagy alkotói ironia.

Dede Franciska

*A Magyar Lányok fényképei I.
1894–1918*

A kétrészes tanulmány az 1894 decemberében indult ifjúsági hetilap, a *Magyar Lányok* első negyedszázadát ismerteti. A szerző kijelöli a Tusek Anna szerkesztette folyóirat sajtótörténeti helyét, bemutatja a lap ars poeticáját és szerzőkörét. A fő téma a hetilap illusztrációinak tematizálása: egy részük szépirodalmi vagy ismeretterjesztő íráshoz kapcsolódik, de önálló képeket is közlétesznek. A festményreprodukciók, rajzok mellett egyre nagyobb szerepet kapnak a fotográfiák.

Egeres, Katalin*'Collage Fragment'**The Art of Sergei Parajanov*

Sergei Parajanov (1924–1990) is regarded as one of the most important filmmakers in cinema history. Yet, his work remains largely unknown to the wider Hungarian public. His four collage-like feature films were deeply inspired by the cultures and traditions of various peoples. *Shadows of Forgotten Ancestors* (1964) is steeped in Ukrainian folklore, *The Colour of Pomegranates* (1968) evokes the cultural heritage of Armenia, *The Legend of Suram Fortress* (1984) draws on Georgian legends, and *Ashik Kerib* (1988) embraces Turkish–Persian cultural traditions.

Józsa, György Zoltán*From Repentance to Sunstroke**Films Based on Russian Classics*

After Tarkovsky's death and the fall of communism, Russian filmmakers found themselves at a crossroads. One path led them to documentary explorations of the tragic Soviet era, while the other embraced adaptations of classical works, drawing on Russia's literary-centric culture, where directors discovered a 'freer touch.' Yet, the question remains: what artistic value do state-funded, big-budget adaptations of Bulgakov, Dostoyevsky, Lermontov, Tolstoy and Turgenev truly hold?

Lénárt T., András*One Hundred Years of Solitude and the Streaming Revolution**Adapting Hispanic Literature for a Global Audience*

Spanish-language cinema has long shaped global film culture, and streaming platforms have ushered in a new era – bringing literary adaptations to audiences worldwide. This study explores recent film and television adaptations of Hispanic literature, with a particular focus on Latin American works. It culminates in an in-depth analysis of Netflix's 2024 adaptation of Gabriel García Márquez's masterpiece, *One Hundred Years of Solitude* – examining how the series reimagines the novel for a contemporary, digital audience.

Klemm, László*Hommage à Georg Büchner**Woyzeck, directed by Werner Herzog*

Werner Herzog's 1979 adaptation of *Woyzeck* is a standout among German films based on German-language literature. This entry explores the era and career of playwright Georg Büchner (1813–1837), highlighting the enduring relevance of his work. Though Herzog remained faithful to Büchner's original text, his mastery of film language and casting choices breathed new life into the story, making the adaptation a cinematic triumph.

Győri, Orsolya*Poetic and Pictorial Elements in the Poetry of László Nagy**The Poetics of Breath: Expressionism, Beat Literature, and the Influence of Surrealism*

László Nagy's place in literary history and the way his poetry is characterised seem to be well established. This study aims not to revise the canon but to reveal overlooked dimensions of his oeuvre that illuminate fresh perspectives. Instead of relying on traditional labels – such as mythological motifs, folkloric structures, or representational lyricism – the author explores how Nagy's work resonates with contemporary readers beyond these categorizations.

Farkas, Attila*The Revision of Folk Tradition in Sándor Csoóri's Thought*

Sándor Csoóri was primarily known as a writer, but he was also a moralist. As a poet, politician, and political analyst, he grappled with a fundamental moral question: Are moral norms universally valid, or does politics operate according to its own, essentially consequentialist, system of norms? The author first examines the aesthetic-political revision of the tradition of popular writers, followed by its political revision, before ultimately addressing its moral-political reinterpretation.

Bánki, Éva

Transfiguration of the Hawthorn: From the Troubadours to Sándor Weöres

On the Reception History of the Hawthorn Motif

The hawthorn featured in Sándor Weöres's beloved children's poem is, in fact, a flower deeply rooted in medieval courtly lyricism. Its whiteness evokes the innocence of spring and the spiritual purity of new beginnings. In medieval vernacular poetry, the hawthorn symbolized femininity and the longing for love, while also marking transitional stages in human life. Both the Celts and Latins attributed magical properties to this flower. However, unlike Weöres's *Hawthorn*, the Provençal troubadours' poetry lacks any hint of miraculous transfiguration.

Balázs, Géza

Jókai: The Unknown Playwright

While Mór Jókai was a leading literary figure of his era, his work as a playwright remains largely overlooked today. His plays have rarely been performed since he passed away. Although critics admire the lyricism and linguistic richness of Jókai's dramatic works, they often find them lacking in dramatic tension and character development. This commemorative year presents an opportunity to shed light on Jókai's contribution to theatre. Revisiting his plays could prove worthwhile, as they offer promising material for today's 'poetic theatre'.

Balogh, Csaba

A World Historical Carousel

The Tragedy and Its Contemporary Literary Opposition: János Vajda

The first-ever review of *The Tragedy of Man* was penned by the esteemed poet, critic, and theatre reviewer János Vajda in *Nővilág*, a journal he himself edited. His vivid, witty, and dynamic essay stands out for its insightful examination of the literary significance of *The Tragedy* within both Hungarian and global literature. Unbound by the pressures of a nascent literary cult, Vajda boldly asks: is it a tragedy, a comedy, a parody, a satire, or an exercise in creative irony?

Dede, Franciska

Photographs from Magyar Lányok, Part I

1894–1918

This two-part study examines the first twenty-five years of *Magyar Lányok*, a youth weekly founded in December 1894. The author explores the journal, edited by Anna Tusek, within the framework of media history, highlighting its aesthetic principles and contributors. The study focuses primarily on the illustrations – some accompanying works of fiction and popular science –, while it also looks at autonomous pieces. Alongside reproductions of paintings and drawings, photographs increasingly gained prominence in the periodical.

SZERZŐK – AUTHORS

Balázs Géza CSc (1959)

nyelvész, néprajzkutató, egyetemi tanár, az SZFE Doktori Iskolájának vezetője.

Balogh Csaba PhD (1967)

irodalomtörténész, kritikus, a *Magyar Művészet* főszerkesztő-helyettese.

Bánki Éva PhD (1966)

író, költő, irodalomtörténész, a KRE BTK docense.

Dede Franciska PhD (1973)

irodalomtörténész, az MNMKG OSZK tudományos kutatója.

Egeres Katalin PhD (1970)

ruszista, fordító, dokumentumfilm.

Farkas Attila PhD, habil. (1967)

filozófus, a MATE egyetemi docense.

Győri Orsolya PhD (1975)

kritikus, főiskolai docens (TPFK).

Hörcher Ferenc DSc (1964)

esztéta, egyetemi tanár (NKE; HUN-REN Filozófiai Intézet).

Józsa György Zoltán PhD (1966)

irodalomtörténész, műfordító.

Klemm László PhD (1965)

germanista, a KRE BTK docense.

Lénárt T. András PhD, habil. (1984)

történész, hispanista, az SZTE docense.

Mándoki László – művésznéven Leslie Mandoki – (1953)

zenész, zenei producer.

Rátóti-Mikó Krisztina (1975)

kommunikációs szakember.

Windhager Ákos PhD (1975)

az MMA MMKI tudományos főmunkatársa, a PPKE BTK adjunktusa.

Balázs, Géza, CSc (1959)

linguist, ethnographer, university professor, head of the Doctoral School of the University of Theatre and Film Arts.

Balogh, Csaba, PhD (1967)

literary historian, critic, deputy editor-in-chief of *Magyar Művészet*.

Bánki, Éva, PhD (1966)

author, poet, literary historian, associate professor at Károli Gáspár University.

Dede, Franciska, PhD (1973)

literary historian, researcher at the National Museum's Public Collection Center and the National Széchényi Library.

Egeres, Katalin, PhD (1970)

Russianist, translator, documentary filmmaker.

Farkas, Attila, PhD, habil. (1967)

philosopher, associate professor at the Hungarian University of Agriculture and Life Sciences.

Győri, Orsolya, PhD (1975)

critic, associate professor at Tomori Pál College.

Hörcher, Ferenc, DSc (1964)

aesthete, professor (National University of Public Service; HUN-REN Institute of Philosophy).

Józsa, György Zoltán, PhD (1966)

literary historian, translator.

Klemm, László, PhD (1965)

Germanist, associate professor at Károli Gáspár University.

Lénárt, T. András, PhD, habil. (1984)

historian, Hispanist, associate professor at the University of Szeged.

Mándoki, László – aka Leslie Mandoki – (1953)

musician, music producer.

Rátóti-Mikó, Krisztina (1975)

specialist in communications.

Windhager, Ákos, PhD (1975)

Senior Research Fellow at the Research Institute of Art Theory and Methodology of the Hungarian Academy of Arts and adjunct professor at Pázmány Péter Catholic University.