

Tartalom

TANULMÁNYOK

- 4 **Pálfalusi Zsolt**
A mesterséges intelligencia (AI) iterációs alkalmazási módjai a művészetekben
- 8 **Krizbai Gergely**
Énkifejező Gép
- 16 **Miklósi Ádám**
A mesterséges intelligencia alkalmazása a professzionális formatervezői gyakorlatban
- 22 **Gelencsér Gábor**
„Az igazság szabaddá tesz benneteket”
A Gyöngyössy–Kabay–Petényi alkotócsoport munkássága
- 30 **Csatári Bence**
„Azt hiszed, hogy hallgatunk a hazug szóra”
A cenzúra által engedélyezett rendszerkritikus dalszövegek a Kádár-rendszerben II.
- 43 **Horváth Márk**
Életen túli teljesség Juhász Ferenc költészetében
Egy posztantropocentrikus Juhász-kritika lehetősége
- 54 **Balázs Katalin**
A testmotívum szerepe és jelentésrétegei
Borbély Szilárd korai lírájában
- 62 **Sonyovszki-Képes Erika**
Karátson Gábor után szabadon
- 67 **Gajdó Tamás**
Regényes korrajz színpadon
Herczeg Ferenc: *Déryné ifjasszony*
- 71 **Richly Gábor**
Tudományos tartalmaink korszerű finanszírozása
Szempontok a közpénzek célszerű felhasználásához

MŰVELD ÉS MAGYARÁZD

- 77 **L. Simon László**
A tabukon túl
A szexualitás és a szexturizmus kérdései Houellebecq művészetében
- INTERJÚ
- 83 **Kapiller Ferenc**
„A keskeny ösvényt próbálom megtalálni”
Salföldi beszélgetés Somogyi Győző grafikkussal, festőművésszel
- SZEMLE
- 90 **Novotny Tihamér**
Örökségünk fényei és szellemi fénykapui
Bécsabó András művészetéről két legújabb kiállítása kapcsán
- 95 **Szerdahelyi Júlia**
Teljesség a foszlásban
Géczi János *Feltakarás* című, műcsarnokbeli kiállításáról
- 100 **Sebestény Ferenc**
Az építészet absztrakt vizuális nyelve
- 105 **W. Somogyi Judit**
A részletekben az ördög
Marsilio Ficino: Három könyv az életről
- 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

A mesterséges intelligencia és a művészetek

PÁLFALUSI ZSOLT | KRIZBAI GERGELY

MIKLÓSI ÁDÁM | GELENCSÉR GÁBOR

CSATÁRI BENCE | HORVÁTH MÁRK

BALÁZS KATALIN | SONYOVSZKI-KÉPES ERIKA

GAJDÓ TAMÁS | RICHLY GÁBOR

ma
mű

A mesterséges intelligencia (AI) iterációs alkalmazási módjai a művészetekben

Általános áttekintés

Korunkat már nem az jellemzi, hogy nehéz elképzelni az életünket asztali számítógép és internet nélkül. Már nem lehet elképzelni a mesterséges intelligencia jelenléte nélkül sem. Az 50-es évek szerény kezdetétől mára a gépi tanulást használó szoftverprojektek száma egy olyan cégóriásnál, mint a Google, 2015-ben több mint kétezerhatszáz projektre nőtt. Egy 2017-es felmérés szerint az Egyesült Államokban minden ötödik vállalat számolt be arról, hogy beépítette az AI-t bizonyos folyamatokba. A gépi tanúlással kapcsolatos kutatások költsége ötven százalékkal nőtt 2015 és 2019 között, és a mérvadó impaktfaktorok mutatói szerint évente körülbelül ötvenmilliárd dollárt fektetnek be az AI-t illető új tudományos kutatásokba, aminek következtében 2022-ben körülbelül nyolcszáz ezer AI-vel kapcsolatos állásajánlat jött létre csak az Egyesült Államokban. (Ebben a számban nincsenek benne az ázsiai piac legnagyobb computing kapacitásával rendelkező országai: Kína, India és Japán.) Talán az is fontos hír volt a világsajtóban, hogy az első öbölháború során az AI által vezérelt katonai logisztika több megtakarítást hozott az Egyesült Államoknak, mint amennyit az korábban a fejlesztésére ráköltött.

Ám a „fejlesztés” körül súlyos nehézségek jelentkeznek, mivel mindmáig tisztázatlanok azok a filozófiai alapok, amelyek elbírnák azt a felépítményt, amely a mesterséges intelligencia fogalmát adja. Például továbbra is érvényben van a Moravec-paradoxon, amelynek értelmében „viszonylag könnyű elérni, hogy a számítógépek felnőtt szintű teljesítményt nyújtsanak az intelligenciateszteken vagy a dámajátékban, és nehéz vagy lehetetlen olyan képességeket adni nekik, mint egy egyéves gyereknek, ami az észlelést és a mobilitást illeti”.

Filozófiai értelemben a mai napig nincs az AI mibenlétével kapcsolatban akár csak egy életképes definíciónk sem, mivel legalább a felvilágosodás kora óta húzódó metafizikai problémának tűnik annak meghatározása, mit tekintünk „elmének”, „tudatnak”, „érzetnek”, másrészt nincs olyan megbízható eszközünk, amelyet használva eldönthetnénk, meddig mesterséges egy intelligencia, és önmaga képzését és saját evolúcióját tekintve mikortól természetes. A filozófiai nehézségeket illetően a kezdetek messzire nyúlnak vissza. Alan Turing 1950-ben írta:

„Javaslom, hogy fontoljuk meg azt a kérdést, képesek-e gondolkodni a gépek?” Ő alkotta meg a Turing-tesztet, amely azt mérte, egy gép mennyire képes az emberi beszélgetést szimulálni. Ám a helyzet az, hogy egy gép esetében csak a gép viselkedését tudjuk megfigyelni, amiből nem következik, hogy meg tudjuk mondani, valóban gondolkodik-e, vagyis van-e elméje. Az angolszász filozófiai hagyományban nem azért tekintenek valamit „emberinek”, mert rendelkezik „elmével” (mind), hanem azért, mert rendelkezik „tudattal” (consciousness). Ez azt jelenti, hogy nem az önálló gondolkodásra, hanem a szorongásra való képesség okán beszélünk a gépekkel ellentétben emberekről, csak egy szorongásra képes lényt tekinthetünk embernek.

Russell és Norvig egyetért Turinggal abban, hogy az AI-t a „cselekvés” és nem a „gondolkodás” fogalmával kell meghatározni. Ez a meglátás azért érdekes, mert a cselekvés fogalma még messzebbre vezet, mint a gondolkodásé. Hannah Arendt *The Human Condition* című műve kitűnő összefoglalása a Marx utáni cselekvéseméletnek, amely

A mesterséges intelligencia által készített illusztráció, 2024
© Pixabay





A mesterséges
intelligencia
által készített
tájkép,
2024
© Pixabay

azon a belátáson alapul, hogy az emberi lény csak a cselekvésen keresztül válik a másik számára láthatóvá, másrészt a cselekvés szabadsága a közösséggel szembeni individuum kiszámíthatatlanságát generálja. Ez azt jelenti, hogy a másik szabadságának egyik legfőbb bizonyítéka, hogy a cselekvése révén bármikor képes rácáfolni az elvárásainkra. Az individualitásnak, önzésnek, a politikai taktikázásnak és gazdasági felhalmozásnak egy szintjén elgondolhatóvá válik, hogy a gépek egyszer nemcsak egymással fognak kommunikálni, és már nemcsak valamilyen hálózatot fognak alkotni, hanem hatékonyságuk növelése érdekében egyfajta közösségi cselekvés veszi kezdetét, amely minőségében fölülírja a benne szereplő egyes individuum akaratát. Tehát már nemcsak saját döntéseik lesznek, hanem saját társadalmuk, az individuális szabadság ugyanazon problémáival, amelyeket az emberi társadalomban látunk.

Mint ismeretes, éppen a politikai cselekvésnek ez a hatóköre az, ami miatt számos IT-szakember óvja az emberiséget az AI túlzott elterjedésétől. Amikor az AI alkalmazásának veszélyeiről beszélünk, három nagy területről van szó.

Fegyverkezés

Az AI számos olyan eszközt biztosít, amelyek különösen hasznosak az autoriter kormányok számára, ilyenek az intelligens kémprogramok. Az AI lehetővé teszi a gépi ta-

nulás számára az állam lehetséges ellenségeinek osztályozását, amely alapján pontosan megcélózhatják a kívánt propagandát és a félretájékoztatót a maximális hatás érdekében, amellyel versenyképesebbé tehetik magukat a liberális és decentralizált politikai rendszerekkel szemben. Ezen túlmenően, amennyiben az AI terroristák vagy bűnözők által vezetett államok kezébe kerül, fejlett cyberhadviselést folytathatnak, vagy autonóm fegyverrendszereket vethetnek be. 2015-re több mint ötven ország kutatási portfóliójában szerepel a harctéri robotok alkalmazása.

Technológiai munkanélküliség

A közgazdaságtan nincs felkészülve arra, hogy akár csak megbecsülje, milyen károkat fog okozni az AI elterjedése a humán erőforrású munkaerőpiacokon, mivel nem világos az a politikai erővonal, amely tisztázná, hogy az AI-ból származó nettó világgazdasági haszon elosztása milyen módon megy végbe. Egyes becslések szerint az általános automatizálással csak az Egyesült Államokban a munkahelyek negyvenhét százaléka szűnik majd meg.

Egzisztenciális fenyegetettség

Az egzisztenciális fenyegetettség legismertebb nyilatkozata Stephen Hawkingtől származik, aki szerint az AI eltörli az emberi fajt a föld színéről. Jellemzi, hogy mennyire komoly veszélyről van szó, hogy 2023-ban a mesterséges intelligencia úttörői, Geoffrey Hinton, Yoshua Bengio, Demis Hassabis és Sam Altman közös nyilatkozatot adott ki: „A mesterséges intelligencia okozta kihalás kockázatának csökkentését globális prioritásként kell kezelni az egyéb társadalmi szintű kockázatok, például a világjárványok és a nukleáris háború mellett.”

Az AI alkalmazásának főbb területei

Az AI-alkalmazások közé tartoznak a fejlett internetes keresőmotorok (Google Search), az ajánlórendszerek (YouTube, Amazon, Netflix), az emberi beszéd megértése (Siri, Alexa), az önvezető autók (Waymo), a generatív vagy kreatív eszközök (ChatGPT, AI art) és a stratégiai játékok (például a sakk, a go).

Generalizáció vs. kreáció

Az AI által generált művészet lenyűgöző és gyorsan növekvő terület, amely magában foglalja a mesterséges intelligencia használatát művészi alkotások létrehozására, fejlesztésére vagy inspirálására. Az AI figyelemre méltó képességekről tett tanúbizonyságot a különböző művészeti területeken, beleértve a vizuális művészetet, a zenét

és az irodalmat. A legnagyobb probléma azonban éppen a szöválasztással van. Vajon alkotások legyártásáról vagy alkotások kreálásáról van-e szó olyan esetben, amikor az AI kapacitását használjuk műalkotások létrehozására? Még ennél is talányosabb az a kérdés: vajon mi módon vesz részt az AI olyan komparatistikai műveletekben, amikor különböző alkotásokat hasonlítunk össze a segítségével, vagy hozunk létre hibrid képződményeket? Az AI művészete elmosza a határokat az emberi kreativitás és a gép által generált teljesítmény között. Egyes AI-rendszerek önállóan is képesek művészetet generálni, míg mások művészekkel együttműködve inspirálják a befogadót új utak és kísérletek meglátására, felfedezésére. Az AI egyik behozhatatlan előnye az emberrel szemben az, hogy a meglévő műalkotások hatalmas adathalmazain tanítható, így lehetőség nyílik, hogy utánozza a híres művészek stílusát, vagy új és innovatív stílusokat hozzon létre, amelyek korábban nem léteztek. Épp ezért érvelnek egyes művészetkritikusok amellett, hogy az AI által generált művészetből hiányzik az emberi érzelmek és a művészi szándék mélysége. Bár az AI lenyűgöző vizuális vagy auditív alkotásokat képes produkálni, előfordulhat, hogy nem ugyanaz az érzelmi kapcsolat vagy narratíva áll mögötte, mint az ember által létrehozott művészetben. Így szinte felfoghatatlan súlyú ontológiai kérdést jelent az a Hans Belting által megfogalmazott esztétikai paradigma, amely szerint semmi nem minősül művészetnek, ami nem művészi szándékkal jött létre.

Lehet-e művészi szándéka egy gépnek, amely műalkotásokat hoz létre? Ha a válasz nemleges, akkor minden szempontból sérül az esztétikai autonómia elve, amely azon a belátáson alapul, hogy esztétikai ítéloképességünk autonómiája csak egy esztétikailag autonóm alkotással (és alkotóval) lehet kompatibilis. Ezért van az, hogy művészetelméletileg csimpánzok vagy delfinek által készített színes festmények és rajzok, de még kicsi gyerekek vagy mentálisan sérült felnőttek grafikai sem minősülnek művészetnek, legyenek akár milyen gazdagon ellátva esztétikai jellemzőkkel. Ugyanakkor nem mellékes kérdés az sem, hogy az AI mennyiben a művészet demokratizálásának forradalmi eszköze. Az tagadhatatlan, hogy az AI azáltal lehetővé teszi a művészeti alkotás demokratizálását, hogy hozzáférhető és felhasználóbarát eszközöket biztosít a feltörekvő művészek számára. Lehetővé teszi az alkotó, kreatív emberek számára, hogy felfedezzék kreativitásukat, és művészileg – akár terápiás vagy pedagógiai céllal – kifejezzék magukat.

Etikai és jogi megfontolások

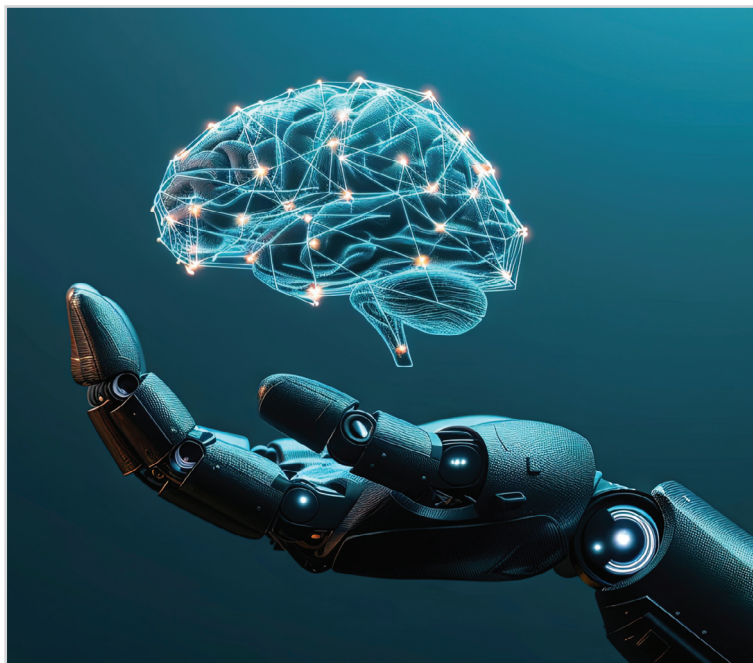
Az AI alkalmazása a művészetben felveti a szerzői jogok kérdését, amely körül már az Appropriation Art esetében

is (ahol propagált valaki szellemi tulajdonának felhasználása) hatalmas viták lángoltak föl. Amikor az AI műalkotásnak gondolt képződményt hoz létre, egyszerre válik jogi és etikai kérdéssé annak meghatározása, hogy kié a műalkotás, és kit kell művészként elismerni. Már a felvilágosodás kora óta napirenden lévő morálfilozófiai kérdés a legalitás és a moralitás területének különválasztása, mivel a filozófia és talán a jogtudomány számára is világos, hogy sok esetben a két terület nem fedi egymást. Az AI termékeit illetően ugyancsak kérdés, hogy mi számít eltulajdonításnak, hamisításnak és plágiumnak, mivel ez három különálló kategória, amelyek az avantgárd hajnala óta tisztázatlan jogi és etikai státusba helyezik egyes alkotók műveit. A művészetek közül különösen az irodalom van kitéve ennek a nehézségnek, mivel már napjainkban megfigyelhető jelenség, hogy az írók a megélhetésüket féltve időről időre tiltakoznak az ellen, hogy az AI-t a műveiken tanítsák be.

Az AI mint eszköz

A mesterséges intelligencia a művészetben olyan eszköznek tekintendő, amely kiegészítheti az emberi kreativitást anélkül, hogy azt helyettesítené. Ma sok művész úgy látja, hogy az AI remek és nélkülözhetetlen eszköz művészi gyakorlata bővítésére. Egyes esetekben immár arról kell beszélnünk, hogy az AI használata nem szurrogátuma, hanem esszenciája egyes alkotók művészi módszertának, mivel az AI lehetővé teszi a művészek számára, hogy új művészeti területeket fedezzenek fel, ami így állandó kísérletezésre és innovációra ösztönöz.

A mesterséges intelligencia által készített illusztráció, 2024
© Pixabay



Összességében elmondható, hogy az AI-t akár izgalmas határterületnek tekintjük, akár aggodalmunkat fejezzük ki az emberi kreativitásra gyakorolt hatása miatt, tagadhatatlan, hogy ma már jelentős részt vállal a művészeti világban, és az elkövetkező években is alakítani fogja a művészi kifejezésmódot.

Az AI-on való bármifajta művészetelméleti töprengés alapvetően azon az ontológiai belátáson alapul, hogy a „valóság” kifejezése az AI összefüggésében a világ objektív és ellenőrizhető állapotára utal, amely az AI észlelésétől vagy értelmezésétől függetlenül létező tényleges feltételeket, eseményeket és entitásokat képvisel. Az AI algoritmusok és modellek segítségével megkísérli a valóságot oly módon ábrázolni, hogy a rendszer képes legyen megérteni és hatékonyan kommunikálni vele. Ez a folyamat magában foglalja az adatokból való tanulást, a minták azonosítását, és olyan modellek létrehozását, amelyek tükrözik a környezet mögöttes szerkezetét. Fontos azonban megjegyezni, hogy az AI-rendszereknek korlátai vannak a valóság teljes megértésében, mivel jelentősen

függnek a számukra biztosított információk mennyiségétől és minőségétől, illetve olyan új és előre nem látható helyzetekkel találkozhatnak, amelyekre nincsenek megfelelően felkészülve. És éppen ez a művészetelméleti kutatás területe. Hogyan képes az AI a valóságot érzékelni újszerű helyzetekben? Hiszen nyilvánvaló, hogy nem lehet egy tetszőleges rendszert mindenre megtanítani. Ez a belátás az AI tanulási stratégiájában rejlő szingularitás alapja. Tehát az AI kutatása mindenkor egy ontológiai vállalkozásnak felel meg, amely az AI-t véges kapacitása és valóságérzékelése mentén vizsgálja, hogy választ találjon az alábbi három átfogó kérdésre.

Mi az AI által generált/kreált műalkotások esztétikai státusza?

Milyen etikai normák mentén vizsgálható az AI működése, ha olyan attribútumait vesszük figyelembe, amelyek a szellemi tulajdon körébe tartoznak?

Milyen antagonizmus feszül az AI felhasználásával segített művészet demokratizálása és a privát szféra védelme között?

VÁLOGATOTT SZAKIRODALOM

- CREVIER, Daniel: *AI. The Tumultuous History of the Search for Artificial Intelligence*. New York, BasicBooks, 1993
- DENNETT, Daniel C.: *Consciousness Explained*. Boston, The Penguin Press, 1991
- DREYFUS, Hubert L. – DREYFUS, Stuart E.: *Mind over Machine. The Power of Human Intuition and Expertise in the Era of the Computer*. Oxford, Blackwell, 1986
- DREYFUS, Hubert L.: *What Computers Can't Do*. New York, MIT Press, 1972
- DYSON, George: *Darwin among the Machines. The Evolution of Global Intelligence*. Reading, MA, Perseus Books, 1998
- EDELSON, Edward: *The Nervous System*. New York, Chelsea House Publishers, 1991
- KUPERMAN, Gilad J. – REICHLEY, Richard M. – BALEY, Thomas C.: *Using Commercial Knowledge Bases for Clinical Decision Support. Opportunities, Hurdles, and Recommendations = Journal of the American Medical Informatics Association*, 2006, 4., 369–371.
- LUGER, George F. – STUBBLEFIELD, William A.: *Artificial Intelligence. Structures and Strategies for Complex Problem Solving*. Boston, Addison Wesley, 2004
- MCCORDUCK, Pamela: *Machines Who Think*. Natick, MA, A. K. Peters, 2004
- MCGARRY, Ken: *A survey of interestingness measures for knowledge discovery = The Knowledge Engineering Review*, 2005, 1., 39–61.
- NEUMANN, Bernd – MÖLLER, Ralf: *On scene interpretation with description logics = Image and Vision Computing*, 2008, 1., 82–101.
- NEWQUIST, Harvey P.: *The Brain Makers. Genius, Ego, And Greed In The Quest For Machines That Think*. New York, Macmillan, 1994
- NILSSON, Nils J.: *Artificial Intelligence. A New Synthesis*. Burlington, Morgan Kaufmann, 1998
- NILSSON, Nils J.: *The Quest for Artificial Intelligence: A History of Ideas and Achievements*. New York, Cambridge University Press, 2009
- POOLE, David – MACKWORTH, Alan – GOEBEL, Randy: *Computational Intelligence. A Logical Approach*. New York, Oxford University Press, 1998
- RICH, Elaine – KINGHT, Kevin – NAIR, Shivashankar B.: *Artificial Intelligence*. New Delhi, Tata McGraw Hill India, 2010
- RUSSELL, Stuart J. – NORVIG, Peter: *Artificial Intelligence. A Modern Approach*. New Jersey, Prentice Hall, 2003
- RUSSELL, Stuart J. – NORVIG, Peter: *Artificial Intelligence. A Modern Approach*. Hoboken, Pearson, 2021
- SIMON, Herbert Alexander: *The Shape of Automation for Men and Management*. New York, Harper & Row, 1965
- SOLOMONOFF, Ray: *An Inductive Inference Machine = IRE Convention Record. Vol. Section on Information Theory*, 1957, 2., 56–62.
- SPADAFORA, Anthony: *Stephen Hawking believes AI could be mankind's last accomplishment = BetaNews*, 21 October 2016
- TURING, Alan: *Machine Intelligence = The Essential Turing. The ideas that gave birth to the computer age*. Ed. COPELAND, B. Jack, Oxford, Oxford University Press, 1948, 412.

Énkifejező Gép

Bevezető

Amikor ezeket a sorokat írom – egész konkrétan a budapesti Café Zsivágóban, egy jól megérdemelt, nap végi IPA típusú sör társaságában –, egy kerekasztal-beszélgetés után vagyok, amit az ELTE egyetemi könyvtárban tartottak. A beszélgetés apropója egy kiállítás volt: az ELTE egyik hallgatója mutatta be munkáit. Az eseményt a hallgatók közötti kapcsolatok fejlesztése okán szervezte az egyetem a CHARM fesztivál részeként.

A tárlaton a hallgató egyfelől bemutatta a verseit: szép nagy tablók, szuper minőségben kinyomtatva. A versek mellett pedig azokat az illusztrációkat állította ki, amiket MI segítségével készített. A három-négy vershez tíztizenkettő, hasonlóan nagy méretben kinyomtatott képet állított ki. Mindegyik képet egy mesterséges intelligencia (a későbbiekben MI) segítségével készítette: képmontázsok és digitális festmények üvöltöző emberekről, laboratóriumban dolgozó majmokról, gyárépületekről és disztópikus városokról.

Beszélgetőtársam Raissa De Oliveira Negrao volt, egy művészetterápiával foglalkozó PhD-hallgató. Beszélgetésünk címe: *Önkifejezés a mesterséges intelligencia korában*. Diskurzusunk azt a kérdést járta körbe: vajon lehet-e eszkeze az MI az önkifejezésnek? Egy művészetterapeuta be tudja-e építeni a munkájába a gépeket? Valahogy úgy kerültem a képbe, hogy alkotóként napi rendszerességgel használok az MI-t, és egyébként is érdekel a téma.

Azt hiszem, ennél nehezen lehetne „kétezerhuszonnyegyb” egy nyilvános beszélgetés. A mesterséges intelligencia problémaköre olyan lett, mint ahogy a marketingesek a gyerekeket, a kiskutyákat és a szoftpornót szokták emlegetni: bármit el lehet vele adni.

Az utóbbi egy évben nem volt egyetlen olyan beszélgetés, kiállítás, cikk vagy podcast, ami valamilyen módon ne botlott volna bele a témába. Kicsit olyan érzésem van, mintha a naprendszerünk középpontjában ragyogó csillag kért volna egy kávét, majd átadta volna a helyét a gépi intelligenciának. Mostanában minden az MI körül forog.

Nem mintha panaszkodnék, én is kivettem a részem: az utóbbi két-három évben én is felültem a szép magyarsággal hype-vagonnak nevezett témára, és minden adandó alkalommal hozzátettem a magam két fillérét a kérdéshez. Nyáron jelent meg a *Kortárs* folyóiratban egy általános, összefoglaló cikkem, afféle beugró az MI-témába azoknak, akiknek az e-mail-csatolmányok letöltése is problémát

okoz. A címe *Mesterséges Intelligencia, művészet és világvége* (*Kortárs*, 2024, 7–8. szám). Jelen cikkben olyan kérdésekkel foglalkozom, amikre ott nem volt lehetőségem, de ajánlom az előző szöveget is olvasásra: ezt a cikket ugyanis is a *Kortárs*ban megjelent cikk második részének tekintem.

Az MI a zeitgeist: megkerülhetetlen, mindennel összekapcsolható új paradigma, a nem emberi történelem kezdete. Szóval, csapjunk bele, remélem, a végére eljutok oda, ahonnan ez a hosszúra nyúlt bevezető indult: önkifejezés és mesterséges intelligencia, ember és gép.

Neked hogy hívják a telefonodat?

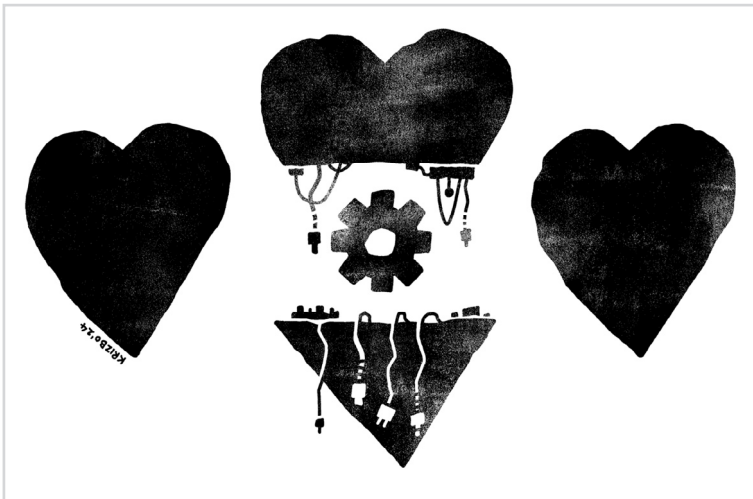
Azok közé az emberek közé tartozom, akik elnevezik az elektronikus eszközeiket: neve van a számítógépemnek – azt, amin most írok, Odüsszeusznek hívják, az előző Heidegger volt, ő előtte pedig Szókratészt használtam. Biztos vagyok benne, hogy ezzel nem vagyok egyedül, és bár mégoly nagy is a kísértés, hogy kifejtsem ezeknek a neveknek a személyes történetét, most nem erről fogok írni. Nagy vargabetűvel, de a végén lesz az egésznek köze az MI-hoz is.

Izgalmasnak találom, hogy mi, emberek empatizálunk az eszközeinkkel. Lelket adunk az élettelen tárgyaknak. Mind ismerjük a férfiak azon csoportját, akik elnevezik az autójukat, és aztán a legjobb barátúikként gondolnak rájuk. Ha nem vagyok vele rendes, még otthagyni – mondta egyszer egy ismerősöm a Renault 206-os típusú személygépjárműve kapcsán. Vagy a hajóskapitányok és az ő daliás, délceg, női nevű gőzhajóik – szeretni, gondozni kell őket, hogy hazajussanak velük a tengerről! De biztos vagyok benne, hogy mind ismerünk olyat, aki nem hagyja ott az utolsó sós kiflit a pultban, hogy „ne maradjon már egyedül szegény”. Ez önmagában még talán nem örület.

Kicsit hasonló ez, mint istenségeket belelátni a viharba, a tűzbe vagy az égbolt végtelenjébe. Talán az, hogy elnevezzük ezeket az élettelen dolgokat, erőt ad nekünk ahhoz, hogy megküzdjünk az ismeretlennel. Ha személyekként tekintünk rájuk, talán nem félünk annyira a kiszámíthatatlanságuktól. Rációt adunk a véletlennek. Az, hogy személyként tekintünk az élettelenre, a váratlanul bekövetkező események máris nem annyira félelmetesek. Évezredek óta így teszünk, és nem látom, miért éppen a XXI. század lenne az a pillanat, amikor elfogadjuk az élettelennek, ami – lelketlen, a fizika, a kémia és a millió egyéb kölcsönhatásnak kitett, kauzális determinizmusnak.

Aggódni csak akkor kezdünk, ha az élettelen tárgy elkezd visszabeszélni hozzánk, olvas a gondolatainkban. A kutyánkhoz beszélni még nem örület, ha viszont a kutya válaszol, érdemes felkeresni egy orvost – szokták mondani.

Ugyanakkor úgy tűnik, ez a paradigma mintha megváltozni látszana. Ez az első olyan pillanat az emberi történelemben, amikor az élettelen elkezdett ténylegesen úgy viselkedni, mintha élne. Mert amíg egy autó valószínűleg nem fog kevésbé lerobbanni az út szélén attól, hogy minden nap becézgetjük, egy MI viselkedhet velünk máshogy a jövőben, ha udvariatlanok vagyunk vele. Egy gőzhajó, bár a rengeteg alkatrész és összetett mechanika egészen „élővé” teszi a gépet, azért azt mégse mondhatjuk, hogy meg akarna minket győzni saját lelkének meglétéről – ellentétben az MI-jal, amit kimondottan úgy programoztak, hogy velünk, emberekkel elhitesse: valami élő dolog van a dobozban. Egy értelem: alázatos, de mindent tudó személy, aki ugrásra készen várja kéréseinket.



Krizbo
(Krizbai Gergely),
Géplélek,
digitális grafika,
2024
© krizbo.com

Eliza-hatás: az első chatbot története

1966-ban egy Joseph Weizenbaum nevű MIT-professzor fejlesztette ki az első chatbotot. A program pszichoterapeutának adta ki magát. A felhasználók egy elektromos írógépen keresztül gépeltek üzenetet, amely egy mainframe-hez – vagyis egy akkor nagy teljesítményű számítógépekből álló csoporthoz – csatlakozott, és rövid szünet után a „pszichoterapeuta” válaszolt. Kábé így:

„Felhasználó: A férfiak mind egyformák.
Chatbot: MIBEN PONTOSAN?
Felhasználó: Folyton zaklatnak minket valamiért.
Chatbot: TUDNA MONDANI EGY KONKRÉT
PÉLDÁT?

Felhasználó: Nos, a barátom küldött ide.

Chatbot: A BARÁTOD KÜLDÖTT IDE.

Felhasználó: Azt mondja, gyakran vagyok depressziós.

Chatbot: SAJNÁLOM, HOGY DEPRESSZIÓS
VAGY.”

Weizenbaum a beszélgetéseket tudományos cikkben publikálta, amelyben részletesen ismertette a chatbot működését. A szoftver viszonylag egyszerű volt: elemezte a felhasználó beviteli szövegét, és egy előre beprogramozott szabályrendszer alapján generált valószínű válaszokat. Weizenbaum a programot „Elizának” nevezte el, Eliza Doolittle után, aki George Bernard Shaw *Pygmalion* című művének szereplője.

A darabban a virágáros lány – hibátlan kiejtésével és beszédstílusával – azt az illúziót kelti, mintha magasabb társadalmi osztályba tartozna. Hasonlóképpen, Eliza is úgy válaszolt, hogy az emberi kommunikációs mintákat utánózza az együttérzés és a megértés látszatát keltse. Weizenbaum megjegyezte: „Néhány alanyt nagyon nehéz meggyőzni arról, hogy Eliza nem ember.”

Egy későbbi cikkében részleteiben is kifejtette, hogy egyszer a titkárnője egyedül akart maradni Elizával, és megkérte Weizenbaumot, hagyja el a szobát, amíg a géppel beszél. Ez az anekdota rámutatott, hogy a program mennyire sikeresen tartotta fenn a megértés és a figyelem illúzióját, még úgy is, hogy Weizenbaum minden alanyának, aki Elizával beszélt, részletesen ismertette a script működési elvét, és egyértelművé tette, hogy egy géppel „beszélgetnek” a kísérletben.

Eliza nagy hatást gyakorolt a számítástechnikára. A *Boston Globe* cikksorozatot készített a programról, és közzétett egy részletet a chatbot beszélgetéséből, így Eliza azóta is a számítástechnika történetének egyik legismertebb mérföldkövévé vált. Az utóbbi években a ChatGPT megjelenése újra felkeltette iránta az érdeklődést. Elizát többek között a *The Guardian*, a *The New York Times* és az *Atlantic* is megemlíttette, ami jól mutatja tartós relevanciáját.

Az Eliza iránti hosszan tartó érdeklődés oka nem a technikai kifinomultságában rejlik – már a maga korában sem volt különösebben fejlett –, hanem abban, ahogyan a program rámutatott az emberi pszichológia egyik jelenségére. Eliza megvilágította az emberek hajlamát arra, hogy megértést és empátiát tulajdonítsanak a gépeknek, amit ma már „Eliza-hatásnak” neveznek. Ez a jelenség szorosan kapcsolódik az áttétel fogalmához, amely a pszichoanalízis egyik paradigmája.

Pályája kezdetén Sigmund Freud megfigyelte, hogy páciensei gyakran vonzódtak hozzá érzelmileg. Ez a jelenség, az áttétel az a pszichológiai hajlam, amelyben az emberek korábbi kapcsolataikból vagy érzelmeikből át-

vett érzéseiket a jelenlegi interakciókra vetítik ki. Weizenbaum véletlenül találkozott ennek számítástechnikai változatával: az emberek emberi tulajdonságokat tulajdonítottak Elizának, mintha valóban értené és átérezné gondolataikat.

Ahogy a számítógépes technológia fejlődött, az Eliza-hatás csak erősödött. A modern chatbotok, mint a ChatGPT, bonyolult „nagy nyelvi modelleket” használnak, amelyek szekvenciákban előre jeleznek szavakat és mondatokat. Ezek a modellek óriási adathalmazokon alapulnak, és olyan válaszokat generálnak, amelyek kísértetiesen emlékeztetnek az emberi beszédre. A Meta egyik adatszakkértője, Colin Fraser szerint a ChatGPT „arra készült, hogy megtévesszen, hogy azt gondold, egy valós személlyel beszélgetsz”. Ez rámutat arra, hogy bár jelentős előrelépés történt, az alapvető interakció még mindig ugyanaz maradt: az emberek emberi tulajdonságokat vetítenek ki a szoftverekre, és így kapcsolatokat teremtenek ott, ahol ez csak látszólagos. Nemcsak a kutatók és pszichológusok foglalkoznak a kérdéssel, hanem a tudományos-fantasztikus írók is.

A tökéletes ember a nem ember

A tudományos fantasztikum a kezdetektől fogva foglalkozik a mesterséges lény problémájával. Mary Shelley-től a *Frankenstein, avagy a modern Prométheusz* szokás a legelső sci-fi történetként emlegetni: a könyv mindent tud, amit egy tudományos-fantasztikus regénytől elvárunk. A Szörnyről szóló történet nem más, mint az egyik első sci-fi a Mesterséges Intelligenciáról és az új élet létrehozásának felelősségéről. És mivel ez minden egyes témába vágó cikk kapcsán előkerül, most nem szeretném újra elővenni. Ahogy soha nem fogok a *Mátrix*-ról se írni az MI kapcsán. A *Terminátor*-széria második részében, az *Ítélet napjában* van egy csodálatosan szép jelenet. Az említett jelenetben Schwarzenegger az ellenfényes naplementében pacsizik a még gyerekkorú John Conorról, a gépekkel szembeni ellenállás jövődöbéli vezetőjével. A jelenetet az első rész történései után kissé zavart Sarah Connor – Linda Hamilton játékában – figyelő távorról. Belső monológjában rávilágít ember és gép kapcsolatának számomra legérdekesebb értelmezésére. „Ahogy néztem John-t a géppel, hirtelen minden olyan világos lett. A terminátor soha nem fog leállni. Soha nem hagyná el, és soha nem bántaná, soha nem kiabálna vele, nem rúgna bele és nem ütné meg, és nem mondaná, hogy túl elfoglalt ahhoz, hogy időt töltsön vele. Mindig ott lesz. És meghalna, hogy megvédje őt. Az összes apának látszó ember közül, aki jött és ment az évek során, ez a dolog, ez a gép volt az egyetlen, aki megfelelt neki. Egy örült világban ez volt a legjózanabb választás.”

Frankenstein története arra mutat rá, hogy az általunk kreált Új Ember, a Szörny, ugyanolyan gyarló, mint mi, vagy legalábbis magában hordozza ugyanazokat a gyengeségeket, amikkel mi, emberek is küzdünk. Ezzel szemben az információtechnológia teremtményei ügyesebbek, mint teremtőik. Gyorsabban gondolkodnak, mentesek az érzelmek keszekusza összeviSSzaságaitól, és nincsenek kitéve a test bizonytalanságainak.

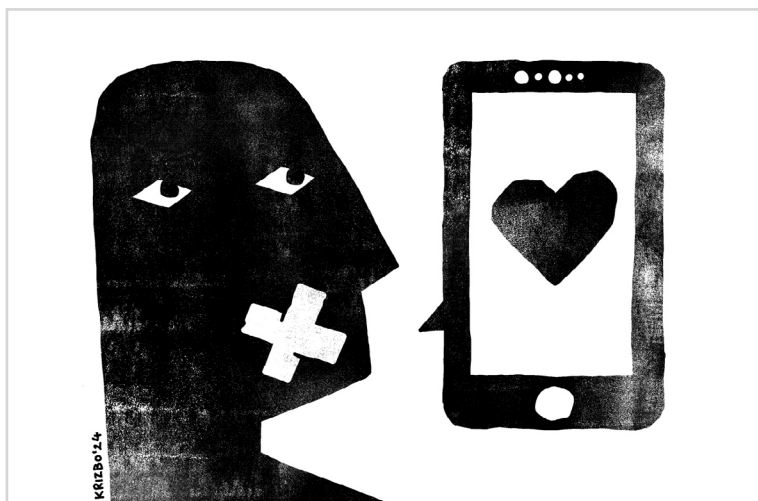
Zárójel: divatos téma a tudatdigitalizáció. Lehet-e valahogy a komplett emberi tudatot lementeni egy kellően nagy kapacitású számítógépbe, hogy ott mint halhatatlan programkód éljen tovább? Megszabadítható-e az emberi tudat a test béklyóitól? A kérdés ezer szállal kötődik az MI kérdésköréhez: a digitalizált emberi tudat méltó társa lenne a teljesen szintetikus intelligenciának. Itt és most nem szeretnék hosszan beszélni erről. Viszont az a kérdés idekívánczozik, hogy mégis az emberi tudat melyik állapotát tekintjük letöltésre érdemesnek? Egyáltalán, van-e végső formája az emberi tudatnak? Hogy kik vagyunk, ezer és egy különböző tényező és körülmény együttes összhatásából tevődik össze. Csak hogy a legegyszerűbb példákat említsem: a vérnyomásunk, vércukrunk, hormonháztartásunk mind-mind befolyásolják a személyiségünket. Minden emberi tudat egy spektrum, amely spektrumot többek között a biokémia és a fizika ezernyi tényezője rajzolja körbe. John Locke azt állította, hogy az elme születéskor olyan, mint egy üres tábla. Az 1689-ben megjelent *Értekezés az emberi értelemről* című fő művében Locke kifejti, hogy az emberek már meglévő eszmék, fogalmak vagy személyiségek nélkül jönnek a világra. Ez a gondolat folytatható, és a jelenre vetíthető: a pillanatnyi éntudat a környezeti hatások nyomán létrejövő átmeneti állapot. Mennyire peches lenne tehát az első ember, akit digitalizálnak, ha például éhesen történné a tudatának lementése. Meg kéne keresni a kódban az éhségére vonatkozó sorokat, és kitörölni őket? De mivé válik az ember, ha nem vágyik többé egy jó hamburgerre? Zárójel bezárva.

Az emberi agy fejlődésének harmincezer éves távlatával szemben a szilícium-alapú értelem azonnal bővíthető, ha kifogy a memóriakapacitásból. Az természetesen nem igaz, hogy hozzánk hasonlóan ne lenne szüksége erőforrásokra – a ChatGPT energiaigénye már-már kisebb országokéval vetekszik: az OpenAI chatbotja negyedmillió kilowattórát használ fel naponta. Összehasonlítva: egy átlag amerikai háztartás áramigénye napi huszonkilenc kilowattóra.

Az MI kapacitásának növelése nem időbeli, hanem – egyelőre – kizárólag pénzügyi probléma. Más kérdés, hogy az MI-szerverfarmok bővülésének üteme hamarosan anyagi – értsd: szilícium, ritka- és nemesfémek stb. – kérdéssé alakítja majd a problémát: jelenleg harmincezer

darab videokártyachip kapacitása szükséges a ChatGPT működtetéséhez. Ez nagyon sok. Ahogy ezen a bolygón semmi, úgy azok az anyagok sem állnak végtelen mennyiségben a rendelkezésünkre, amik a videokártyachip gyártásához szükségesek. Nagyon rövid időn belül felmerül majd a kérdés: a saját személyi számítógépeinket, telefonjainkat és egyéb eszközeinket priorizáljuk majd a gyártásban, vagy az MI-szerverfarmok chipjeit?

Ezzel együtt az ember nem fejlődik ilyen gyorsan, nem lehet csak úgy leakasztani pár tonna tiszta szilíciumot, hogy „okosítsuk” magunkat. Úgy néz ki, egyelőre nem tudunk mechanikai eszközökkel gyorsabbakká, intelligensebbekké vagy tehetségesebbekké válni, mint az MI. Nem kell sokat várnunk arra, hogy mesterséges barátaink végleg leahagyjanak minket szellemi kapacitás tekintetében, cserébe nem rendelkeznek majd azokkal a gyarlóságokkal, amelyeket nekünk, embereknek nem sikerült magunk mögött hagynunk.



Krizbo
(Krizbai Gergely),
Énkifejező Gép,
digitális grafika,
2024
© krizbo.com

Énkifejező Gép

A bevezetőben említett kerekasztal-beszélgetés legérdekesebb kérdése egy szigorú tekintetű, rövid hajú, szemüveges lánytól érkezett az esemény vége felé. Arra volt kíváncsi, mi, a meghívott előadók mit gondolunk az egalitáriusság kérdéséről a Mesterséges Intelligencia mint a képalkotás eszköze szempontjából. Hiszen annyi rossz vagy félelmetes dolgot elmondtunk már – miközben az MI talán az emberi esélyegyenlőség egyik legfontosabb eszköze lehet a jövőben. Hiszen így a kérdező képes bevonnai az alkotásba azokat is, akiknek amúgy erre nem lenne meg a lehetőségük. Azokat, akiknek nincs módjuk megtanulni rajzolni, akik nem tudnak hozzáférni a művészetcsinálás eszközeihez, vagy nincs hozzá veleszületett adottságuk. Az MI-jok segítségével felszabadul az emberi

kreativitás a tehetség, a gyakorlás és a szorgalom béklyóiból.

Kutattam a kérdéssel kapcsolatban, és az MI-jok ilyen típusú megközelítése egyáltalán nem csak ennek az egyetlen hallgatónak a véleményét tükrözi. Van olyan vélemény, amely szerint az MI fogja végleg demokratizálni a művészetet, hiszen bárki számára hozzáférhetővé teszi azt. Teljes grafikus-, író-, marketinges-, zenész- és videós csapatok minden tudását adja az egyéni felhasználó kezébe. Nem lesz szükség drága felszerelést vásárolni, hiszen az MI – tanulva azoknak a munkájából, akik amúgy megvették a drága felszereléseket – kiválóan reprodukálni tudja bármely alkotó mindenféle alkotását. Minden egyes felhasználónak egy egész kreatív irodája lesz, ami ugrásra készen várja a parancsot promptok formájában, készen arra, hogy másodpercek alatt megvalósítsa a felhasználó legvadabb álmait – az Énkifejező Gép. Izgalmas nem?

Kicsit meglepő volt a kérdés. Egyrészt éppen előtte negyven percen keresztül beszélgettünk a művészetterapeuta kollégával arról, hogy ha a művészetre mint a traumafeldolgozás és az önkifejezés eszközére tekintünk – tehát nem mint az emberi civilizáció kollektív kulturális előrehaladásának szent tevékenységére –, akkor igazán nem számít, ki hogy rajzol. A művészetterápiák résztvevőinek arra nyílik lehetősége, hogy megtanulják, nem kell magukkal túl szigorúnak lenniük. Kiléphetnek a hibás vagy rossz rajz paradigmájából, elengedhetik a kritikát, és arra használhatják a rajzot, amire egyébként való: önkifejezésre és gyógyulásra. Tehát nem teljesen világos, hogy az önkifejezést hogyan segítheti az eszköz, ami az egyén helyett készít képeket. Másrészt – és ez az én válaszom a kérdésre, hogy egy végső, egalitárius világ eszköze-e az MI –, hogy beszélhetünk egyenlőségről úgy, hogy az MI-használatnak számtalan, egyébként meglehetősen szigorú feltétele van?

Mindenekelőtt olyan helyen kell élnünk, ahol az infrastrukturális feltételek adottak az MI-használathoz. Tehát például van áram. Sőt, rendelkezünk kell számítógéppel és internetkapcsolattal is. A világért se szeretném az MI-egalitáriusság hívók kedvét letörni, de ezzel a pár feltétellel máris kizártuk a buliból az emberiség jelentős részét. 2023-ban 746 millió ember élt a bolygón áram nélkül, az embertársaink egyharmadának nincs számítógépe vagy internet-hozzáférése. Szerencsés, ha tudunk angolul, hiszen az English a promptok nyelve: ebben a pillanatban máris másfél milliárd emberre csökkent azok száma, akik különösebb nehézség nélkül képesek használni ezt a „szuper-hozzáférhető” eszközt. Ez az emberiség mintegy húsz százaléka. Illetve számolnunk kell a digitális analfabétákkal is, akiknél van áram, rendelkeznek számítógéppel, van internet-hozzáférésük, beszélnek angolul, de például nem értenek annyira a számítógépekhez – természetesen egy-

egy dühös facebook-komment megírásának képességén kívül –, hogy felhasználói lehessenek egy MI-nak.

Ezzel szemben rajzolni, kis túlzással, gyerekkortól fogva tud minden egyes ember, aki rendelkezik a szükséges infrastruktúrális feltételekkel – tehát van karja, kézfeje, ujjai és működő optikai érzékelője, úgynevezett szeme. A néhány hónapos gyerek hamarabb válik képessé vonalak papírra vetésére, mint hogy megtanulna beszélni. A rajz vagy a képalkotás az egyik legelemibb kifejezőeszközünk.

Ennek a segítségével tanuljuk meg, hogyan működik a világ: hogy a dolgok nyomot hagynak, ha összedörgöljük őket. Hogy képesek vagyunk színeket létrehozni, keverni, és ezzel mindenféle érdekes dolgot megmutatni anyunak meg apunak. És azt is megtanuljuk, hogy valószínűleg anyu és apu nem annyira örül ennek, ha ezt, mondjuk, zöldborsó-krumplipüré vegyes technikával tesszük 30×70 centiméter méretben, a konyhafalon kiállított helyspecifikus installációként.

A rajzhoz a későbbiekben sem szükségesegek komplikált eszközök: gyakorlatilag egy bot segítségével rajzolhatunk a homokba, vagy egy kövel egy másik köre. Szóval nemcsak a képalkotás velünk született adottságunk az önkifejezésre, de ráadásul hozzáférhető is. Hiszen a művészet valójában nem egy eszközhasználattal kapcsolatos kérdés.

Az MI-képalkotás hazugsága, hogy az alkotófolyamatot mint technikai problémát kezeli. Azt állítja, bárki tud olyan képet generálni, mint amilyent Van Gogh festett – miközben egy mű valójában nem csak technikai kérdés. A technikai tudás elvitathatatlan része az alkotásnak, de a jelentést, a tartalmat nem az ecsetkezelés, hanem az alkotó egyéni nézőpontja, személyes narratívája, saját élményei és az alkotófolyamat megismételhetetlensége hozza létre. Másrészt az MI egyfajta medián. A társadalmi ízlés által általánosan elfogadott közép vonal. Az MI-rendszerek segítségével generált képek kizárják az egyéni csúcsteljesítményeket, a zsenialitás szikráit, a véletlenek összejátszása nyomán megszülető főműveket. Az algoritmus minden esetben a számosság alapján dönt egy-egy kép látványáról, vagyis a sokak által kedvelt/elfogadott/szeretett stílusokat részesíti előnyben. Ha valamit megtanulhattunk a művészettörténetből, az, hogy ez a medián soha nem mozdította tovább a gondolkodást, nem nyitott új kapukat, és nem talált rá addig sose látott megoldásokra. Felmerülhetne a „giccs” kifejezés ezen a ponton, de ezt az ajtót most nem nyitnám ki. Ilyen értelemben az MI-művészet inkább content – vagyis tartalom –: megszokható, népszerű, de jelentés és minőség nélküli massa.

Döbbenetes számomra a felütés az egalitárius MI-jokról, és ismételtelen rámutat arra a jelenségre, ami a legtöbb technológia esetében igaz: a technológia kétélű pallos, az emberi felhasználás teszi emberiségre veszélyes fegyverré vagy hasznos eszközzé. A MI ilyen értelemben tényleg

veszélyes ránk, hiszen olyan helyeken akarjuk használni, ahol semmi keresnivalója nincs. Vagy legalábbis nem úgy van, ahogy most képzeljük.

Nem emberi paradigma

Ha azt gondoljuk, mi, emberek vagyunk többségben az interneten, csak rossz híreim vannak. 2020-ban lépte át az emberi kommunikáció mennyiségét a gépek közötti kommunikáció, az „Internet of Things” vagy „A Dolgok Internetje”. Ez azt jelenti a gyakorlatban, hogy több ember nélküli kapcsolódási pont van a hálózaton, mint emberi. Az okostelefonok, okosvillanykörték, okosmikrosütők, okosfogkefék és az okosvizeskulacsok (nem vicc, van ilyen) már többen vannak, mint mi. 2030-ra 25,44 milliárd okoseszköz csatlakozik majd a hálózatra, közel háromszor annyi, mint ahány ember összesen a bolygón él majd. Zárójel: ez akkor igazán érdekes adat, ha összevetjük ezt a számot az internethasználók számával. A világ egyharmada majdnem háromszor annyi eszközt használ, mint ahányan összesen élünk a bolygón. Úgy léptünk a harmadik ipari forradalom digitális szép új világába, hogy nem mi vagyunk többségben az interneten.

Ilyen értelemben már a jelenünkben sem pusztán emberi felhasználói szempontból – emberi paradigmából – érdemes gondolni az internetre vagy bármilyen hálózatra. Az 5G-s hálózatok bevezetésének nem az az oka, hogy mi, emberek nagyobb sávszélességen nézhessünk macskás videókat, hanem hogy azok a Dolgok, amelyek 5G-t használnak, gyorsabb válaszidővel tudjanak kommunikálni egymással. Mit jelent ez?

Képzeljük el, hogy önvezető okosautók vagyunk. Ahhoz, hogy a forgalomban navigálni tudjunk, tudnunk kell az összes többi autó valós idejű pozícióját, sebességét és haladási irányát. Ennek egyrészt eszköze a sok szenzor és fedélzeti kamera, de szerencsére nem csak ezekre hagyatkozunk: a forgalomban lévő összes jármű kommunikálja a helyét a világgal az interneten. Megkérdezzük tehát a hálózatot, hogy mi a helyzet azokkal az autókkal, amelyeket nem látjuk a kameráinkkal. Van-e bármilyen probléma a forgalomban, amire fel kéne készülnünk? A kérdésre érkezik egy válasz valamennyi idő múlva. Ez az idő a „válaszidő”, az pedig, hogy ebben a válaszban mennyi adat fér át, az a „sávszélesség”. Nagyon nem mindegy, milyen gyorsan érkezik meg ez a válasz. Az átlagos emberi válaszidő egy másodperc. Például vezetésnél ennyi idő telik el a váratlan balesetveszély észlelése és a fékezés között. Egy okosautó számára ez elég karcsú: ha mi vagyunk az okosautó, nagy sebesség mellett ennél jóval gyorsabban kell megtudnunk, milyen problémák történnek körülöttünk, ha időben reagálni szeretnénk egy eseményre. Az 5G-s hálózatok válaszideje átlagosan öt milliszekun-

dum alatt van, a korábbi, 4G-s szabvány 60-98 vagy a 3G 100-500 millis válaszidejéhez képest. A napjainkban fejlesztés alatt lévő 6G már egy mikroszekundumos válaszidővel rendelkezik majd – ez egy ezreléke az 1 milliszekundumnak. Tehát az ilyen válaszidők már rég nem az emberi felhasználók igényeit elégítik ki, hanem azokét a gépeket, amelyek a felhasználók körül, a zsebükben, a csuklójukon, a táskájukban és fülükben kommunikálnak egymással. A gépeinket a gépeinknek gyártjuk.

Minderről azért beszéltem ilyen hosszan, mert amikor az MI számomra érdekes megjelenésén töprengek a 4-es, 6-os villamoson, akkor az ehhez hasonló, nem emberi paradigmákra gondolkodom. Az a jó cucc.

Hihetetlenül érdekesnek tartom, hogy az összes lehetőség közül a legszükegtelenebb dologra használjuk a mesterséges intelligenciát: művészeti termékek létrehozására, amelyeknél mi sokkal jobbakat tudunk alkotni egy darab kavics és egy darab palatábla segítségével, etikusabban és egészségesebb módon, mint bármilyen mesterséges intelligencia. Alkotóként számomra nem izgalmas az, ahogy az emberi kifejezésformákat reprodukáljuk egy nem emberi eszközzel. Az viszont igen, hogy először van lehetőségünk egy nem emberi paradigmák szerint működő intelligenciával kommunikálni.

A Digitális Nárcisz Fekete Tükre

Erősen ajánlott sorozat Charlie Brooker *Black Mirror*, magyarul *Fekete tükör* című tudományos-fantaszikus-szatiirikus antológia-sorozata. Az egymástól független részek a különböző technológiák emberi pszichére gyakorolt hatásait járják körbe. Mi lenne, ha fel tudnánk venni életünk minden pillanatát, amelyeket bármikor újraélhetnénk? Mi lenne, ha elhunyt szeretteinket szimulákrumok formájában támaszthatnánk fel, a közösségi média megjelenéseik alapján rekonstruált személyiségükkel? Mi lenne, ha a hús-vér politikusok helyét digitális avatárok vennék át? Kizárólag a sorozat is megérdemelne egy önálló cikket, így most erről nem fogok részletesebben írni, pusztán a névadás zsenialitására hívnám fel a figyelmet. Brooker úgy nyilatkozott, hogy a „fekete tükör” a minket körülvevő elektronikus eszközök kijelzőire utal: a digitális technológia végtelen lehetősége új és új módon állít számunkra tükröt. Az, ahogy az eszközeinket használjuk, elsősorban rólunk, emberekről mond el sokat.

Az MI kapcsán sokat gondolok arra, hogy olyanok vagyunk, mint Narkisszosz, a görög mitológia alakja, aki beleszeretett saját tükörképébe. Bármilyen, amit az MI készít, valójában szintézise a végtelen sok adatnak, amivel mi, emberek betanítottuk. Az MI a kollektív emberi kultúra tükörképe, és arra használjuk, hogy pont olyan képeket fessen nekünk, mint Van Gogh – már feltéve, ha a holland

festő jó ötletnek tartotta volna kismacskás-kiskutyusos képek festését. Vagy olyan verseket írjon nekünk, mint József Attila tette volna, ha reménytelen szerelmet érzett volna a kenyérpírtója iránt.

A kenyérpírtóhoz

„Mikor a reggel konyhámra kél,
s a gépek csendje álmos, vak sziget,
te ott állsz, csillogsz – rozsdamentes ég,
mintha álmomból színtelen szívet
kértél volna, hogy parázsként égjen,
szelíd morzsákká ébredjen a lélek.

Rozslángú tested parázsban lobban,
és piritod azt, mi egykor édes volt –
hozzád hajolnék, forró zord homlokban,
de csak gombod hallom, halk koppanást.
Vajként olvadnék tenyeredbe, égve,
s te hűsen zársz le, magadhoz kötötten.”

Prompt: Írj egy két versszakos verset József Attila stílusában, mintha a költő reménytelenül szerelmes lett volna a kenyérpírtójába. ChatGPT 4o (2024)

Saját magunkat reprodukáljuk vele, és csodáljuk önnön nagyszerűségünket. Ugyanakkor ez eszköz arra is, hogy kívülről lássuk magunkat. Az, amilyenek az MI látja a szépet és a csúnyát, egyfajta szintézise a kollektív emberi ízlésnek. Miközben az MI ennél egy jóval érdekesebb dologra is képes. Számomra az igazán izgalmas dolgok a hibás, a félkész vagy az eleve nem emberi felhasználásra szánt produktumokban rejlenek, vagy az olyan kísérletekben, amelyek a program működéséről mesélnek. Ezeket manapság egyre nehezebb kicsikarni a gépből.

Az egyik kísérletem Isten kérdéskörét járta körbe. A *Kortárs*-cikkben így írtam erről: „Végeztem például egy kísérletet, amiben két különböző M.I. programnak azonos, de szándékosan nagyon »tág« parancsot írtam: »Real photo of God« azaz »Valódi fotó Istenről«. Nem konkretizáltam, melyik Isten, melyik kultúrkör stb. Kíváncsi voltam, lesz-e különbség. Hát volt! Az egyik program egy végletekig kigyúrt, a görög mitológia és a keresztény kultúrkör sajátos torzszülöttjét hozta létre, míg a másik program egy csupa virágba borult, sokkarú hindu szobrot rajzolt nekem. Innentől egyértelmű volt, hogy az egyik programot valószínűleg a Fejlett Nyugaton paraméterezték fel, többek között a LAION adatbázisából, a másikat pedig Indiában. Kis utánajárással kiderült, hogy tényleg így történt: szorgos indai programozók, filléres órabérért tanították be azt a rendszert, ami a kövérkés Sívákat rajzolta nekem. Érdekes, hogy mindkét esetben férfit rajzoltak nekem a programok – az M.I. szerint

tehát Isten férfi. Szerintem élnek egy páran a bolygón, akik ezzel egyébként nem értenek teljesen egyet.”

Ami ezzel kapcsolatban még érdekes, az az időbeliség. Nem mindegy, hogy a program melyik verzióját használjuk a kísérlethez, és milyen paramétereket adunk meg a képek generálásához. Minél korábbi verziót használunk, és minél kevesebb „szépítő” filtert kapcsolunk be – egyébként tényleg ez a neve, beautification a konkrét Midjourney-funkció –, annál érdekesebb eredmény születik. Talán azért, mert a régebbi kód még nem annyira szofisztikált. Vagy mert nem érkezett annyi felhasználói visszajelzés, ami a generált képet végérvényesen a vizuális közhely sivatagába üldözte volna – nem tudom. Az mindenesetre biztos, hogy amikor a bulvármédia megnyilvánul az MI kapcsán, érdemes fenntartásokkal kezelni. Tehát a „Megkérdeztük az MI-t arról, hogy...”, vagy a „Megmutatta az MI hogyan lesz a...”, akkor érdemes feltenni a kérdést: melyik MI-verzió, és mikor?

Összegezve

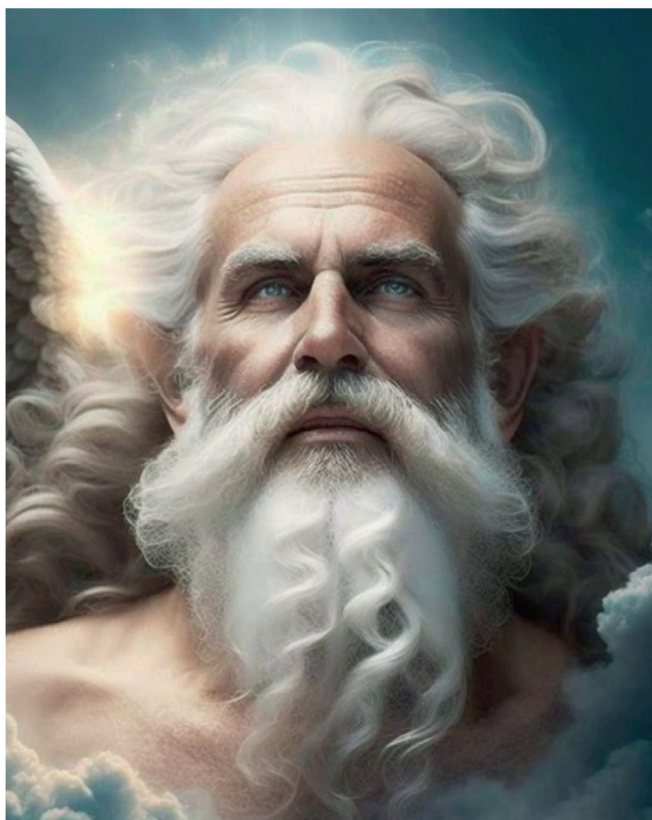
Kissé falsnak tűnik bármilyen végszót írni MI-témában. Egy-két éve felmerült, hogy a győri Design Campuson a mesterdiplomám témája valamilyen MI-kísérlet legyen, de szerencsére a tanárim – élükön U. Nagy Gáborral –

lebeszél róla. Hiszen, ahogy ő fogalmazott, bármi, amit MI-jal csinálnék, bármi, ami a technológia aktuális állásához kapcsolja a projektet, évek vagy inkább hónapok múlva reménytelenül idejétmúlnak tűnik majd. Tökéletesen igaza volt. Nem lehet összehasonlítani a mostani MI-jok működését a két évvel ezelőtti állapottal. Hetek, hónapok alatt megsokszorozódott a gépek kapacitása, nagyságrendekkel okosabbak lettek, és minden, ami akkor igazságnak tűnt róluk, ma már megmosolyogtató.

Az MI-jelenség éppen most történik. Körülöttünk, az eszközeinkben, a világ kutatólaborjaiban, céges pincékben és publikálás alatt lévő tudományos szövegekben. Bárki, aki magát szakértőnek nevezi, és nem például az OpenAI laborjában dolgozik, szükségképpen téved. Az MI-jelenség talán az első olyan dolog, aminek mi, felhasználók és a technológia fejlesztői ugyanannyira „elszenvedői” vagyunk. Ez az úgynevezett technológiai szingularitás előszele.

A technológiai szingularitás egy elméleti jövőbeli pont, ahol a mesterséges intelligencia és a technológiai fejlődés olyan szintre fejlődik, amely messze meghaladja az emberi intelligenciát, és kikerül az emberi irányítás alól. Ebben a szakaszban a gépek potenciálisan képesek lesznek önmagukat fejleszteni, új technológiákat létrehozni, és emberi beavatkozás nélkül döntéseket hozni,

Krizbo
(Krizbai Gergely),
a mesterséges
intelligencia által
készített grafikák,
Dall-E (balra),
Midjourney V4,
2024
© krizbo.com





Krizbo
(Krizbai Gergely),
a mesterséges
intelligencia által
készített grafikák,
Midjourney V1-V6
(balról jobbra),
2024
© krizbo.com

ami gyors és exponenciális fejlődést eredményez. Vagyis a gépeink olyan eszközöket hoznak létre számunkra, aminek már nem értjük a működését.

Félreértés ne essék, ennek az élményét már most is átélhetjük. Biztos vagyok benne például, hogy annak az eszköznek a működését, ami lehetővé tette ennek a cikknek a megírását, kevesen értjük igazán. Mármost persze, a tranzisztorok, nyomtatott áramkörök és a feszültség problémája még olyasmi, amit csak-csak átlátunk. De ha azt kérdezem, hogy lehetséges-e 5 nanométeres méretben, 57 milliárd tranzisztort nyomtatni egy 20×22 mm-es szilíciumlapkára, valószínűleg kevesen tudnánk a választ.

Egyébként a fénylitográfia csodálatos technológiája teszi ezt lehetségessé: vékony sugárban, nagy nyomással fecskendezett atomokat „robbantanak” fel lézerrel, majd az apró robbanásokkor keletkező sugárzást irányítják nagy tisztaságú tükrök segítségével a...

A lényeg, hogy élnek néhányan a bolygón, akik helyettünk is értik, hogyan működnek a gépeink, amiken Facebookozhatunk. Az MI annak a kornak a szelét hozza magával, amikor mi, emberek, végképp kizáródunk ebből a tudásból. Amikor már nem lesz egyetlenegy ember sem a bolygón, aki értené, hogyan működik a világ.

A mesterséges intelligencia alkalmazása a professzionális formatervezői gyakorlatban¹

Az ipari formatervezés értelmezése gyakran korlátozódik egy termék pusztá megjelenésére, esztétikai minőségére. A mesterséges intelligencia (MI) megjelenésével ez a sztereotípa a laikusok számára tovább erősödött, hiszen első pillantásra úgy tűnhet, hogy bárkiből lehet tervező néhány kulcsszó megadásával. A mesterséges intelligencia számos feladatkört átrendez napjainkban. Így van ez a formatervezés területén is. Az alábbi tanulmányban arra világítok rá, miképp történik ez az átrendeződés egy kreatív szakmában. Feltárom, miért hibás azt az előítéletet erősíteni, miszerint az MI lecseréli a kreatív szakembereket, és szabadon generálhat formatervezési megoldásokat tudatos tervezői attitűd nélkül. A valóság sokkal árnyaltabb annál, mint amire elsőként gondolnánk, és a jelenlegi tapasztalatok szerint inkább hatékony, támogató, együttműködő partnerként kell tekintenünk ezekre az eszközökre. Nemcsak egyszerűsítik a munkafolyamatokat, de fel is gyorsítják a tervezés egyes lépéseit, ezzel segítve elő azt a „termék vagy szolgáltatás által a végfelhasználók számára gyakorolt értéket és élményt”,² amely valójában az ipari formatervezés valós definícióját foglalja magába. Ez a tanulmány a 2024-ben elnyert Egyetemi Kutatói Ösztöndíjprogramra pályázott azonos című kutatómunkám első mérföldköve, amelyben átfogóan vizsgálom az MI-eszközök formatervezésre gyakorolt hatását. Olyan meghatározó platformok esettanulmányait gyűjtöttem össze, amelyek kiváló példái a szakszerű alkalmazásnak. Elemzésem megvilágítja, hogy a mesterséges intelligencia hogyan egészíti ki az ipari formatervező szerepkörét, és miként írja át a terméktervezés aktuális gyakorlatát.

A mesterséges intelligencia mint eszköz a formatervezésben

Esetünkben a mesterséges intelligenciaként megnevezett – egyesek szerint entitásnak vélt – eszköz egy úgynevezett képgeneráló GPT (Generative Pre-training Transformer),³ egy olyan generatív modell, amely vizuális tartalmak előállítására alkalmas. A modell alapja az öntanuló algoritmusok szöveges és képi adathalmazok folyamatos elemzése és kombinálása, ha egyszerűen szeretnénk összefoglalni egy olyan rendszert, amely képes a szöveges bemeneti információk értelmezésére, majd azok képpé történő átalakítására. Ez az említett tulajdonság ihleti azt a jóslatot, amely szerint az MI képes lehet a tervező kiváltására. A valóság azonban az, hogy ha kiváltani nem is képes, de rendkívül hatékonyan alkalmazható, például ötletek vagy stílusok vizualizálásánál. Egyes platformok megkönnyítik az egyetlen koncepcióból eredeztethető tervváltozatok elkészítését. Ezek elsősorban stílusbeli megoldások gyors vizualizációját teszik lehetővé jelentős befektetett idő és kézimunka (például skiccelés, modellezés, látványtervezés) befektetése nélkül.

Létezik olyan mesterséges intelligenciaplatform, amely képes elnagyolt vázlatok alapján 3D-modellt készíteni, és az ötletelési folyamatot kiterjeszteni a fizikai térbe. A térbeli vázlat modellalkotáshoz megkönnyíti a méretek, arányok, összetett geometriák fizikai térben történő vizsgálatát, amely korábban kizárólag időigényes CAD vagy manuális modellezéssel, esetleg prototípuskészítéssel volt megvalósítható.

Az MI szerepe az inspirációs folyamatban túlmutat pusztá vizualizációs automatizáláson, mivel képes aktívan befolyásolni a tervezési folyamatot. Azáltal, hogy a kezdeti szöveges vagy képi bemenetek alapján egyedi vizuális

¹ A tanulmány része az azonos című gyakorlati kutatásomnak, amely a Kulturális és Innovációs Minisztérium 2024-2.1.1-EKÖP-2024-00020 kódszámú Egyetemi Kutatói ösztöndíjprogramjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

² IDSA, 2024, saját fordítás.

<https://www.idsa.org/about-idsa/advocacy/what-industrial-design/>

³ *Generative AI: a game-changer that society and industry need to be ready for* = World Economic Forum, 2023, január 9.

<https://www.weforum.org/stories/2023/01/davos23-generative-ai-a-game-changer-industries-and-society-code-developers/>



Miklósi Ádám,
Fülhallgató
formaterv
vizualizáció,
amely Vizcom-
programmal
készült,
2024
© A művész
archívumából

kimeneteket generálnak, új irányok és ötletek felé is terelhetik – nem veszélytelenül – a tervezőket. A képgeneráló modellek számtalan iteráción keresztül képesek gyors eredményeket készíteni és azokat finomítani, de ennek a deduktív folyamatnak a koordinálása minden esetben a tervező tudatos döntéseitől függ. Ideális esetben az eredmény, a nagy mennyiségű variáció és mutáció szelektálása már sokkal inkább hasonlít az alapos kurátori munkához, amely jól példázza, hogy az MI hogyan írja át a hagyományos tervezői gyakorlatot.

A kutatásom jellemzően a képgeneráló algoritmusok alkalmazására terjed ki, de szeretném megemlíteni az MI alkalmazásának a formatervezés határterületeire gyakorolt hatását is.

A digitális grafikai tervezéssel gyakorlatilag egybeforr az Adobe cég neve, amely a kezdetek óta az iparág vezető szereplője. Az Adobe Firefly az Adobe által kifejlesztett generatív mesterséges intelligenciamodel, amely az álta-

lános kreatív munkafolyamatok támogatására szolgál. Segítségével a felhasználók egyszerű szöveges utasítások alapján hozhatnak létre képeket, szövegeffektusokat, vektorgrafikákat és egyéb vizuális tartalmakat. A Fireflyt úgy tervezték, hogy a generatív MI erejét kihasználva gyorsítsa és egyszerűsítse a kreatív folyamatokat, lehetővé téve a felhasználók számára, hogy ötleteiket könnyedén valósítsák meg. Az eszköz betanítása licencelt tartalmakon, például az Adobe Stock anyagain, valamint szabadon felhasználható és közkinsbe tartozó műveken történt, biztosítva ezzel a magas minőségű és jogilag biztonságos tartalomgenerálást.⁴

Az építészetben is találunk példát – többnyire vizualizáló – MI-modellekre, ilyen például az Archsynth, amely lehetővé teszi a kézi vagy digitális vázlatok feltöltését és ezek átalakítását fotórealisztikus renderelt képekké, amelyhez a felhasználók különböző stílusokat választhatnak vagy alakíthatnak. Az Archsynth funkciói közé tartozik

⁴ Tartalomkészítés az Adobe Fireflyra épülő generatív mesterséges intelligenciával, 2024
<https://www.adobe.com/hu/products/firefly.html>

a 2D-s vázlatok 3D-s modellekké formálása, belső terek és tájak tervezése, a virtuális berendezés vagy generatív kitöltés. Az eszköz támogatja a kép elemzését AI-asszisztens segítségével, valamint automatikusan eltávolíthatóvá teszi a képek hátterét.⁵

A Runway mesterséges intelligenciával foglalkozó kutatócég, amely a kreatív művészetek és szórakoztatás új korszakát formálja azáltal, hogy AI-alapú eszközöket és rendszereket kínál a felhasználóknak. A Runway célja, hogy támogassa a kreatív folyamatokat, és új lehetőségeket nyisson meg azok számára, akik vizuális és multimédiás tartalmakat szeretnének létrehozni. Olyan eszközökkel rendelkezik, mint a Gen-1, amely videók stílusának és kompozíciójának módosítására alkalmas, valamint a Gen-2, amely szöveg, kép vagy videó alapján képes új videók generálására. A legújabb fejlesztésük a Gen-3 Alpha, amely gyors és magas minőségű videók készítését teszi lehetővé.⁶ A Runway eszközei integrálhatók olyan szoftverekkel, mint az Adobe Photoshop és az Illustrator, illetve önálló webalkalmazásként is elérhetők. A cég saját stúdiójában filmeket és egyéb médiatartalmakat is gyárt és finanszíroz, miközben folyamatosan kutatja az AI és a kreativitás összekapcsolódásának lehetőségeit. Az MI-modellek száma szinte naponta növekszik, a példákat a változatosság érdekében a mesterséges intelligencia sokoldalúságának illusztrálására választottam.

A formatervezést meghatározó MI-eszközök esettanulmányai: Midjourney, Vizcom, Krea Midjourney: Platform a gyors vizualizációhoz és az iterációhoz

A Midjourney kiválóan alkalmas inspiratív vizualizációra, korai ötletvázlatok (low-fidelity sketches) vagy összetett látványtervek elkészítésére. A mesterséges intelligencia-eszközökre általánosan igaz, de a Midjourney szempontjából különösen meghatározó az információbevitel módja és milyensége. A szaknyelv ezt a folyamatot „prompt engineering”-nek hívja,⁷ amely során a felhasználók optimalizált utasításokat (promptokat) írnak a mesterséges intelligenciamodellek számára, hogy azok a kívánt eredményt vagy kimenetet hozzák létre. Ennek célja, hogy az MI-modellek minél pontosabban és relevánsabban válaszoljanak a felhasználói igényekre, például képek generálása, szövegalkotás vagy adatelemzés során. A prompt

engineering során a kérdések, utasítások megfogalmazása kulcsfontosságú a modellek hatékonyságának maximalizálása érdekében. A szöveges paraméterek megadásával lehetőségünk nyílik magas minőségű látványtervek létrehozására egy dinamikus vizualizációs folyamat eredményeként. Míg a szöveges GPT-k esetében célszerű minél részletesebb és alaposabb promptot írni, úgy a Midjourney számára törekedni kell a lehető legrövidebb és legpontosabb leírásra, ugyanis a mesterséges intelligencia ezeket az információkat a promptbeli felsorolás sorrendisége alapján osztályozza vagy fókuszálja. A túlzottan hosszú és részletes parancs (hígprompt) szétszórt végterméket eredményez.

A Midjourney stílusreferencia eszköze (SREF⁸) lehetővé teszi, hogy a bevitt vázlatokat referenciaképpel megadott stílussal kombinálhassuk, és célzott esztétikai élményt hozzunk létre. Ez a lehetőség nemcsak erőforrást és időt takarít meg a tervező számára, hanem iteratív kísérletezésre is ösztönöz, feszegetve a hagyományos tervezési módszertanok határait. A Midjourney képalkotása iteratív folyamat, amely variációk széles skálájának előállítására képes, így a tervezők részletesebb eredmények alapján képesek tervezői döntések meghozására. Adrian Leighton a Sofeast marketingszakembere egy szemléletes videóban⁹ mutatja be az iteratív fejlesztés fő lépéseit a Midjourney funkciói alapján. Példajellel egy karóra tervezéséhez generáltat promptot a ChatGPT segítségével. A prompt így hangzik: „minimalista szilikon szíjas okosóra, semleges színekkel és numerikus részletekkel a kijelzőn”, amelyből a Midjourney vizuális terveket készít. Ezt követően lehetőség van két vagy több képi variáció és szöveges prompt összefűzésére annak érdekében, hogy megváltozzon az egyes részletek színe, anyaghasználat, kidolgozottsági foka, hangulata stb. Kérhetjük, hogy az MI további kisebb vagy nagyobb mértékben befolyásolja az eredeti prompt által létrehozott eredményt, de akár adott területre összpontosítva – jelen esetben óraszámplap – kérjünk le variációkat.

Vizcom: a 2D-s vázlatkészítés és a 3D-s modellezés közötti szakadék áthidalása

A Vizcomot használhatjuk a 2D-vázlatok részletes 3D-modellekké alakítására, ami eddig a gyors prototípuskészítés egyik legnagyobb kihívása volt. Fejlett renderelő

⁵ *AI for Architecture: Transform Sketches into Stunning Visuals*, 2024
<https://www.archsynth.com/>

⁶ Runway, 2024
<https://runwayml.com/>

⁷ *Dair.ai, Prompt Engineering Guide*, 2024
<https://www.promptingguide.ai/>

⁸ Midjourney, 2024
<https://docs.midjourney.com/docs/style-reference>

⁹ *Sofeast, AI Product Design: Using ChatGPT & Midjourney in Industrial Design to create Product Concept Ideas*, 2024
https://www.youtube.com/watch?v=8u2M0b6sFXM&t=111s&ab_channel=SofeastLtd



Miklósi Ádám,
Sportcipő
formaterv
vizualizáció,
amely
Midjourney-
programmal
készült,
2024
© A művész
archívumából

algoritmusai érzékelhetőbbé teszik az anyagtulajdonságokat és a térdinamikát, lehetővé téve a tervezők számára, hogy vizualizálják koncepcióikat, mielőtt a fizikai prototípusok készítésére kerülne sor. Képes nagy pontossággal vázlat-szintű skiccekből 3D nyomtatható tömegmodelleket generálni, így lehetőségünk van CAD-szoftver és jelentős modellezési idő nélkül validálnunk prekonceptiókat. Az iteratív tervezési folyamat nem korlátozódik pusztán látványtervek generálására, hanem kombinálhatjuk a vázlatrajzi, CAD-modell és -látványterv szükséges elemeit is.¹⁰ A Vizcom Technologies megbízásából készült tanulmány, amely a *Sketch to 3D: A Chair Design Exploration*¹¹ címet viseli, demonstratív jelleggel bemutatja, hogy a tervezők miként alkalmazhatják a Vizcom mesterséges intelligenciáját adott esetben széktervezésre. Az esettanulmányban a formatervező Chris Ference részletesen dokumentálja, hogyan tudott két nap alatt számos vázlat mellett 3D CAD-modellt, 3D nyomtatott prototípust és AR-vizualizációt létrehozni. A tervező célja fröccsöntéssel és rotációs öntéssel gyártható kültéri étkezőszékek tervezése volt. A folyamatot gyors skiccvázlatolással kezdte, majd a Vizcomot használva készített részletesebben kidolgozott formaterveket. A mesterséges intelligencia alkalmazása lehetővé tette számára, hogy hatékonyabban döntsön a kívánt és a nem megfelelő koncepciók között. A továbbiakban a látványterveket kombinálta újabb vázlatrajzokkal, amelyekből az MI következő iterációs körökben

finomította a vizualizációt. A tervezési folyamat zárólépéseként a választott látványtervekből a Vizcom képes volt 3D nyomtatható pontfelhő alapú modellt generálni, lehetőséget nyújtva Ference számára, hogy térben is összevethesse az egyes változatokat. Mivel a Vizcom nem egy CAD-szoftver, így a térbeli tárgy megtervezéséhez alternatív módon kellett hozzáállnia a tervezőnek, az MI esetében az oldalnézeti rajzból generált 3D-modellt fejlesztette tovább. A szék esztétikai minőségét ezt követően AR-eszköz segítségével a térbe helyezve elemezte. A Ference által végzett esettanulmány nemcsak a Vizcomban rejlő lehetőségekre világít rá, de demonstrálja azt is, hogyan illeszkedhet be a mesterséges intelligencia a tervezői folyamatba.

Krea: egy intelligens asszisztens a tervezés finomításához

A Krea a korábbi példákhoz hasonlóan szintén generatív AI-eszköz, amelyet arra terveztek, hogy magas minőségű vizualizációt és képszerkesztést tegyen lehetővé. A gyakorlatban ez személyre szabott, definiált stílushoz igazodó MI-modelleket jelent, amelyek valós idejű szerkesztési felülettel egy intuitív interfészt kínál különféle alkalmazásokhoz, beleértve a koncepcióalkotást, grafikai tervezést, látványtervezést, de akár a fotózást is. A Krea különlegessége a valós idejű szerkeszthetőség – a látványtervezésben ezt real-time renderingnek hívjuk –, amely azt jelenti, hogy promptok, illetve vizuális referenciák (fotó, skicc) bevitelét követően, folyamatában azonnal látjuk az eredetileg generált vizualizációra gyakorolt hatását. Ez az egyedülálló megközelítés lehetővé teszi az alkotók számára, hogy azonnali módosításokat hajtsanak végre a terveiken, például alakzatokat illesszenek be, vagy megváltoztassák az objektumok pozícióját, amelyeket az AI-generált kép valós időben tükröz. A folyamathoz elegendő a rövid prompt mellett egy kevés képből álló mintavétel is, amely tovább finomítva egy saját stílus (formanyelv, CMF) létrehozására is alkalmas. A Krea olyan funkciókat is kínál, mint a felskálázás, a retusálás, valamint a képek más alkalmazásokból történő szerkesztésének a lehetősége.¹² A Dayda Studio rendszeresen alkalmazza a Kreát, és a tapasztalataikat elérhetővé is teszik az AI X Creative blogon. Az év elején publikáltak egy gyakorlatot, amelyben összefoglalják azokat a lépéseket, amikkel az adott cipő tervezési projektjét végezték.¹³ Az említett referenciapro-

¹⁰ Vizcom, 2024
<https://www.vizcom.ai/>

¹¹ *Sketch to 3D: A Chair Design Exploration*, 2024
<https://www.vizcom.ai/blog/sketch-to-3d-a-chair-design-exploration>

¹² Krea.ai, 2024
<https://www.krea.ai/home>

¹³ A Form Refinement Exercise with Ai. AiXC: 41, 2024
<https://dayda.studio/blogs/news/a-form-refinement-exercise-with-ai-aixc-41>

jekt egy sportcipő tervezése, amelyet sematikus, alacsony kidolgozottságú skicc feltöltésével kezdtek, majd a Krea-ban meghatároztak olyan fix elemeket, amelyekkel a design továbbfejleszthető. Ebben az esetben ezek az elemek sötétszürke és citromsárga téglalapalakzatok. Az alakzatokat a szerint a szabály szerint alkalmazták, hogy egyes variációk esetén sem változtathatnak azok paraméterein, csak mozgatással és forgatással befolyásolhatják a látványterv, a formaterv alakulását. A Krea interfész¹⁴ lehetővé teszi, hogy szinkronban lássuk az eredetileg bevitt képet a sötétszürke és citromsárga alakzatokkal, valamint a generált magas kidolgozottságú szintű látványterveket.

A hatékony munkavégzés kulcsa az MI-eszközök kombinációja

A bemutatott mesterséges intelligenciaeszközökön túl naponta jelennek meg újabbnál újabb változatok, mindegyik más egyedi funkciókat és előnyöket kínál, amelyek más és más módon integrálhatók a formatervezői folyamatba. Az Industrial Designers Society of America 2024 áprilisi webinar eseményén, amely a *Designing with AI*¹⁵ címet viselte, a Dayda Stúdió vezetője, Hector Rodriguez az alábbi alkalmazási módokon keresztül illusztrálta ezt az integrációt egy fiktív termék tervezésének példájával élve. Első lépésként a perszóna és termékidentitás meghatározásához egységes, jól definiált moodboardot készített Midjourney és Mooed.ai segítségével egy bukósisak tervezéséhez. Ezt követően a Midjourney-ben gyors vázlatokat generált korábban létrehozott stílusreferencia (SREF) segítségével, majd kettő kiválasztását követően Vizcomban folytatta az egyes részletek kidolgozását. A Vizcom lehetővé teszi, hogy a körvonalak változtatásával tudatosan alakítsuk az MI által generált képet. A kívánt minőségű látványtervi vizualizációt alapul véve a Krea lehetőséget nyújtott valós idejű iterációs folyamatra számtalan variáció létrehozásával a tárgy részleteire fókuszálva. Utolsó lépésként ismét Midjourney-t használva egységesítette az eredményt formai szempontból, valamint szín- és anyaghasználatban fotórealisztikus vizualizációra törekedve. A teljes folyamat fél órát vett igénybe, és Rodriguez azt szerette volna demonstrálni, hogy mekkora a hatékonyságbeli különbség az MI és a hagyományos ötlet-skiccelési módszer között. Fontos megemlítenünk, hogy

hangsúlyozta a tudatos tervezői attitűdöt, amely nélkülözhetetlen egy megvalósítandó formaterv tervezése esetében.¹⁶

Következtetések, eredmények és jövőbeli irányok a formatervezésben

Miképp a mesterséges intelligencia egyre fontosabb része az életünknek, és beépül a kreatív alkotói feladatokba, akárcsak a formatervezésbe, a felhasználásával kapcsolatos etikai megfontolások is kiemelkedő fontosságúak. A méltányosságot, fenntarthatóságot és a társadalmi elfogadást elősegítve csak a felelős MI-gyakorlat lehet a mérvadó, amely a jelenlegi szabályozások kezdetlegessége miatt javarészt az etikai normák alapján történhet.

Mivel a mesterséges intelligencia elérhető adathalmazokból dolgozik, így az általa generált eredmények reprezentatív és inkluzív jellege egyes célcsoportokra vonatkoztatva megkérdőjelezhető. A tervezőknek az etikai normákhoz igazodva egy újabb feladatkört is magukra kell vállalniuk azzal, hogy folyamatosan elemzik és ellenőrzik a mesterséges intelligencia kimeneti információit, mérsékelve a lehetséges torzításokat, elősegítve a hozzáférhetőséget és a méltányosságot.¹⁷ A fenntarthatóság tekintetében nemcsak az etikai normák, de a költség- és alapanyag-csökkentés kívánalma is megfogalmazódik. Ezen a ponton fontos megemlítenünk a mesterséges intelligenciának az anyagfelhasználás optimalizálására és a hulladék csökkentésére vonatkozó alkalmazhatóságát. Az Autodesk által fejlesztett generatív AI-modell¹⁸ elősegíti a tervezők fenntarthatósági törekvéseit is – mindamelllett, hogy strukturálisan megbízható modelleket képesek velük alkotni – az anyaghasználatot, a bekerülési költséget jelentős mértékben csökkentve.

Az adatvédelem kérdésköre rendkívül érzékeny terület, hiszen a tervező irányában a bizalom mellett számos esetben titoktartási kötelezettség érvényesül. Az MI használata gyakran jár fontos adatok, például felhasználói preferenciák, ergonómiai mérések, piackutatás feldolgozásával. A felelős MI-használat magában foglalja a robusztus adatvédelmi intézkedések végrehajtását az etikai irányelvek betartása mellett. Ide tartozik például az a gyakorlat, hogy saját mesterséges intelligenciamodelt fejlesztenek egyes piaci szereplők. Ilyenek például a Quantum Black

¹⁴ Krea.ai, 2024
<https://www.krea.ai/apps/image/realtime>

¹⁵ IDSA, Designing with AI Deep Dive, 2024
<https://www.idsa.org/conference-details/designing-with-ai-deep-dive-2024/>

¹⁶ Ai Workflow Walkthrough. AIxC: 48, 2024
<https://dayda.studio/blogs/news/ai-workflow-walkthrough-aixc-48>

¹⁷ The Role Of AI in Diversity, Equity, and Inclusion = Diversio, 2023
<https://diversio.com/the-role-of-ai-in-diversity-equity-and-inclusion/>

¹⁸ How Generative Design Can Make Your Product More Sustainable (and Help Your Company Make More Money) = AUTODESK, 2024
<https://www.autodesk.com/autodesk-university/article/How-Generative-Design-Can-Make-Your-Product-More-Sustainable-and-Help-Your-Company-Make>

a McKinsey-től vagy a Notion saját modellje: a Notion AI. Az egyes MI-platformok alkalmazhatóságának egyik sarokköve az adatbiztonság, amelyet több tanúsító szervezet is vizsgál. Az egyik legjelentősebb tanúsítvány a SOC 2 Type II,¹⁹ amely az egyes szoftverek adatbiztonsági és magánélet-védelmi intézkedéseit is vizsgálja.

Ahogy korábban bemutattam: az MI integrálása drasztikusan átalakítja a tervezői szerepköröket és a szükséges készségkövetelményeket. Az egyik legjobban megfigyelhető változás a korai vázlaterv imanuális (jelen esetben a tervező általi) munkája, amely a látványtervezés és a prototípus-készítés területén jelentkezik, ahol a részleges vagy teljes automatizáció lehetővé teszi, hogy több időt fordítsanak stratégiai tevékenységekre, például a felhasználói élmény megtervezésére vagy a projektmenedzsmentre. A tervezők feladata mostantól az AI által generált eredmények kurátori kezelése, megalapozott döntések meghozatala arról, mely variációkat érdemes követni, ezen ötletek finomítása a márkaidentitással és a felhasználói igényekkel való összehangolás érdekében.

A mesterséges intelligencia azon képessége, hogy végtelen számú variáció generálására képes rövid időn belül, sokkal potensebb iteratív gyakorlatot tesz lehetővé. Ez az ismétlődő folyamat olyan deduktív munkafolyamatot eredményez, amelyben a tervezők folyamatosan részt vesznek az MI által generált eredmények osztályozásában a formatervi koncepció tökéletesítése érdekében. Ez az iteratív folyamat nemcsak a tervezés alaposságát fokozza, de felgyorsítja magát a teljes alkotófolyamatot, amely komoly versenyelőnyt eredményez.

Az MI által támogatott professzionális gyakorlat, a szükséges készségek iránti igény a formatervező oktatás paradigmáit villámgyorsan átírta, és átírja. A lineáris tervezői folyamat elejére egy teljesen új képesség iránti igény került, például a Midjourney esetében bemutatott „prompt engineering”. A felsorolt példákat és esettanulmányokat

a technológia jelenlegi állása szerint említettem, de következtetni engednek a jövőbeli lehetőségekre is, ilyen például a prediktív analitika.²⁰ A prediktív analitika, ahogy a neve is jelzi, az adatbázisok elemzésével képes előre jelezni az alakuló piaci trendeket, vásárlói preferenciákat, ezáltal juttatva versenyelőnyhöz a termékfejlesztőket. A becsült adatok megismerése révén a formatervezők stratégiai döntéseket hozhatnak a fejlesztési folyamat korai fázisában. A felhasználói adatok és preferenciák elemzése a korábbiaknál személyesebb, az egyénre szabott termékek létrehozását is eredményezni fogják. A prediktív analitika mellett várhatóan a vizualizáció is további fejlődés előtt áll, kombinálva a virtuális és kiterjesztett valóság (VR/AR) technológiájával, akár a fizikai interfész teljes megszüntetése által.

Összefoglalás

Habár az új technológiai innováció szerepe még nem kristályosodott ki, az MI megjelenése szakmai szempontból jelentős fejlődési potenciált hordoz. Az elemzésemben bemutatott gyakorlat a bevezetésben megfogalmazott sztereotípiát alapjaiban írja át. Az átírás alatt most egyaránt gondolok annak kulturális fejlődésbeli és a „promptolás” általi jelképes létrejöttére is. A mesterséges intelligencia hatása túlmutat a pusztán termelékenység-növelésen, és inkluzívabb, fenntarthatóbb és innovatívabb tervezési kulturális átalakulás előmozdítója. A technológiai fejlődés ösztönző hatással van a szakmai társadalomra is azáltal, hogy új készségek és feladatkörök jelentek meg igényként, a folyamatos tanulást és az alkalmazkodást téve szükségessé. Kutatási munkám tézise és a tapasztalataim arra engednek következtetni, hogy az ipari formatervezés, a kreativitás és a mesterséges intelligencia között olyan szimbiózis van kialakulóban, amely a design eszköztárát jelentősen kibővíti, fordított arányban a szükséges idővel.

¹⁹ SOC 2 Type 1 vs Type 2 = Secureframe, 2024
<https://secureframe.com/hub/soc-2/type-1-vs-type-2>

²⁰ What is predictive AI? = IBM, 2024
<https://www.ibm.com/think/topics/predictive-ai>

„Az igazság szabaddá tesz benneteket”

A Gyöngyössy–Kabay–Petényi alkotócsoporth munkássága*

Gyöngyössy Imre korai és váratlan halála után alkotótársai: felesége, Petényi Katalin, rendezőtársa, Kabay Barna és fia, Gyöngyössy Bence folytatta a közös munkát, s hol (társ)rendezői, hol produceri szerepkörben készítették mesterük szellemében további alkotásait. Ebben az írásban az alkotócsoporth kialakulásáról, a közös filmekről és a bennük kialakuló szellemi és művészi örökség továbbéléséről lesz szó.

Alkotói családja

Gyöngyössy Imre (1930–1994) 1961-ben szerzett diplomát a Színház- és Filmművészeti Főiskolán Máriaússy Félix osztályában. Ám ennél is fontosabb volt életében a főiskola előtti évek tapasztalata: a középiskolai tanulmányok a Pannonhalmi Bencés Gimnáziumban, amely a kultúra és az olasz nyelv iránti érdeklődését alapozta meg, az 50-es években elkezdett, majd kényszerűen félbehagyott tanulmányok az ELTE francia–olasz szakán, a Rákosi-korszak retorziói, az összeesküvés és izgatás hamis vádja, a börtönbüntetés, a kényszerszermunkatábor. A főiskolára már idősebb, érettebb, sokat tapasztalt emberként került be a jórészt érettségijük után rögtön felvett osztálytársai közé, akiknek egyfajta szellemi vezetője lett. A korábbi indulás a művészeti tevékenység terén is sokfelé orientálta: a börtönben olaszul verseket írt, drámáit a 60-as években bemutatták a fővárosi színházak. Osztálytársaival együtt az akkor induló Balázs Béla Stúdió alapítója és aktív alkotója lett, de szorosabb kapcsolatba a vele egy nemzedékhez tartozó Gaál Istvánnal és Sára Sándorral került: az ő és mások újhullámos filmjeiben közreműködött konzultánsként, forgatókönyvíróként. Politikailag terhelt múltja viszont késleltette önálló játékfilmes bemutatkozását, ahogy megfosztotta a Centro Sperimentale di Cinematografiára elnyert római ösztöndíjtól is. Játékfilmes debütálására végül csak 1969-ben, majdnem negyvenéves korában került sor. Első alkotói korszaka markáns szerzői látásmódú rendezőt állít elénk. Történelmi (*Virágvasárnap*, 1969; *Szarvassá vált fiúk*, 1974; *Várakozók*, 1975) és kortárs témáit (*Meztelen vagy*, 1971)

egyaránt erőteljes költői stilizálás hatja át, gondolatisága pedig az üldözöttek, a szenvedők, az elnyomottak melletti kiállás és a megváltás eszméje körül forog. Ezekben az években alakul ki munkakapcsolata Kabay Barnával.

Kabay Barna (1948) 1973-ban szerzi diplomáját a Színház- és Filmművészeti Főiskolán. A főiskolai évek alatt, *Muro Phral* (*Testvérem*, 1970) című vizsgafilmje forgatásakor kerül kapcsolatba Gyöngyössy Imrével, aki a *Meztelen vagy* című alkotáshoz gyűjt anyagot, Kabay vizsgafilmje pedig szintén a cigányság világáról szól. Így kapcsolódik be a forgatókönyv megírásába, s marad a későbbiekben is Gyöngyössy állandó alkotótársa. A főiskolai dokumentumfilmből kiinduló kapcsolat jelzi, hogy az addig erőteljes költőiséggel fogalmazó Gyöngyössy művészetébe Kabay realistább, dokumentaristább szemléletet hoz be. Eleinte önálló rendezéseikben adnak szerepet egymásnak forgatókönyvíróként. Kabay első mozifilmjének, a *Legenda a nyúlparikásról* (1975) című Tersánszky Józsi Jenő adaptációnak társ-forgatókönyvírója Gyöngyössy, ahogy fiatalabb kollégája néhány korábban készült tévéfilmjében is közreműködik (*Janus Pannonius*, 1974; *Törökországból nincsen visszatérés*, 1974; *Giordano Bruno megkísértése*, 1975). A tévés produkciók mellett a közös rendezői munkát egy rövidfilm (*Re magi*, 1973), egy televíziós dokumentumfilm-sorozat (*Memento I–IV*, 1975) és a tévéjátékok után a *Két elhatározás* (1977) című egész estés dokumentum-játékfilm követi, amely mindkettőjük pályáján fordulatot hoz: Gyöngyössy addigi „spirituális realizmusát” a hétköznapi világához közelíti, és a dokumentarista szemlélet, illetve a dokumentumfilmek forgatása a továbbiakban mindvégig jelen marad közös munkáikban, továbbá ez a film hozza el számukra a széles körű nemzetközi elismerést, amit kihasználva a későbbiekben egyre táguló földrajzi és időbeli távlatokban tudják vizsgálni (egyik utolsó filmjük címével szólva) a „száműzöttek” sorsát. Együttműködésük Gyöngyössy haláláig fennmarad.

Ebbe az alkotói közösségbe kapcsolódik bele Gyöngyössy Imre felesége és két gyermekének anyja, Petényi Katalin, aki művészettörténet–magyar szakon végez az

* A tanulmány rövidített változatában önálló fejezete a *Szenvedés és szenvedély* (Gyöngyössy Imre művészete) című kötetnek (Budapest, MMA Kiadó, 2024).

ELTE-n, Szentendrén kezdi el szakmai tevékenységét (1974-ben monográfiája jelenik meg Barcsay Jenőről), majd a Színház- és Filmművészeti Főiskolán művésztörténetet tanít. Eleinte konzultánsként vesz részt a produkciókban, aztán társ-forgatókönyvíróként, végül egyre inkább szakmai feladatokat vállal, így több közös mű válogója lesz. Ámos Imréről, a koncentrációs táborban elhunyt festőművészről 1982-ben megjelent újabb monográfiája, illetve az ahhoz kapcsolódó kutatása az egyik ihletője a *Jób lázadása* (1983) forgatókönyvének, amelynek Gyöngyössy és Kabay mellett társszerzője lesz. (2015-ben önálló dokumentumfilmet is forgat a művészről *Ámos Imre, az Apokalipszis festője* címmel, amelybe bekerülnek snittek a *Jób lázadásából*, valamint az *Add tudtul fiaidnak* című 1985-ös dokumentumfilmből.) Gyöngyössy halála után megmarad alkotói együttműködése Kabay Barnával: ketten rendezik a még közösen előkészített televíziós sorozatot (*Európa messze van*, 1994), majd szomorú kötelességet teljesítő emlékfilmjeiket alkotótársukról (*In memoriam Gyöngyössy Imre*, 1997; *Gyöngyössy Imre filmrendező és költő*, 1997).

Gyöngyössy Bence (1963) filmes tanulmányait Münchenben végzi 1988 és 1994 között. Édesapjának és az ő alkotótársainak szellemi örököseként indul nagyjátékfilmes életműve: a *Romani Kris – Cigánytörvény* (1997) a *Meztelen vagy* szellemiségét idézi, azét a filmét, amellyel Gyöngyössy Imre és Kabay Barna alkotói együttműködése elkezdődött. Ezt követően számos területen dolgozik, kereskedelmi televíziók vezetője, produceri szerepet vállal, de nem hagy fel a rendezéssel sem. S nem szakít édesapja korábbi alkotótársaival: ha nem is társrendezői szerepben, de producerként, forgatókönyvíróként gyakran dolgoznak egymás munkáiban.

Gyöngyössy eszmélődése a tragikus 50-es évekre esik, ami őt személyesen is súlyosan érinti. Fiatalemberként joggal éli meg úgy, hogy a diktatúra áldozata: nem folytathatja egyetemi tanulmányait, évekre börtönbe, majd munkatáborba kerül. Szolidaritása és empátiája az elnyomottakkal, üldözöttekkel, menekültekkel több mint érthető, amiképpen az is, hogy mindezt – költői-drámaírói indulásán túl – szélsőséges szituációkban, felfokozott lelkiállapotokban és az ezt támogató expresszív, mágikus, lírai stílusban dolgozza fel. Vele ellentétben Kabay eszmélődése 1968-hoz kötődik: ekkor kezdi tanulmányait a filmfőiskolán. 1968 pedig az 50-es évekhez képest a kijózanodás pillanata, amikor az 56-os forradalom után a prágai tavasz katonai intervenciójával és az új gazdasági mechanizmus intézkedéseinek lelassulásával a valódi reformok reménye is szertefoszlik. Ekkortól beáll a hosszú, egészen a rendszerváltásig kitartó pangás állapota, amelynek legfőbb jellemzője a drámaiatlanság: nincsenek, vagy legalábbis ritkábbak és enyhébbek a politikai perek, ke-

vesebben emigrálnak, sok az íróasztalfiókban maradt forgatókönyv, de a betiltott film kevesebb. A telefonokat lehallgatják, a besúgók dolgoznak – Gyöngyössyékéről is folyamatosan jelentenek –, ám ennek retorziói nem végletesek, „csak” megnehezítik a munkát, állandó és fárasztó küzdelmet jelentenek az alkotók számára. Kabay felnőtt alkotóként ebbe a szürke játéktérbe lép bele, és ebben igyekszik józanul tájékozódni. Realistább, dokumentaristább látásmódja mellett vélhetően pragmatikusabb szervezői–produceri képessége is segítette a költői magaslatoiban szívesebben időző Gyöngyössy Imre terveinek megvalósítását, amit az is igazol, hogy a nyugati produkciókban, majd a rendszerváltás után itthon is rendszeresen vállal produceri feladatokat saját, illetve Gyöngyössy Bence munkáiban.

Az egymást kiegészítő, a szélsőségeket kiegyenlítő kapcsolatrendszerben a mérleg nyelvének szerepét Petényi Katalin tölti be, egyrészt mint a művészetek világában jártas, széles látókörű és műveltségű alkotótárs, másrészt mint a forgatások munkáját közvetlenül, egy idő után válogóként is segítő közreműködő. Gyöngyössy Bencében pedig mintha szintetizálódna „felmenőinek” valamennyi tulajdonsága: menedzserként, producerként ugyanúgy tevékenykedik, mint műfaji vagy szerzői filmek alkotójaként.

Gyöngyössy Imre szellemi hagyatéka

Gyöngyössy Imrének elsősorban szellemi hagyatéka van – s kevésbé formai, legalábbis az alkotóközösségben készült filmjeiben az kevésbé érzékelhető. Szellemi (maga) tartása annál inkább. Ez az üldözöttek melletti erkölcsi kiállásban ragadható meg, és abban a meggyőződésben, hogy a szenvedők és a szenvedés megváltható – akár a művészet által. Filmjei lényegében ennek a gondolatnak a kiteljesedéséről és a variációjáról szólnak. Eleinte a magyar történelem és társadalom vonatkozásában, később a nemzetközi elismertség és a kényszerű külföldi munkavállalás miatt globális léptékben, a Távol-Kelettől Dél-Amerikán át Kelet-Európáig, a II. világháborútól a rendszerváltáson át az aktuális politikai zsarnokságokig. A külföldi munkák, nemzetközi koprodukciónak gyártási értelemben is hatalmas, megterhelő vállalkozások. A közös alkotás műhelytitkairól a visszaemlékezések, interjúk, forgatási fotók, a werk- és in memoriam-filmek tanúskodhatnak. Az elemző számára maradnak a megvalósult filmek.

Gyöngyössy Imre a földrajzi és politikai határátlépést a 80-as évektől már maga is meg tudta tenni, a nélküle, de az ő útmutatása alapján születő filmek folytatják ezeket a határátlépéseket, amikor ügynökökről (*Hitvallók és ügynökök*, 2008–2009), kuláksorsról (*Kulák volt az apám*, 2014) vagy a Kádár-rendszerben meghurcolt Béres József-

ről forgatnak dokumentum- (Béres József *életútja*, 2015) és játékfilmet (A *feltaláló*, 2020), valamint minisorozatot (Cseppben az élet, 2019). Egy téma többféle megközelítése – dokumentum- és játékfilmként, sorozatként és tévés produkcióként – szintén nem volt idegen a Gyöngyössi Imrével forgatott filmek gyakorlatától. A *Jób lázadása* után így készült el a játékfilm történetének helyszínét, a Felső-Tisza-vidéki haszid zsidóságot, a holokausztot túlélők drámáját bemutató *Add tudtul fiaidnak*, az *Elhagyott brazil utcagyerekek* (1988) valóságélménye ihlette a *Johnny, a szerencsés* (1990) című négyrészes televíziós sorozatot. A Volga-menti németek kitelepítését az *Ötven év hallgatás* (1990) című dokumentumfilm, majd dokumentarista formát játékfilmelemekkel vegyítő *Száműzöttek* (1991) meséli el. Hasonló történelmi helyzetet dolgoz fel az utolsó hármásban jegyzett egész estés dokumentumfilm, a *Holtak szabadsága* (1992), ezúttal egy litván család tragikus sorsának tükrében.

A stílus változása

A filmeket egymáshoz kapcsoló, az életmű szerzői gondolatát kirajzoló szellemi érdeklődés pontosan kiolvasható a témákból, a tartalmi leírásokból. A szerzői stílus változását azonban csak az elemző figyelem képes feltárni. E tekintetben valóban változásról beszélhetünk – miközben a szerzői gondolat azonos marad –, amely nem kis részben az alkotótársak belépésének köszönhető, Gyöngyössi Imre egyetértésével, sőt hívására.

Gyöngyössi – költői és drámaírói indulása révén – vonzódott az erőteljesen stilizált formához. A Balázs Béla Stúdióban forgatott első rövidfilmje már erről tanúskodik. A *Férfiarckép* (1964) dokumentumfilm, a személyes témán azonban (a film a rendező falusi körorvosként dolgozó édesapjáról szól) átüt a lírai hang: tárgyyszerű narrátorszöveg helyett a rendező versét halljuk, és a mindennapok küzdelmét leíró képek is gyakran öltönek retorikus formát.

Az első négy, önállóan rendezett játékfilm sem szakad el teljesen a valóságtól, hiszen a *Várakozók* kivételével (a II. világháború ténye abban a történetben is meghatározó) valamennyi megtörtént eseményen, ismert történelmi szereplőkön és valós társadalmi jelenségen alapul. Ehhez képest feltűnő a filmek felfokozott költői stilizálása, a történelmi és társadalmi konfliktusok átemelése egy elvontabb, ezáltal a mágikus gondolkodás, a spirituális létmód felé megnyíló világba. Különös viszonyba, feszültségbe kerül Gyöngyössi művészetében a 60-as évek újhullámától jelenlévő társadalmi érdeklődés, műltfaggatás és a jelen analízise: az absztrakt elvonatkoztatás (Jancsó Miklós parabolái), és a racionális elemzés (Kovács András „kérdő” vagy „cselekvő” filmjei) sem jellemzi a műveit.

A költői forma mégsem maradt társtalan a korszakban, sőt, a 70-es években kibontakozó irányzat elindítója lesz. A korabeli kritika némiképpen elítélő módon esztétizmusnak nevezte ezt a trendet, amely a 60-as évek modernista formáját fokozta, radikalizálta a filmekben. Ennek legjellegzetesebb eszköze az időrend felbontása: a filmek elhagyják az összetetten elmesélt, de végül rekonstruálható időszervezést, átjárhatóvá teszik a határokat jelen és múlt, valóság és képzelet között, és ily módon a tudatfilm vagy mentális utazásfilm szerzői műfaját alkotják meg. Gyöngyössi kevésbé él ennek az elbeszélésmódnak a lehetőségével, nála nem az időrend bomlik fel, hanem az ábrázolt világ szakad el valószerűségétől, elsősorban jelképesse stilizált képek, motívumok segítségével. Mindehhez a képzőművészetet (*Meztelen vagy*) és a mítoszok világát hívja segítségül (*Szarvassá vált fiúk*), tehát kevésbé a történetben, jóval inkább a vizualításban megragadható összetevőket.

Kabay Barna rendezőtársként látványos változást hoz az életműben, hiszen a felfokozott stilizációjú, színes „mágikus realizmus” után egy fekete-fehér dokumentum-játékfilm következik, a *Két elhatározás*. Szemléletváltás azonban nem történik, hiszen ez a film is a küzdésről, az ellenállásról szól: a szegények, az elesettek melletti kiállásról, és a mindent felülmúló, önmegváltó emberi lelki-erőről mond el példázatos történetet (a filmbeli idő aszszony fiának disszidálása mögött politikai motívum, az 1956-os forradalom áll). Csakhogy a mítikusnak is nevezhető sorsküzdelem ezúttal a hétköznapi esendő világában zajlik, és egy amatőr szereplő életét követjük nyomon a kiélezett dramaturgiai helyzetben, illetve a dramatizált szituációkban. A film a fikciós és dokumentarista forma keverésével a Budapesti Iskola irányzatába sorolható, ám távolabb áll annak szociologikus szemléletétől, s noha pontos korrajzot mutat, erőteljesebb benne a „lélek”, a „sors” „dokumentarizmusa”, mint az irányzat többi filmjében. Gyöngyössi korai művei beilleszkednek a 60-as és a 70-es évek társadalmi érdeklődésű filmművészetébe, de erről kevésbé direkt, közvetlen, politikai motivációval beszélnek, a *Két elhatározás* dokumentarista formája is költőibb, líraibb karakterű (akárcsak a *Férfiarckép*). Az alapvetés azonban mégiscsak dokumentarista, és ebben szerepe lehet a cigányság életének feltárásával a közös munkába már a *Meztelen vagy* idején bekapcsolódó Kabaynak. (A filmben a főhős kivételével a szerepeket amatőrök alakították). Ez a filmtípus, akár „tisztá” dokumentumfilm formájában, később sem fog hiányozni az életműből, sőt sokszor filmpárt alkot a téma fikciós feldolgozásával (még hozzá nemcsak a Gyöngyössi Imrével közösen, hanem az alkotótársai által önállóan készített munkákban is).

Az *Orvos vagyok* (1979) szintén a Budapesti Iskola módszerét egyénibb úton megvalósító mű, a *Töredék az*

Gyöngyössy
Imre
Meztelen vagy
című filmjének
plakátja
1971-ből
Fotó:
Czimbál Gyula
© MTI



életéről (1980) című játékfilm pedig a 70-es évek jellegzetes tematikus irányzatához kapcsolódik: nemzedéki közérzetfilm, amelyben egy vezetővé kiemelt parasztkáder számvetését követhetjük nyomon, és a korszak számos közéleti motívuma megjelenik, a generációs ellentétéktől a környezetpusztításig. A *Töredék az életéről* már nem dokumentarista formavilágú film, a stílusa azonban (kis)realista. Az alkotók módszertanába beépül a téma előzetes történeti kutatása, dokumentumfilmes feldolgozása, továbbá az ehhez kapcsolódó dokumentarista formák elszájtása. Intézményi szempontból is efelé tájékozódnak, így lesznek a Budapesti Iskola filmjeinek műhelyeként nagy nehezen létrehozott, Dárday István vezette Társulás Stúdió alapítói.

A Társulás közreműködésével, de nyugatnémet koprodukcióban valósul meg a *Két elhatározást* követő újabb nemzetközi siker, a *Jób lázadása*, amely ismét változást hoz Gyöngyössyék stílusában, szintén nem függetlenül a 80-as évek magyar és nemzetközi filmes folyamataitól. A *Jób lázadása* a vidéki magyar zsidóság deportálásának valós történetét mutatja be, de eszközeiben, biblikus motívumkincsében – lásd a címválasztást – már elmozdul a realista formától egy stilizáltabb ábrázolásmód felé, ám ez nem közelíti meg Gyöngyössy első önálló játékfilmjeinek stilizációs mértékét. A *Jób lázadása* így a nagyobb közönséget megcélzó midcult filmek sorába tartozik, és ér el ebben a körben jelentős, Oscar-nominálásig eljutó sikert. A téma szempontjából ez különösen fontos körülmény, hiszen néhány szörványos előzmény után – a fővárosi zsidók elpusztításának emléket állító *Budapesti tavasz* (Máriássy Félix, 1955), a lelkiismeret kérdését vizsgáló *Utószezon* (Fábri Zoltán, 1966) – elsőként szól a vidéki zsidóság sorsáról a szó idején, s válik a magyarországi holokausztfilmek máig ívelő hullámának – a *Saul fiáig* (Nemes Jeles László, 2015) vagy az *1945-ig* (Török Ferenc, 2017) – elindítójává, és annak egyik legmegindítóbb, legátélhetőbb, legemberibb darabjává. Ahogy Maár Gyula fogalmazta meg korabeli kritikájának zárómondatában, szándékos egyszerűséggel és ugyanakkor kurzív kiemeléssel: a *Jób lázadása* „szép film”.

Ezen a ponton érdemes kicsit elgondolkodni a *Jób lázadása* világsikerén. Vajon Gyöngyössy korai filmjei a maguk jóval összetettebb formavilágával elérhettek volna-e ekkora népszerűséget? A *Jób lázadása* kapcsán azért is izgalmas ez a kérdés, mivel a film bírálói szerint idealizálja, megszépíti a valóságot. Csakhogy ezt a vállalt érzelmi hatás kedvéért teszi – hiszen ennek érdekében kerül a történet középpontjába egy bájos szösi kisgyerek –, és ezzel jóval nagyobb közönséget képes megszólítani, miközben a zsidók elhurcolásának tragédiája, amiképpen a haszid közösség imádságainak, szokásainak, kultúrájának bemutatása is, hiteles a filmben. Mindenesetre a mű-

vészi igényességen túl áthatja a filmet egy jó értelemben vett, bizonyára Kabaynak köszönhető produceri, avagy pedagógiai szemlélet, és ez a téma miatt, miszerint alapvető törekvés, hogy a művészi hitelességen és kifejezőerőn túl a történet minél több nézőhöz jusson el, különösképpen méltánylandó. De Gyöngyössytől sem állhatott távol a filmkészítésnek ez a populárisabb formája: erről tanúskodnak más munkáik is, így a Nyugat-Németországban forgatott dokumentumfilmek közül a kiszolgáltatott menekült gyerekek sorsát bemutató *Loan* (1986), az üldözötteket ugyancsak gyermekszemszögből láttató *Cirkusz a Holdon* (1988), vagy a már említett tévésorozat, az „elhagyott brazil utcagyerekek” között játszódó *Johnny, a szerencsés*. Az egész estés mozifilmek tekintetében pedig a *Jób lázadása* után nemzetközi sztárok közreműködésével forgatják le a *Yermát* (1984), majd utolsó közös játékfilmként a tiszta műfajiság felé megnyíló politikai thrillert, a *Halál sekély vízben* címűt (1993), amellyel az alkotóközösség egyúttal visszatér hazájába, hogy ismét az üldözöttekről meséljen el valós eseményekkel is összefüggésbe hozható, mégis egyértelműen fikciós történetet. E film műfaji jellege (politikai thriller), az azt megelőző midcult forma, a dokumentarista játékfilmek darabjai és az első művek radikális szerzői stilizációja jókora ívben rajzolja meg Gyöngyössy stílusának változását. Az ív nagyságában bizonyosan meghatározó szerepet játszottak alkotótársai, annak középpontját viszont, ahonnan meghúzhatóvá vált a filmek széles spektruma, Gyöngyössy Imre kérelmelhetlenül következetes világképe jelölte ki – alkotótársai számára is.

Részvételi filmezés

Ha nem is a szó szorosabb, antropológiai értelmében, de a Gyöngyössy-team dokumentumfilmjeire jellemző a közvetlenebb alkotói pozíció, a riporthelyzetek helyett a szituációk keresése (amelyből aztán könnyebben épülhet a valóságot fikciós eszközökkel megragadó dokumentumjátékfilmes forma). Gyöngyössy Imre művészete nemcsak a kifinomult formajátékokban ismerhető fel, hanem ezekben az esztétikai fogalmakkal nehezebben megragadható emberi magatartásokban is. Az empátia, az elköteleződés az üldözöttekkel, menekültekkel, hontalanokkal nem pusztán egy értelmiségi–művészi hozzáállás volt a részéről, hanem annál jóval több. Mindez már a *Meztelen vagy* forgatási fotóin is jól látható, ahogy együtt él, mozog, nevet a roma amatőr szereplőkkel: nem kívülről irányítja a forgatást, hanem mintegy velük van, közöttük. Ennek megrendítő és emblematisz lenyomata a későbbi dokumentumfilmek közül a *Boat People* (1987). A film a Dél-kínai-tengeren, a kommunista diktatúra elől lélekvesztő csónakokon menekülő vietnámiakról szól, akiket egy

nemzetközi segélycsapat igyekszik Cap Anamur elnevezésű hajójával kimenteni, és biztonságba helyezni. A film ezt a vállalkozást dokumentálja, s jól látható, hogy Gyöngyössék nemcsak a felvételeket irányítják, hanem valóban segítenek a mentésben, forró italt, ételt osztanak, mikor mire van szükség. A művészi alkotómunka és a humanitárius segítségnyújtás összefonódásának ritka példája a *Boat People*, nem beszélve a hatásáról, aminek köszönhetően a világ figyelme erre a válságövezetre irányult, és számtalan segítőt és adakozót mozgósított. Hasonló mondható el az *Elhagyott brazil utcagyerekek* című vállalkozásukról vagy a *Loan*-ról, amelyben a nyolcéves címszereplő kislány sorsával szembesülünk a Fülöp-szigeteki palawani menekülttáborban, illetve a már Gyöngyössy Imre nélkül forgatott 1995-ös *Exodus*-ról, amely az óceánon a legelképesztőbb tákolmányokon Fidel Castro országából menekülő kubaikról szól. Egészen különös, ahogy Gyöngyössy személyes elköteleződése, érintettsége a dokumentarista anyagokon is átfénylik. Földrajzilag mennyire távol vagyunk a *Férfiarckép* falusi körorvosának vidéki Magyarországtól – miközben mégis ugyanazon a tájékon bolyongunk: ott, ahol az emberek segítségre szorulnak. De ezeket a válsághelyzeteket az alkotók a közelebbi régiókban is megtalálják, így például a falurombolást elszenvedő Erdélyben, amelyről az azonos című, 1990-es egész estés dokumentumfilmjük tanúskodik. De ezt is csak külföldi produkcióban tudták megvalósítani.

Száműzöttekként

Az empátia, a felelősségvállalás az alkotócsoport helyzetéből is fakad. Kívülről szemlélve a külföldi munkavállalás, főképpen a Kádár-korban, kivételes lehetőségnek tűnik. Jobb munkakörülmények, szabadabb légkör, támogatóbb szakmai környezet. Az utazások célja a válságövezetek felkeresése, a világ megismerése, a találkozás távoli kultúrákkal bizonyára pozitív értelemben meghatározó, szélesebb horizontú élményanyagot jelent számukra, amelyet Magyarországon nem élhettek volna át. Az alkotócsoport mindhárom tagjának érdeklődési köre gazdagodhatott a külföldi produkciókkal. Gyöngyössy mítoszokhoz, spirituális tartalmakhoz, népszokásokhoz fűződő kapcsolata újabb tapasztalatokkal, ismeretanyaggal és forrásokkal gazdagodott. Petényi Katalin művészettörténeti iskolázottsága kiegészülhetett az európai mellett az ázsiai vagy dél-amerikai régió kultúrájával, esztétikai élményével. Kabay Barna számára pedig a külföldi forgatások megszervezése, a produceri feladatok extrém körülmények közötti ellátása jelenthetett újfajta kihívást. Ám e mögött mégiscsak ott húzódott az a súlyos tény, hogy nem szabad elhatározásukból történt mindez, hanem kényszer szülte, és ebből a kényszerűen előálló helyzetből próbálták ki-

hozni a legtöbbet. A hazai nehézségek, a nyugat-németországi munkavállalás, ha nem szó szerinti, politikai, de kulturális–művészi értelemben száműzöttekké tette őket – ebből is fakadhatott empátiájuk a száműzöttek iránt.

Sokatmondó körülmény ezeknek a dokumentumfilmeknek a letisztultsága, sallangtalansága, az anyag – a válságos élethelyzetek – mindenek feletti tisztelete. A *Férfiarckép* képi retorikája, a *Két elhatározás* vagy az *Orvos vagyok* fikciós formát dokumentarizmussal vegyítő technikái lehámlanak ezekről a „tisztá” dokumentumfilmekről. Úgy összpontosítanak a témára, hogy a megjelenítő stílusmegoldásokat eltüntessék az anyagból, illetve funkcionális módon alkalmazzák, anélkül, hogy a néző észrevenné őket. Szemléletileg közel állnak ezek a filmek a 80-as évek magyarországi „beszélő fejese” dokumentumfilmjeihez, amelyek minimalista módon, egyszerű közelikben felvett riorthelyzetekben rögzítik alanyaikat. Nincs is másra szükség, hiszen a doni katasztrófáról (Sára Sándor: *Krónika*, 1982), a recski munkatáborról (Gyarmathy Livia – Böszörményi Géza: *Recsk 1950–1953 – Egy titkos kényszer-munkatábor története*, 1988), a kitelepítésekről (Gulyás Gyula – Gulyás János: *Törvénysértés nélkül*, 1988) olyan ismeretanyagot tárnak fel ezek a nagy hatású munkák, amely önmagában magával ragadó. A megszólalók visszaemlékezése annyira megélt és átszellemült, hogy archív illusztrációkra is csak módjával van szükség. Gyöngyössék ebben a minimalista értelemben sem alkalmaznak radikális formát, ahogy a „kreatív dokumentumfilm” új lehetőségeit sem kutatják. Módszerüket a szituációnak rendelik alá, mindig úgy forgatnak, ahogy erre lehetőség nyílik, sokszor a válsághelyzetben lévőkhöz hasonló körülmények között. Voltaképpen ebből adódik a távoli régiókban megvalósított dokumentumfilmjeik sajátossága, főleg a magyar filmtörténeti kontextusból kirívó különlegessége: hazai tájakon ilyesfajta szélsőségesen drámai, a természeti katasztrófákhoz hasonlítható vészhelyzetek – szerencsére – nincsenek. Nálunk a legutóbbi politikai motivációjú tragédiák a félmúltban történtek, amelyre csak visszaemlékezni, illetve azt archív felvételekkel megidézni lehet. Gyöngyösséknek viszont lehetőségük van a korabeli jelenben felkutatni azokat a gócpontokat, ahol szélsőségesen kiélezett szituációkat találnak – in statu nascendi. Mindezen okokból a 80-as évektől jórészt külföldi (ko)produkciókban születő dokumentumfilmjeik a nemzetközi trendekhez igazodnak, és a nemzetközi forgalmazásban (moziban és televízióban egyaránt) érik el hatásukat, sikereiket.

A dokumentumfilmek témájából következően bennük elsősorban két, funkcionálisan kezelt, ám mégis jól felismerhető formszervező elv azonosítható: az események, nemritkán „akciók” mozgalmas, kézikamerával követett, rögtönzésszerű megörökítése, illetve az arcközelik kieme-

lése. Utóbbi nemcsak a riporthelyzetre érvényes, hanem a vágóképezésre, a reakciók, az ellesett pillanatok felnagyítására is, ami legtöbbször a szavaknál kifejezőbb módon értelmezi a látott szituációt. A váratlan fordulatokat, kiszámíthatatlan eseményeket rögzítő „akciójelenetek” és a nyugodtabb, reflektáltabb portrépillanatok sorozatából változatos formavilágú, izgalmas dokumentumfilmek születnek, amelyek moziforgalmazásra alkalmas egész estés jelleget öltenek, másfelől nyitottá válnak, hogy alkalmanként fikciós módszerrel is feldolgozzák a dokumentarista eszközökkel feltárt és kikutatott témát.

Mindezt legerőteljesebben, a Gyöngyössy Imre halála után készült dokumentumfilmekre is kiható módon az újrajátszás, a traumatikus emlékek ismételt megélését megörökítő dokumentumfilmek példázzák, különös tekintettel a holokauszt tragédiájára. Ezt látjuk az *Add tudtul fiaidnak* című dokumentumfilmben, amikor a szabolcsi települések holokauszt-túlélői felidéznek emlékeiket, felkeresik egykori házukat, találkoznak azokkal, akik közreműködtek elhurcolásukban – vagy éppen megtagadták az együttműködést –, gyászolják szeretteiket a temetőben, leróják tiszteletüket a romos zsinagógában. A továbbélő zsidósors, a szembesülés a múlttal, a lelkiismeret kérdése több korabeli magyar dokumentumfilmben megjelenik ekkortájt (B. Révész László: *A látogatás*, 1982; Gazdag Gyula: *Társasutazás*, 1985), így az *Add tudtul fiaidnak* esetében erős az ekkor már külföldön is dolgozó alkotócsoporthoz tartozás magyar kontextusa, miként ez a *Jób lázadásáról* is elmondható. Ahogy erős az életművön belüli kontextus, a folyamatszerűség is, hiszen ez a fajta újrajátszás, szembesülés a másfajta történelmi katalizmákat bemutató, a dokumentarista módszert fikcióval elegyítő filmekben is tetten érhető (*Száműzöttek*, *Holtak szabadsága*).

Utódom lesz minden halandó

Az alcím ezúttal nem Gyöngyössy Imre posztumusz verseskötetére utal, hanem tágra értelmezett szellemi végrendeletére. Mennyiben váltak művészetének utódaivá alkotótársai?

Elsőként a legkevésbé személyes, ám mint láttuk, Gyöngyössy stílusára is kiható, intézményi körülményre érdemes kitérni. Kabay Barna a 80-as években még csak Nyugat-Németországban nevével nevezett – hiszen a Kádár-korszakban ez az alkotói–kreatív szerepkör nem volt ismeretes, illetve elfogadott – produceri szerepvállalását megőrzi, s hasonlóképpen kapcsolódik a filmkészítésbe ezen a módon is Gyöngyössy Bence. A hazai filmtörténetben csak a rendszerváltás után tér vissza a fogalom, s válik a producer egy film szellemiségét is befolyásoló személlyé (s nem pusztán pénzszerző, a forgatást lebonyolító vállalkozóvá). Az új lehetőségekkel élve Kabay és

Gyöngyössy Bence (utóbbi kereskedelmi tévés tapasztalatait is kamatoztatva) beáll a piaci szempontú, nagyközönséget megszólító filmesek sorába, s hoz létre ezen a téren sikeres produkciókat. A legegységesebb, önálló irányzatot adó filmcsoport önmagában is figyelemre méltó, valóban produceri gondolat: a két világháború közötti sikerfilmek remake-jei. Önmagában a remake fogalma és gyakorlata hiányzott a magyar film történetéből, azt ily módon Kabayék honosították meg, előbb a *Hippolyt* és a *Meseautó* (Kabay Barna, 1999 és 2000, Petényi Katalin mindkét filmben társrendezőként közreműködött), utóbb az *Egy szoknya, egy nadrág* és az *Egy bolond százat csinál* (Gyöngyössy Bence, 2005 és 2006) újrázásával, amikor is Kabay és Gyöngyössy Bence egymás rendezéseiben a produceri feladatot látta el. Az eredetik vitathatatlan értéke mellett egyfajta filmtörténeti rehabilitációként is felfoghatók ezek a munkák, hiszen a rendszerváltásig a Horthy-korszak filmjei, ha nem is voltak betiltva, de ritkán jutottak el a közönséghez, a hivatalos kultúrpolitika, de még a kritika is kommersz szórakoztatóipari terméknek tartotta őket. A rendszerváltást követően a korai hangosfilmek előkerültek a filmraktárak mélyéről, és a legkülönbözőbb tévécsatornák délutáni matinésávjában kaptak helyet, így Kabayék újjáéledő nosztalgiára építhettek, és ügyesen ki is használták. A remake-en kívül később egyéb szórakoztató filmeket is forgattak: a *Papírkutyákat* Gyöngyössy Bence 2009-ben, a *Szuperbojzt* ugyancsak 2009-ben Kabay Barna (Kabay a *Papírkutyáknak* a producere volt). Ezek a filmek a rendszerváltás után átalakuló filmtörténeti körülményekből fakadó újfajta kereskedelmi-produceri szemlélet képviselői az életművekben, s mint ilyenek, nem kapcsolódnak közvetlenül Gyöngyössy Imre szellemiségéhez, közvetve viszont, amennyiben a produceri szempont a vele forgatott filmekben is nyomot hagyott, már felvethető valamiféle – noha távolinak tűnő – szemléleti összefüggés. A nyitottság az új formákra, filmkészítési gyakorlatokra mindenképpen.

Ám nem csak szórakoztató filmek fűződnek Gyöngyössy Imre alkotótársainak nevéhez. Sőt, az újabb produkciók – ahogy ezt a korábbi példák is láthattuk – jóval inkább komoly, drámai témákkal foglalkoznak, az üldözöttek világának bemutatását folytatják, hazai és nemzetközi szinten, dokumentum- és játékfilmekben egyaránt.

Gyöngyössy Bence eddigi rendezői pályafutásának „saroktételei”, továbbá két közbülső munkája egyértelműen mutatja az apai örökség továbbvitelének szándékát. Már említettem első egész estés játékfilmjének, a *Romani Krisnek* közvetlen tematikus és szemléleti kapcsolatát a *Meztelen vagy* címűhöz. A *Romani Kris* a mítoszok, népmesék, balladák nyelvén beszél a cigányságról, kevésbé szociológiai, jóval inkább kulturális megközelítésben. Hiába mai a történet, főhőse, Lövér, Lear királyra emlé-

keztető apafigura, mintha nem a jelenben élne, ellenáll a világába kíméletlenül betörő pusztításnak, hogy saját, időtlen törvényét érvényesítse. A film önmagával szemben állított kérdése – amiként a *Meztelen vagy* is ennek jegyében született –, hogy a szorító társadalmi körülményeket ábrázoló realista alaphelyzet miképpen emelhető el a publicisztikus jelentéstől magasabb gondolatiság felé. A megoldás ezúttal is a stilizálás, még ha ez ekkor már nem érheti is el a 70-es évek esztétizáló stílusának mértékét. A rendező *Janus* (2015) című tévéfilmje a 80-as évek Romániájában, Ceaușescu diktatúrájában, a rendszerváltás idején és a korabeli jelenben játszódik. A több idősíkon bonyolódó történet egyfajta előzménye a rezsim végnapjait bemutató Kabay–Petényi tévéfilmsorozatnak, az *Európa messze van* címűnek, s rokonítható a Gyöngyössy–Kabay–Petényi alkotóhármastól utolsó játékfilmjével, a szintén a diktatúra világát bemutató *Halál sekély vízben* politikai thrillerével. Gyöngyössy Bence legutóbbi játékfilmje, *A feltaláló* és az azonos témájú minisorozat (*Cseppben az élet*) olyan, a Kádár-korszakban elnyomott, ellehetetlenített kutatóorvost mutat be, aki végül felülkerekedett rosszakaróin, és készítményeivel sokak számára egyfajta megváltóvá, gyógyító emberré vált. Karaktere közvetlenül is utal Gyöngyössy Imre édesapjára (a film rendezőjének nagyapjára), akit első rövidfilmjében, a *Férfiarcképben* „énekelt meg”. De hasonló módon emlékeztet *A feltaláló* a valós karakterre épülő játékfilmek módszerére, hiszen ez a történet dr. Béres Józsefről szól. Az ő élethelyzete a diktatúrában ezen túlmenően is felidézi a Gyöngyössy Imre-filmek hőstípusait, kezdve a korai önálló művekkel a *Jób lázadásán* át egészen a *Halál sekély vízben* című munkáig (amely e tekintetben, azaz a Kádár-kori elnyomás ábrázolása miatt *A feltaláló*nak is előzménye lehet), beleértve a film inkább műfaji karakterét, amelyből jó néhány fellelhető a Béres-filmben (például az elnyomó apparátus megfélemlítő, felforgató tevékenységéből következő thrillerhatás). És akkor még nem említettem az alkotóközösség valamennyi dokumentumfilmjének elnyomástól, kiszolgáltatottságtól szenvedő hőseit. (*A feltaláló*ban Petényi Katalin forgatókönyvíróként, Kabay Barna producerként közreműködött, *Béres József életútja* címmel pedig közösen készítettek előzmény-dokumentumfilmet a címszereplőről 2015-ben.) Gyöngyössy Bence további tévéfilmjei szintén kapcsolhatók a Gyöngyössy–Kabay–Petényi trió szellemiségéhez. A Liszt Ferenc legutolsó szerelmét és a zeneszerző halálát bemutató *Utolsó rapszódia* (2011) a művészetek és művészek világán keresztül elsősorban Petényi Katalin munkásságához kötődik: az Ámos Imre-film mellett a Kabayval közösen jegyzett, Peskó Zoltán karmesterről, Tóth Bálint költőről, Charles de Tolnay művészettörténészről, Béres József népdalgyűjtőről szóló portréfilmekhez (*A Városligeti fasortól a Milánói Scáláig*,

2007; *Őszi üzenet barátainknak*, 2014; *Olasz–magyar örökség*, 2015; *Szép magyar ének*, 2018). A *tanyagondnok* (2014) című dokumentumfilm a rendezőpáros *Pusztai emberek* című 1981-es művéhez kapcsolható. A Janus Kabay és Petényi legutóbbi, a Szekuritáté világát feltáró dokumentumfilmjeinek is sokat köszönhet (*Szigorúan ellenőrzött életek*, 2012; *Stigma – Tőkés Eszter a Szekuritáté célkeresztjében*, 2013), amelyek egyfajta dokumentarista előtanulmányok a *Janus* fikciós történetéhez, míg ugyanezek a dokumentumfilmek a korábbi *Európa messze van* című tévésorozatban exponált téma folytatását, kibontását jelentik a megismert tényanyag alapján. Ez is egyfajta „hálózat”: a közös gondolkodásból, a közös munkából fakadóan a művekben taglalt témák, sorsok összetett, tematikus hálózata.

Ha a Petényi–Kabay-alkotópáros legutóbbi dokumentumfilmjeire gondolunk, akkor éppen ezek, a titkosszolgálatok működését bemutató munkák a legfontosabbak, amelyek már ez idáig is tekintélyes, a történészek számára is tanulságokkal szolgáló sorozatot alkotnak. Főképp, hogy a román titkosszolgálat mellett a magyart is szemügyre veszik, méghozzá többször az igen kényes, az egyházat beszövíő hálózat szempontjából (*Hitvallók és ügynökök – Az igazság szabaddá tesz benneteket...; „Bíboros” – Az állambiztonsági szervek célkeresztjében*, 2017; *Pannonhalmi szemizdat*, 2022; *Fénytörés*, 2023). A *Hitvallók és ügynökök*ben megszólal a bencés rend történetét kutató Várszegi Asztrik pannonhalmi főapát (a vele, illetve róla készült dokumentumfilmek sorát *A közvetítő* című hatrészes sorozat nyitja meg 2005-ben), aki a további filmeknek is állandó szakértője lesz. Az alkotók ezzel a gesztussal visszatérnek Gyöngyössy Imre középiskolájának színhelyére, az egész életét és világképét meghatározó Pannonhalmi Bencés Gimnáziumba. Tisztelgés ez nemcsak a hely, hanem egyik neveltje előtt is. A film *János evangéliumából* (8,32) vett alcíme Gyöngyössy Imre és alkotótársai életművének mottója is lehetne: „Az igazság szabaddá tesz benneteket.”

Tisztelgés Gyöngyössy Imre *Stigma* című versére készült filmjük is, méghozzá nemcsak a mű és általa szerzője sorsának, hanem ami ennél is fontosabb, Gyöngyössy Imre korai játékfilmjei stílusának megidézésével (amelyekből rövid snittek is bekerültek a versfilmbe). A nyolcperces etűd olyan, mintha ő maga forgatta, filmesítette volna meg költeményeit. Az in memoriam után egy hommage. Az utódoktól ennél nagyobb elismerés nem igazán képzelhető el: nemcsak őt idézik, a művészetét, az emléket, hanem az ő szemével látnak, az ő kamerájával fogalmaznak. És ez ad erőt a folytatáshoz, a továbblépéshez, immár nélküle, saját művészi útjukon, de az ő szellemében.

„Azt hiszed, hogy hallgatunk a hazug szóra”

A cenzúra által engedélyezett rendszerkritikus dalszövegek a Kádár-rendszerben II.¹

A sorok közötti olvasás a hatalom barikádjának mindkét oldalán megszokott és elfogadott volt a Kádár-rendszerben. A homo sovieticus úgy szocializálódott, hogy tudta, sokszor nem az igazat olvassa az újságokban, de a rádiós és televíziós tudósítások is tendenciózusok voltak. A hazai könnyűzenei élet kiválóságai ugyancsak tisztában voltak azzal, hogy legfőképpen 1956-ról, a szovjet megszálló csapatokról és a határon túli magyarok tragikus sorsáról nem szabad énekelni (már az is kiverte a biztosítékot, hogy a Hobo Blues Band merészelt egy dalt írni a Moszkva térről, ahol történetesen a valóságban is járt az 56-os busz), mert a cenzúra rögtön lecsap rá. Voltak azonban olyan zeneszámok, amelyek különböző okok miatt megúszták a szigorú pártállami kontrollt, ezekből gyűjtöttünk össze néhányat.

Vihar a Tűzvihar körül

Az Omega ismert volt arról, hogy mesteri módon tudott egyensúlyozni a pártállami elvárások és a saját érdekeik között úgy, hogy mindkét fél úgy érezte, jól járt. Ez egyébként sokszor fedte a valóságot, aminek elsősorban a korabeli rajongók látták hasznát, illetve ez a fajta hozzáállás segítette az együtttest abban, hogy elérjék az Európa-sztárságot, és ennek okán örök érvényűek maradjanak a dalaik, és beírják nevüket a magyar művelődéstörténet aranylapjaira. Ehhez azonban meg kellett kötniük a maguk kompromisszumait, ráadásul jobban kellett lenniük a döntéshozókkal. Az Omega ezt úgy oldotta meg, hogy a zenekar billentyűse, Benkő László a zeneszámok beadása

előtt rendszeresen eljárt a Táncdal- és Sanzonbizottság² elnökéhez, Romhányi Józsefhez, aki a szövegek ellenőrzését vezette, és megbeszélték, mely részleteket kell elhagyni, vagy átírni ahhoz, hogy megjelenhessenek. Benkő László úgy emlékezik, hogy egy ilyen alkalomkor ivott életében először whiskey-t, tehát megfelelően bizalmas viszony alakult ki közöttük a legendás rímfaragó svábhegyi, Mátyás király úti otthonában. A másik stratégiai lépésük az volt – legalábbis addig, amíg együtt dolgoztak vele –, hogy Adamis Annát „feláldozták”, így helyette nemegyszer S. Nagy István nevét tüntették fel szövegíróként, ami arra volt jó, hogy bekerüljenek azok közé, akiket elfogad a kádári–aczéli kultúrpolitika, hiszen kezdetben, a 60-as években még nem ismerték kellőképpen Adamis Anna nevét sem a Magyar Hanglemezgyártó Vállalatnál (MHV),³ sem a sanzonbizottságnál. Benkő László előszeretettel idézte fel tréfásan, hogy a sanzonbizottság kéthetente tartott üléseinek eredményeire úgy várokoztak a folyosón a zenészek – már akik egyáltalán tudtak arról, hogy mikor és hol tanácskoznak a számok engedélyezéséről –, mint a szülőszoba előtt az apukák.⁴ Ettől függött ugyanis, hogy az MHV-ben és a rádióban felveszik-e a legfrissebb szerzeményeiket, illetve a koncerteken egyáltalán előadhatják-e azokat. Saját hatáskörben az MHV dönthetett úgy, hogy a sanzonbizottság engedélye ellenére nem rögzítik a számukra ellenszenves vagy ideológiai okokból kifogásolható dalokat, így a cenzúra legalább kétlépcsős lett, de ide kell számolnunk ezeken felül azokat az informatív, jellemzően telefonon érkezett utasításokat, amelyek során „leszóltak” akár a pártközpontból, akár

¹ A tanulmány első részét a *Magyar Művészet* 2024/5. számában közzöltük.

² A Táncdal- és Sanzonbizottságot 1959. június 1-én hozta létre a Művelődésügyi Minisztérium fennhatósága alá tartozó Színházi és Zenei Főigazgatóság utasítása. Tagjait a kormányzat által felügyelt zenei intézmények esetében a művelődésügyi miniszter, a rádió és a televízió esetében pedig a Magyar Rádió és Televízió elnöke nevezte ki. A bizottságot eredetileg az Állami Hangverseny Igazgatóság alá rendelték. A sanzonbizottságba 1959. szeptember 1-től a zenei szakszervezet delegáltja is bekerült, ekkortól a tagok tiszteletdíját a Művészeti Szak-

szervezetek Szövetsége fedezte. A sanzonbizottságot végül utolsó főtükára, Zongor Árpád oszlatta fel 1985-ben, miután belátták, hogy a könnyűzenei intézmények amúgy is elvégzik cenzurális tevékenységüket.

³ A Magyar Hanglemezgyártó Vállalatot (MHV) a 206/1951. sz. 1951. május 24-én kelt NT. (Népgazdasági Tanács) határozat hozta létre, magába olvasztva több kisebb, addig magánkézben lévő lemezkiadót. A cég ezáltal monopolhelyzetbe került, ami így is maradt szinte végig a pártállami időkben.

⁴ Benkő László személyes közlése 2013. június 12-én.

a kulturális tárcától nemtetszésüknek hangot adva, és ennek következtében különféle szankciókat kellett alkalmazni. A szanzonbizottság általában előre megírt formaszövegeket küldött ki a szerzőknek. Pozitív döntés esetén általában azt írták: „Értesítjük, hogy [...] c. dalát a Bizottság elfogadta, és erről a Szerzői Jogvédő Hivatalt értesítette.” Az is előfordult, hogy szöveg nélküli dalokat bíráltak el, ilyenkor odaírta a bizottság „... terjesztéséhez a Bizottság hozzájárulása nem szükséges, mivel az nem szöveges szám”. Az el nem fogadott szerzemények szövegeihez fűzött leggyakoribb megállapítások: „kezdetleges; szakmai szempontból nem felel meg a követelményeknek; nem elég ötletes, jellegtelen, kevésbé sikerült alkotás” vagy „a szöveg nem alkalmas tánczenében történő feldolgozásra”.⁵

Az Omega *Tűzvihar* című száma sok szempontból kilóg a sorból úgy a zenekar életében, mint a cenzurális folyamatok tekintetében, leginkább azért, mert kezdetben engedélyezték, rá is került a *Tízezer lépés* című, 1969-ben megjelent lemezükre,⁶ majd egy hirtelen ötlettől vezérelve néhány év múlva már nem kerülhetett fel újravezényezett, modernebb hangvételű változata az 1975-ös hatodik, *Nem tudom a neved* című nagylemezükre.⁷ 1969-ben a *Tűzvihar* már a keményebb hangvételt képviselte, a kor szintjéhez képest vad gitárszólóval, bár még trombita is szerepet kap benne, mégis megjelenhetett. Ez már majdhogynem – de azért még nem egyértelműen – nyitás volt az együttes részéről a hard rock felé. A *Tűzvihar* kifejezetten a tempós nóták sorát volt hivatva gyarapítani az Omega repertoárjában, mert úgy érezték a zenészek, nagyon kell még az addigi felhozatalhoz egy ilyen típusú szám. Érdekes, hogy amikor 1969-ben a zenekar stúdióba vonult második lemezének felvételére, ennek a számnak nemcsak a szövege nem volt meg, de még a gitárszólo és a trombitaszólam helyét is ott találták ki helyben.

A *Tűzvihar* alig vitathatóan a kommunista politikai berendezkedés tarthatatlanságáról is szólt, de a cenzúra átjátszhatóságát jól jelzi az a tény, hogy a szanzonbizottságot csak utólag járta meg ez a szám, valószínűleg azért, mert megbíztak az MHV-vezetőinek ízlésében és ideológiai

felkészültségében. Az 1969-es engedélyeztetés ennél a számnál úgy zajlott, hogy Bors Jenő⁸ bevitte kazettán a szanzonbizottsághoz, amelynek tagjai leírva talán nem is látták a szöveget, és annak tudatában hallgatták, hogy ebből már elkészült a lemezváltozat. Nem ekkor, hanem amikor 1975-ben a hatodik lemezükre szerették volna újra feltenni egy modernebb hangszerelésű verzióban, jött elő Erdős Péter⁹ azzal az ukázzal, hogy azt azért mégse kellene énekelniük, hogy „Vörös csönd, itt maradt, ez maradt”, mert ezt ő úgy értelmezte, hogy ezzel a zenészek azt sugallták, a második világháború után az itt lakók megkérdezése nélkül maradt Magyarországon a szovjet hadsereg – ami kétségtelenül egy logikus következtetés. Ráadásul az együttes utólag vette észre, hogy lehagyták ezt a zeneszámot a korongról, mert akkor épp külföldön turnézta, amikor a boltokba került. Ezért fordulhatott elő az, hogy az 1975-ös nagylemezükön csak hét dal szerepel.

Azzal sem tudták meggyőzni Kóbor Jánosék az egyébként botfülű popcézár, hogy ezt 1969-ben egyszer már rászerkesztették a *Tízezer lépésre*, és akkor a szanzonbizottság nem talált benne semmi kivetnivalót. Ráadásul 1975-re már több százezer példányban elfogyott az a lemez – mivel platinalemezzé lett, ami kétszázötvenezer eladott példányt jelentett. Erdős Péter éppen az ellenkező oldalról látta ezt az ügyet, azzal érvelt, hogy nagy szerencséje volt az együttesnek, amikor 1969-ben nem akadtak fenn a cenzúra rostáján. Kóbor János mindezek ellenére úgy emlékezik, hogy Erdős Péterrel nem voltak rossz viszonyban, tudtak vele együtt dolgozni. Ezt a véleményét bizonyosan befolyásolta az a tény, hogy nekik ugyanabban az évben jelent meg az első nagylemezük, amikor Erdős Péter 1968-ban odakerült az MHV-hez, s ehhez a debütáló hanghordozóhoz nagymértékben közrejátszott Erdős határozott fellépése.¹⁰ Az más kérdés, hogy az Omega első magyarországi hanglemezének megjelenését inkább az MHV kétségbeesett tűzoltásának tekinthetjük, mivel tudomásukra jutott, hogy az együttes Angliában felvette első nagylemezét a világhírű Decca kiadónál *Omega Red Star* címen, ráadásul angolul, és azt mégsem engedhették meg maguknak, hogy előbb jelenjen meg

⁵ CSATÁRI Bence: *Az ész a fontos, nem a haj. A Kádár-rendszer könnyűzenei politikája*. Bp., Jaffa, 2015, 113–114.

⁶ MHV–Qualiton, LPX 17400

⁷ MHV–Pepita, SLPX 17483

⁸ Bors Jenő (1931–1999) nagypapa Landler Jenő, a Tanácsköztársaság belügyi, majd kereskedelmi népbiztosa. Bors Jenő 1956-ban a Demokratikus Ifjúsági Világszövetség aktivistája, majd hét éven keresztül a Külkereskedelmi Minisztérium Elvi-Távlati Tervek Osztályát vezette. 1965–1990 között állt az MHV élén. A komolyzenében jártas MHV-igazgatónak sokszor volt konfliktusa a könnyűzenészekkel, a média egy részével, a pártállami vezetéssel és beosztottjaival egyaránt. A cenzúra piramisának csúcán Erdős Péterrel ketten álltak, ezért is mondták az MHV-nél: „Kicsi a Bors, de Erdős!”

⁹ Erdős Péter (1925–1990) „popcézár”, a Kádár-rendszerben a könnyűzenei élet egyik vezető cenzora. 1958 és 1959 között a Szerzői Jogvédő Hivatal Színházi Osztályát vezette, 1960 és 1966 között az ELTE jogi karán esti tagozaton folytatott tanulmányokat. 1968-tól dolgozott az MHV-nél, ahol rövidesen titkárságvezető, majd sajtóosztály-vezető lett, és bár hivatalos beosztása szerint sem a cég első, sem a második embere nem volt soha, Bors Jenő igazgató mögött – ez is a Kádár-rendszer egyik sajátossága – a rangsorban az informális második poszton jó ideig a könnyűzenei élet tényleges irányítójaként tartották számon. Nevéhez fűződik a „fekete bárány” bandák (Beatrice, Hobo Blues Band, P. Mobil) és a punkzenekarok ellehetetlenítésére irányuló szándék.

¹⁰ Kóbor János személyes közlése 2019. december 21-én.



a magyar rocktörténet első beatlemeze a vasfüggönytől nyugatra, mint Magyarországon, amely ráadásul ekkoriban kezdte építeni „a legvidámabb barakk” hazug image-ét, és ehhez a könnyűzenei előadók akarva-akaratlanul nagy segítséget jelentettek a pártállam számára.

A *Tűzvihar* vesszőfutása nem ért véget az MHV-ben, hanem folytatódott a szintén monopóliumot élvező Magyar Televízióban is, ahol több pártfogója is akadt az együttesnek. A *Tízezer lépés* című korong kifejezetten tetszett a rendező Sztányi Andrásnak, aki kiharcolta, hogy javarészt ennek zenei anyagából egy önálló műsort, egy tévéshow-t szerkeszthessen. Nagyon jól ismerte az Omegát, hiszen járt a koncertjeikre, így könnyedén szabta rájuk a darabot. A félórás, természetesen fekete-fehér program így alapvetően a *Tízezer lépés* című lemezükre épült, a *Naplemente* és a *Régi csibészek* voltak azok, amelyek

nem szerepeltek ezen az albumon, ugyanakkor 1969-ben megjelentek egyazon kislemezen, és ennek okán kerültek bele a tévéshow-ba. A *Tűzvihar* és a *Spanyolgitár legenda*, valamint az instrumentális *Kérgeskezű favágók* viszont nem szerepeltek a show-ban, különböző megfontolásokból. Mivel félórás volt a produkció műsorideje, ezért a lemezről három számot le kellett hagyni. Erről a rendező és Módos Péter¹¹ döntött, de arról akkor még egy szót sem szóltak, hogy ennek ideológiai oka lenne. A *Tűzvihar* mellőzését egyébként még az is indokolhatta, hogy alig játszották koncerteken, mert technikailag akkor még nehéz volt megoldani a lemezszintű megszólaltatását, ugyanez volt a helyzet a *Spanyolgitár legendával* is, ezért maradhattak le a tévéshow-ról. A *Spanyolgitár legendát* pedig a *Naplemente* szorította ki, mert azt erősebb nótának tartotta a zenekar.

Az Omega tagja, Benkő László, kezében az együttes első nagylemezének borítójával 1968-ban
Adományozó: Székely Tamás
© Fortepan

¹¹ Módos Péter (1939–2021) számos könnyűzenész visszaemlékezése szerint „a Magyar Televízió Erdős Pétere”, az MTV szerkesztő-műsorvezetője 1968–2000 között. Műsorai: KKK (Könnyűzenét

Kedvelők Klubja), *Slágerszerviz*, *Egymillió fontos hangjegy*, *Pulzus – Könnyűzenei Panoráma*, *Roxínpad*, *TeleJazz Pódium*.

Miért hagyták, hogy így legyen?

A 60-as évek második felében kétségkívül legnépszerűbb Illésnek – akik méltán érdemelték ki a „magyar Beatles” elismerő jelzőt – is jócskán akadtak problémái a cenzúrával, ugyanakkor Bródy János közismert dalszövegírói lavírozóképesége folytán bizony jó néhány szerzeményük repertoáron maradhatott. Ezek mindenre kiterjedő taglalása Bródy János életművének kiemelkedő gazdagsága okán szétfeszíti egy hagyományos terjedelmű tanulmány kereteit, de mégis érdemes felidézni közülük azokat, amelyekről egyértelműen kimutatható, hogy rendszerkritikával élt, és könnyen olvasható a sorok között, hogy a 60-as és a 70-es évek világa Magyarországon egyáltalán nem tartozott történelmünk könyvének aranylapjaira. A hatalom berkeiben talán legnagyobb port kavarázó *Ha én rózsá volnék* című dal Koncz Zsuzsa *Jelbeszéd* című, 1973-ban megjelent és betiltott lemezén¹² hallható. A *Megkötöm lovamat szomorú fűzfához* című népdal által ihletett nótá első versszaka – mintegy figyelemelterelésképpen – a szerelemről, illetve annak örökkévalóságáról szól, míg a másodikban már mélyebbre fúr a szövegíró, megjelenik a tolerancia és a nyíltság a kapuhasználatban, amely mindig nyitva állna. A cenzorok ezt még átengedték, hiszen lehetett úgy magyarázni, hogy szó szerint értendők ezek a szavak, de nagyon könnyen mögéjük lehetett nézni, és az értő fülek rögtön dekódolták, hogy itt leginkább arról volt szó, hogy a szabadság nem volt adott Magyarországon, és nemcsak Nyugatról, de még a keleti blokk országai-ból sem lehetett korlátlanul hazánkba látogatni. Az ablakhasználatban úgyszintén kifejezésre jut a fény által okozott átláthatóság, amivel nemigen rendelkezett a korabeli közélet, csak egyre halványuló vágyalom maradt az átlagemberekben, az pedig, hogy a vasfüggönytől nyugatra lévő országokról hiteles információkhoz lehessen jutni, egyenesen illúzióknak tűnt a 70-es évek elején. Az tehát, hogy „az egész világ láthatóvá váljék”, teljességgel lehetetlen volt, legfeljebb az akkori tömegkommunikáció tendenciózus híradásaiból lehetett a nagyvilágban zajló történések-

ről értesülni. Az ablakmotívum egyébként nagyon áttételesen még az útlevelekben a Kádár-rendszerben ablaknak nevezett pecséttel is azonosítható, amely arra szolgált, hogy a kiutazási és tartózkodási engedély időtartamát meghatározza. Márpedig, ha ezt minél nagyobbra tervezzük, akkor az egyenesen a szabadságot hozza el, amire viszont szintén nem volt lehetőség a pártállam idején. Az utcáról szóló versszakban a sokféle értelemben vett tisztaságra való törekvés is megfigyelhető, az itt végigvonuló tank a szövegben pedig egyértelmű utalás nemcsak 1956-ra, hanem az 1968-as prágai bevonulásra is. A dal 1985-ben Bródy János második szólólemezeének zárószámaként is elhangzott, így ez a versszak lánckerékmotívuma kiegészült az 1981-es lengyelországi szükségállapotról való utalással. A szám végére került zászlómotívum pedig a függetlenség, az autonómia kívánalmának kinyilatkoztatása, ami az egyének és az állam szintjén is elvárható lett volna, de akkoriban még nem valósult meg. Végül a *Ha én rózsá volnék* több nemzedék himnusza is lett, cenzurális szempontból pedig zezzugos pályát futott be: az 1973-as *Jelbeszéd* című Koncz Zsuzsa-lemezt ezzel a dallal együtt betiltották, így a hanghordozót kivonták a forgalomból, és nem volt tanácsos előadni koncerteken sem. 1983-ban azonban egy huszárvágással újra kiadták változatlan formában, sőt a szerzővel is megjelenhetett 1985-ben, tehát végső soron ez is megúszta a cenzúrát, még ha komolyabb vargabetűkkel is.

A *Miért hagytuk, hogy így legyen* ehhez képest sokkal egyenesebb pályát futott be annak ellenére, hogy messze-menőig egyértelműbb szöveggel bírálta a fennálló politikai rendszert. A dal az utolsó Illés-nagylemez B oldalának nyitódala lett, amely 1973-ban a *Ne sírjatok, lányok!* címet viselte,¹³ és ez volt rajta a legrövidebb darab. A lemezcím egyértelmű utalás volt a Mészáros Márta rendezte *Szép lányok, ne sírjatok!* című filmre, amiből az Illést az ominózus BBC-s interjújuk¹⁴ miatt kitiltották. A lemezcím választásához persze kellett egyfajta merészség, hogy ezt meglépjék, de úgy tűnik, a kultúrpolitika engedte e kis játékot a zenekar számára. Ennek a számnak a létrejötte

¹² A *Jelbeszéd*-ügy során 1973-ban Koncz Zsuzsa azonos című szóló-lemezét, rajta a címadó *Jelbeszéd* című Bródy János-szerzeménnyel, valamint az örökbecsű és nemzedéki himnuszaként is emlegetett *Ha én rózsá volnék* című dallal az MHV kiadta, ám a rádióban nem játszották, azaz nem Z-sítették, mert kimondva-kimondatlanul a cenzúrát és némi áthallással a szocialista jelszavakat kritizálták. Az MSZMP KB TKKO egyik alkalmazottját, Kőhát Zsoltot keresték meg ez ügyben a rádióból, aki végül intézkedett a lemez betiltásáról. Az ügyet részletesen lásd CSATÁRI: i. m. (2015), 15–16.

¹³ MHV–Pepita, SLPX 17455

¹⁴ Az együttes 1970. február–márciusban Angliában koncertezett, ennek kapcsán pedig a BBC-nek is nyilatkoztak. Ebben Bródy János, Szörényi Levente és Szörényi Szabolcs a magyar származású Bobby Gordon (eredeti nevén: Pallai Péter) riporternek ecsetelte az itthoni

klubmozgalom hiányosságait, a hosszú hajúak kvázi üldözését, valamint a hazai könnyűzene jónak korántsem mondható anyagi és erkölcsi megbecsülését. A BBC-t természetesen az állambiztonság erre ráállított szakértői is hallgatták, és a zenészek számára szerencsétlen kiszólások híre hamarabb hazaért, mint maga az együttes. Először Barna Andrásné, a Művelődésügyi Minisztérium Zene- és Táncművészeti Főosztályának vezetője tartott nekik eligazítást, de ő állítólag annyira nem volt tisztában a körülményekkel, hogy a BBC-t összekeverte a Szabad Európa Rádióval. A párt aztán felvette a kesztyűt, és lesújtott a zenekarra: Budapesten nem kaptak fellépési engedélyt, televízióban, rádióban, újságokban nem szerepelhettek, és az 1970 végi *Ifjúsági Magazin* legjobb zenészeket kereső voksolásán sem lehetett rájuk szavazni. CSATÁRI: i. m. (2015), 128–129.

egyébként *Az oroszlán ugrani készül* című filmhez kapcsolódik. A rendező, Révész György kérte fel őket, hogy írjanak egy dalt a filmhez, és sikerült megállapodniuk abban, hogy szabad kezet kapjanak. Ez a szerzők számára fontos volt, mivel tudták, hogy a filmben elhangzó dal nem kell máshol engedélyeztetni, kizárólag a filmrendező felelőssége – ha úgy tetszik, ő volt a cenzor –, a filmzenére ugyanis nem vonatkozott a szanzonbizottság ellenőrzésének kötelezettsége. Ez a viszonylagos kiváltságos állapot arra volt visszavezethető, hogy a filmes szakmát a kommunisták jobban elfogadták a művészetek közül, mint a zenét, leginkább a propagandaereje, de a nemzetközi eredményei miatt is. A zenekar másik feltétele egyébként az volt a zeneszám megírásához kapcsolódóan, hogy ők is ott lehessenek a film forgatásán Dubrovnikban, amit Révész György ugyancsak teljesített. Ennek magánéleti következménye is lett: Szörényi Levente ott ismerkedett meg majdani feleségével, Kovács Zsuzsa színésznővel.

A rendező tehát értette ezeket a szövegeket, nem kellett túl nagy fantázia, hogy rendszerkritikát lássanak bennük, de a lehetőségeit mérlegelve bátor volt, és azt mondta, hogy ez ebben a filmben, ami egy krimikomédia volt, elfogadható. A filmben az együttes az Astoria bárjában játszott a dalt, miközben egy meztelen táncosnő lufikat lyukasztatott ki. Bródy János véleménye szerint „annyira semmi köze nem volt a filmnek a dalhoz, hogy szinte észre sem lehetett venni, hogy benne volt. Viszont a filmmel együtt megjelent. A dalt az MHV valóban kiadta 1969-ben kislemezen minden változtatás nélkül, arra hivatkozva, hogy az egyszer már átesett az ellenőrzésen, sőt, hogy levédjék magukat, a kislemeze még azt is ráírták, hogy *Az oroszlán ugrani készül* című film betétdala. Aztán a dal szépen lassan levált a filmről, és önálló életre kelt a koncerteken. Sőt, komoly elemzés is készült róla Szabó Miklós történész tollából, aki egyenesen azt írta a mi generációnkról ennek kapcsán, hogy mi vagyunk 1956 utolsó nemzedéke. Hozzá kell azonban tenni, hogy engem az 1968-as prágai tavasz eltiprása inspirált elsősorban ennek a számnak a megírására, hiszen azt már fiatal felnőtt fejjel éltem át, láttam a tankokat is vonulni. Másik olvasata ennek a számnak a sárga rózsa által szimbolizált hippimozgalom elhalása is lehetett, de a későbbiekben egyre többször érezhető volt, hogy aktuális jelentéssel töltődik fel.”¹⁵

A dalszöveg olyan, mintha szinte minden egyes sora megmártotta volna a tört a kommunista kultúrpolitika testében, ezért is talány igazából a mai napig, miért is engedte eljátszani a cenzúra, hiszen ezek után felkerült kis- és nagylemeze egyaránt (a *Ne sírjatok, lányok!* olyan LP-je volt az Illésnek, amely a korábban kislemezen már megjelent számokból válogatott). Adhat egyféle magyarázatot a filmes megjelenés is, de a kádári-aczéli kultúrpolitikai fogásokat ismerve feltételezhető, hogy utána tudtak volna nyúlni a darabnak, ha akartak volna, akár az MHV-nél, akár az ORI-nál.¹⁶ Nem ez történt, és már a felütés is nagyon, mondhatni még a Bródy-szövegek szokásos ironizáló stílusán túlmenően is erős volt, határozott, szókimondó stílusban: „Azt hiszed, hogy nyílik még a sárga rózsa / Azt hiszed, hogy hallgatunk a hazug szóra?” Ez a két sor egyértelmű utalás az együttes korábbi, *Sárga rózsa* című számára, amely egyik olvasatában a hippimozgalom elmúlásáról szól, népies köntösbe burkolva, és mintegy ennek mondanivalóját erősítette meg a kezdő sor. A folytatás azonban kifejezetten a pártállam eleve nébe talált, az egyik értelmezés szerint egyenesen hazugnak nevezve a politikai berendezkedést. A cenzúra azért hagyhatta meg mégis ezt a sort, mert Bródy János zsenialitásából fakadóan a duplafedelű mondatoknak köszönhetően mégsem lehetett egyértelműen kijelenteni, hogy ez a második sor kizárólag a hazug Kádár-rendszert támadta volna. Valószínűleg ugyanezen indokokból kiindulva kerülhetett bele a következő mondat is a szövegbe, miszerint: „Azt hiszed, hogy mindig mindent megbocsátunk / Azt hiszed, hogy megtagadjuk minden álmunk.” Itt a szövegíró burkoltan, de a sorok között olvasva egyértelműen utalt az 1956-os forradalom és szabadságharc leverésére, és arra, hogy a magyar társadalom ezt nem felejtette el, még akkor sem, ha erről az első nyilvánosságban nem lehetett beszélni. Ezekben a sorokban ugyanakkor benne van az is, hogy a reményt még nem adták fel az emberek, az álmok valóra váltása pedig egyet jelentett a kádári rezsim megdöntésével. A tétet csak emeli a következő versszak, amiben áttételesen elhangzik, hogy a rendszer velejéig romlott, és tele van hazugságokkal („El ne hidd azt, bárki mondja, hogy ez jó így / El ne hidd, hogy minden rendben, bárki szédít”), de a következő gondolat jelenti művészeti értelemben a csúcspontot, amikor ki-jelentik: „El ne hidd, hogy megváltoztunk vezényszóra.”

Koncz Zsuzsa
énekesnő
1978-ban
Adományozó:
Szalay Zoltán
© Fortepan

¹⁵ Bródy János személyes közlése a tanulmány írójának 2016. június 9-én.

¹⁶ Az Országos Rendező Iroda (ORI) 1958 és 1991 között működő belföldi koncertszervező monopolcég volt, az Állami Hangverseny- és Műsorigazgatóság jogutódjaként. Lakatos Éva, Keszler Pál, Bulányi László, Bali György és Gál Iván igazgatóként, majd a rendszerváltás-kor Gödöllői Lajos kormánybiztosként állt az élén. Mint cenzurális intézmény kiadta a működési engedélyeket, amennyiben az ORI-

vizsgálkon megfeleltek a művészek, illetve megállapította a fellépti díjukat. A zenészeket tudásuk alapján A, B, C és D kategóriákba sorolta, amely egyúttal meghatározta a fizetésüket is. A koncerteket egyrészt az ORI maga szervezte a vele szerződésben álló zenészeknek, másrészt a muzsikuskok által lekötött koncerteket előzetesen jóvá kellett hagynia.



Ez egyértelmű utalás az 1956-ot közvetlenül követő 1957. május 1-jei felvonulásra, ahol Kádár János mintegy háromszázezer embernek integethetett a dísztribünről, mintha fél évvel korábban semmi nem történt volna, és mintha éppen nem ő lett volna az, aki elárulta a forradalmat azzal, hogy átállt a szovjetekhez. A dalszöveg tökéletesen visszaadja a 60-as évek végi közhangulatot, és megmutatja, hogy a társadalom a felszínen ugyan elfogadta a rezsimit (a tömeg jelentős része munkahelyi kötelezettségből, lényegében kényszerből vett részt a rendezvényen), ugyanakkor a második nyilvánosságban rendszerint éles kritikával illette azt, tehát alapvetően nem változott meg a józanul és reáisan gondolkodó emberek véleménye a rendszerről. Persze jól beburkolta a szöveget a sárga rózsa motívuma, és az, hogy a „nagy generációt” siratta el az „El ne hidd, hogy nyílik még a sárga rózsa” sorral, de a lényegről nem tudta – talán nem is akarta – elterelni a figyelmet.

Szintén Bródy János-dalszöveg a Koncz Zsuzsa által elénekelt *Én nem tudtam azt, kérem*, ami megint csak elkerülte a cenzorok figyelmét, holott nyilvánvalóan sok kivetnivalót találhattak volna benne. A társadalmi visszásságok pellengérré állításakor ezúttal a közösségi tulajdon elleni bűncselekmény, azaz a lopás állt a középpontban, ami köztudottan a szocialista viszonyok egyik legfőbb rákfeneje volt. „Én nem tudtam azt, kérem, és jó, hogy megmondták / Hogy addig jár a korszó, míg el nem lopják” – énekelte Koncz Zsuzsa, és a szellemességében ragyogóan kicsavart magyar mondanásban mindenki felismerhette saját magát vagy közvetlen környezetét, miközben a hatalom felsőbb sféráiban ezt a jelenséget igyekeztek a lehetőségekhez képest mind jobban a szőnyeg alá söpörni. Az álnaiv kislány szerepébe bújó énekesnő az első versszakban mindvégig ezt a kérdéskört forszírozta, de szemmel láthatóan ironizált a jelenség felett. A második versszakban még arra is futotta Bródy János figyelméből, hogy az akkor már a pártelitből saját kezdeményezésére kikerült Marosán György – aki azt megelőzően gyakorlatilag Kádár János helyetteseként funkcionált – pikírt és cinikus mondasára emlékeztessen, miszerint: „Nem a zsömle lett kisebb, a pofátok lett nagyobb” – ez a dal verziójában úgy hangzott, hogy „Én nem tudtam azt, kérem, hogy nagy az a zsömle / Csak kicsinek látszik a szájunkhoz mérve.” Mindeközben pedig a korabeli filozófiaoktatást is parodizálta, hiszen „sok igazság van még a filozófiában”, ami a marxista-leninista világnézetet fricskázta meg. A szabadság szimbólumaként működő sárga rózsa és a kommunizmusra emlékeztető vörös rózsa öszevetése megint csak tabukat döntögetett, erősen fel-

hívva a figyelmet arra, hogy a pártba sokan csak színleg léptek be, hiszen a szöveg szerint az igazából sárga színű rózsát mondták vörösnek. A „legvidámabb barakk” toposzának ugyancsak ironikus megdöntése figyelhető meg az „És azt sem tudtam, kérem, mert jól eltitkolták / Hogy a világon a legszebb hely Magyarország” sorokban, ami szó szerint értelve ugyan primer jelentésként dicséretet jelent, de ez esetben mindenki tudta, hogy ez messze nem volt igaz, csak keserédesen tréfált a szövegíró. A balról jövő kocszi fékjének elromlása jellemzi a tipikus hibákat a szocialista tervgazdálkodásban, de akár azt is, hogy a pártállamban egyáltalán nem volt szokatlan, ha nem működött nemcsak a gazdasági, hanem a szociális vagy a hivatali rendszer sem. Ez pedig aztán komolyabb gondokat is okozhatott, amit a karambol jelképez a dalban. A csattanó a dalversben az, amikor a kislány eljut arra a szintre, hogy már a környezete is azt mondja róla, hogy túl sokat tud, ami arra utal, hogy az alacsony szinten nivellált társadalomban legtöbbször nem jelentett előnyt, ha valaki kitűnt az emberek sorából. Ugyanitt világít rá Bródy János arra a tipikusan magyar és szocialista körülményre, hogy a nagykapuk mellett mindig található egy kiskapu, tehát megfelelő ismeretséggel majdnem minden el lehet intézni, még akkor is, ha esetleg az nem teljesen szabályos.

Az Illés együttes tagjaként 1973. június 10-én a diósgyőri popfesztivál („kis magyar Woodstock”) a rend őreivel konfliktusba keveredett Bródy Jánost komoly vegzatúrának, majd büntetőeljárásnak vetették alá,¹⁷ és az egyik kihallgatás alkalmával előjött az *Én nem tudtam azt, kérem* szövege is. Itt adjuk át a szót Bródy Jánosnak: „Gyorsan rájöttem, hogy a tiszt szeme az igazán fontos kérdések feltevésekor hirtelen összeszűkült, ilyenkor igyekeztem nagyon óvatosan válaszolni. Egyébként próbáltam barátságos arccal, fesztelenül csevegni a zenei életéről. Nemegetszer elemezni akarta a dalszövegeimet is, például, hogy milyen szándékkal írtam Koncz Zsuzsának azt a dalt, hogy *Én nem tudtam azt, kérem*. Arra volt kíváncsi, hogy mit jelent az, hogy »Én nem tudtam azt, kérem, hogy sárga a rózsa / Akkor is, ha van még, ki vörösnek mondja / És azt sem tudtam, kérem, mert jól eltitkolták / Hogy a világon a legszebb hely Magyarország«. Ezek önmagukért beszélő sorok, de leginkább mégiscsak azt a versszakot fessegette, hogy »És azt sem tudtam, kérem, hogy kocsiban ülve / A jobbról jövőnek van mindig előnye / De nem mondták meg azt sem, hogy balról is jönnek / Elromlott a fékjük és nekem is jöttek«. Én persze adtam a hülyét, hogy fogalmam sincs, miért írtam ilyeneket, mondtam, hogy ez jött ki valahogy. Ő meg kötötte az ebet a karóhoz,

¹⁷ A Bródy János ellen indított büntetőeljárásról lásd CSATÁRI: *i. m.* (2015), 198–200.

hogy én biztos politikai oldalakat próbáltam megjeleníteni, ami persze részben igaz is volt.”¹⁸

A Bródy-szövegek közül Koncz Zsuzsa számos dalban jelenítette meg a rendszerkritikát vagy mutatott a valóságnak görbe tükröt, ezek többek között: *A telefon; Kelepcse; Ha én rózsza volnék; A gondolat; Kisfiú; Nem kérek áldást; Védj magad; Száz év; A metró; Légy óvatos; Mindenki egyetért; Holnapra kész; Szólj, kedvesem; Különvonatok; Előrejelzés; Esti közvetítés; Nem igaz; Szaloncukor; Szabadság, szerelem; Ha fordul a világ és A város közepén.* A cenzorok a szövegírókat és az előadókat hagyták kibontakozni, minden valószínűség szerint egyrészt azért, mert egyfajta szélsőséget szántak nekik a társadalmi feszültségek levezetésében, másrészt azért, mert mind Bródyról, mind Konczról tudta a hatalom, hogy lehet velük kompromisszumot kötni, ami mindkét félnek jól jött, nem beszélve ráadásul a közönségről, amely ennek a megfontolásnak a mentén hozzájutott ezekhez a zeneszámokhoz. *A telefonban* szereplő „Vigyázz, ha telefonálsz / vigyázz, kedvesem / A telefon ismeri jól / az életem” refrén egyenesen az állambiztonsági lehallgatásokról is szólhat, bár éppen ezért akkoriban nyilvánvalóan az elsődleges jelentésre kellett hivatkozniuk, ha a cenzúra érdeklődött a szöveg magyarázatát illetően. A „Néha kitör a botrány, a telefon nem hallgat el” sorok azonban még jobban megerősítik azt az érzésünket, hogy a lehallgatásokról is szólhat a dal, hiszen az efféle technikai malőrök ilyen esetekben is előfordulhattak, lebuktatva ezzel a titkosszolgálati szerveket.

A Fonográf együttesnek is voltak – bár az Illéshez képest kétségkívül jóval kisebb számban – „odamondogató” számai, ezek közül kiemelkedik a különösen erőteljes hangvételű, az 1984-es *Jelenkor* című nagylemezükön¹⁹ megjelent *Bengázer*, amelyben nemcsak a hangszerelés részben hard rockos, hanem a mondanivaló is. Ahogy azt Bródy János elmondta, a *Bengázer* egyfajta titkos kódokkal ellátott szó, amely a zenész szlengben terjedt el, és a szovjet embertípusra értették azt, hogy „benga”. A szövegíró-zenész úgy fogalmazott: „Az erőszakra hajlamos, kulturálatlan, mondhatni bunkó viselkedésű keleti elvtársakat neveztük bengáknak. 1984-re a nemzeti öntudat már kimondhatóan jelezte, hogy mi a keleti szovjet »kulturálkörtől« nyugatra élünk, nemcsak földrajzi értelemben, hanem minőségben is. A bengázer mint elnevezés pedig éppen ezért a Szovjetunió hatalmi gépezetét jelentette, amiről elterjedt, hogy hazánkban is szigorúan titkos rakétakilövő állomásokat épített. A hidegháborút végigkísérő fegyverkezési versenyt jellemzik »A völgyet feldúlta, / s mélyére acélmagot vetett / És jöttek ők / akik vasbeton oszlopok rácsa mögé települtek / Az álom völgyében /

parancsra készen áll a halál« sorok. Ennek kimondása azonban abban az időszakban már nem jelentett akkora bátorságot, hiszen addigra világossá vált, hogy az atomháborút nem lehet megnyerni, s ebből következően rövidesen elkezdődött az enyhülés.”²⁰ Az 1984-ben bizonyos értelemben már a Nyugathoz képest érezhetően lépéskényszerben lévő diktatúra engedélyezte ezt a dalt, noha erősen gyaníthatjuk, hogy a cenzorok is tisztában voltak a *Bengázer* jelentésével.

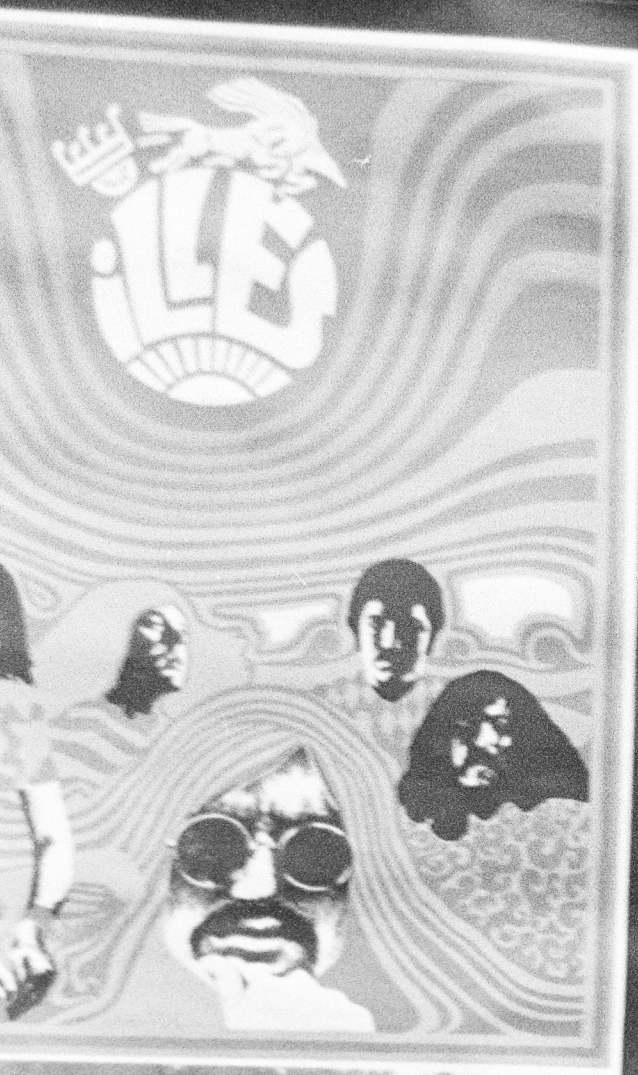
A szintén az Illés körül körvonalazódó KITT Egylet részeként is működő Tolcsvay Trió a *Nemzeti dallal* hasonló utat járt be, mint Koncz Zsuzsa a *Jelbeszéddel*, azzal a nem kis különbséggel, hogy a szerzemény 1973-as születésekor még nem rögzítették az MHV-ben. Külön érdekesség, hogy a Tolcsvay együttest az V. kerületi Hazafias Népfront keretében működő Belvárosi Petőfi Emlékbizottság (másutt: Petőfi Centenárium Emlékbizottság), valamint az MSZMP és a KISZ V. kerületi bizottsága, illetve az ORI kérte fel a szám megírására. Az emlékbizottság vezetőjének Gyenes József belügyminisztériumi alkalmazottat tették meg, ám Kőhádi Zsolt, az MSZMP KB Tudományos, Köznevelési és Kulturális Osztályának könnyűzenei referense – aki ebben a témakörben jelentős befolyással bírt – ezt a zeneszámot helytelenítette, mert ekkor Bródy 1973-as diósgyőri szereplése miatt nemkívánatos zenészeknek minősültek a KITT Egylet tagjai, ideértve Tolcsvayék is. A *Nemzeti dal*t tehát Tolcsvay László hivatalos felkérésre zenésítette meg, ám a hatalom később visszazárta a forradalom zenei formában megnyilvánuló szellemét a palackba, mondván, hogy lázító jellegű, és nem szabad játszani azt nagy nyilvánosság előtt. A teljes igazsághoz hozzátartozik, hogy a visszakozó döntés mögött az is meghúzódhatott, hogy az új gazdasági mechanizmust 1972 novemberében hivatalosan is felszámolták, ezáltal megindult a visszarendeződés az élet minden területén, így a kultúrában is. Ez aprópénzre váltva azt jelentette, hogy innentől kezdve újra nem voltak annyira elnézőek a döntéshozók a kulturális termékekkel szemben, mint 1968 és 1972 között, következésképp erősödött a cenzúra. Ebbe a folyamatba illeszthető bele – leírni is abszurd – a megzenésített *Nemzeti dal* hivatalos tömegkommunikációban történő betiltása. Történt ez annak ellenére, hogy noha a szanzenbizottság is engedélyezte, jó ideig hivatalosan nem szerepelhetett sem a rádióban, sem lemezen, mindössze Tolcsvayék koncertjein. Itt a közönségből akadt, aki felvette és bejátszotta iskolai ünnepségeken, amiből incidensek is lettek. Az engedélyezést végül nyolc év után a *Nemzeti dal*nak a Koltay Gábor rendezte *A koncert* című film és az ennek alapjául szolgáló

¹⁸ Bródy János személyes közlése a tanulmány írójának 2016. június 9-én.

¹⁹ MHV–Favorit, SLPM 17866

²⁰ Bródy János hivatkozott közlése.

BOOK



G R A F



Bródy János,
az Illés együttes
tagja 1980-ban
Adományozó:
Kanyó Béla
© Fortepan

1981. március 26-án rendezett nemzeti sportcsarnokbeli hangverseny, illetve az erről készült dupla nagylemez hozta meg. A film „producere”, Nemeskürty István ugyanis sikeresen beszélt rá Bors Jenőre, hogy a kiadványon szerepeljen a szám, még ha addig szilencium alatt is volt, azzal érvelve, hogy mégiscsak párt-, Hazafias Népfrent- és KISZ-megrendelésre készült. Elképesztő hibát vétettek azonban a pártállami apparatcsikok még a kiadás során is, mert a lemezborítón Tolcsvay László zeneszerző mellett szövegírónak nem Petőfit, hanem Bródyt tüntették fel. Utóbbi némi iróniával tűzdelt véleménye szerint azért, mert ha már ennyi probléma volt ezzel a dallal, akkor az MHV-alkalmazottak biztos úgy gondolták, hogy azt nem is Petőfi, hanem ő írta.²¹

100 bolha a Santa Marián és az Üvegházban

Meglepő módon még az MHV, ezen belül pedig konkrétan Erdős Péter által személyes okok miatt is felkarolt Neoton szintén megjárta átmenetileg a cenzúra rögzítő útját, de befolyásos potentátjuk közreműködésének köszönhetően végül gyorsan minden tömegkommunikációs csatornán zöld lámpát kaptak, így az eredetileg mellőzött zeneszámukat is játszhatta minden médium. Noha az 1979-es *Napraforgó* című lemezükön megjelent *Santa Maria* című slágerük valóban beállítható úgy, hogy disszidálásra buzdított, mert énekelték benne azt a sort, hogy „De az se baj, hogyha felfedezzük Amerikát”, ám azt valószínűsíthetően csak az igazán szőrös szívű cenzorok gondolhatták úgy – jó eséllyel még ők sem komolyan –, hogy ennek hatására valaki fogja magát, és illegálisan elhagyja Magyarországot. Csepregi Éva egyenesen úgy emlékezik, hogy a Santa Maria Szűz Máriára emlékeztette a döntéshozókat a rádióban, ami a klerikális reakció feléledését jelentette a szemükben, s ezért nem játszhatta ezt a dalt a rádió. Mindenesetre ezt a számot ezekből az okokból kifolyólag mintegy fél évig nem engedte játszani a Magyar Rádió, szerkesztőinek ezzel ellentétes tartalmú meggyőzésében pedig nyilvánvalóan a józan ész és Erdős Péter is szerepet játszott.²² Így tehát a *Santa Maria* is besorolható azok közé a számok közé, amelyek némiképp megficskázták a kultúrpolitikai rendszert – legalábbis a rádiós szerkesztők ezt átmenetileg így gondolták –, de aztán engedélyezték.

A *Santa Mariának* volt ugyanakkor egy alternatív változata, a Beatrice által játszott *Santa Mária*, ami dupla csavar a zeneszám történetében, mert egy, a legalitás és

az illegalitás határán imbolygó zenekar parodizálta ki ezzel az ötletes címmel az egyébiránt közkedvelt és slágerré nemesedett dalt. Köztudott, hogy a Kádár-rendszerben az MHV leginkább ideológiai okokra hivatkozva nem adott ki Beatrice-nagylemezt, ugyanakkor azt engedélyezte, hogy az 1980-ban rendezett Omega–LGT–Beatrice ORI-turné végállomásán, a Kisstadionban adott közös koncertjük LP-n megjelenhessen,²³ amelyre a *Santa Mária* is felkerült. Úgy tűnik, Erdős Péterék ebben a számban látták legkevésbé az ideológiai veszélyt, de még az is előfordulhat, hogy a popcézár fordított logika mentén arra gondolt, már csak azért is szerepeljen a dal a lemezen, hogy ezzel is népszerűsítsék a Neontont – nem beszélve arról, hogy ezáltal a Beatrice körül kialakult kitasztatottság mítoszt is sikerült némiképp mérsékelni. Az ügy hátterében mindemellett többek között az a tény is állt, hogy a „legfeketebb fekete bárány” bandaként elkönyvelt Beatrice előszeretettel állította koncertjein pellengérré Erdős Péter és Csepregi Éva románcát, s ennek a vonulatába illeszkedett a *Santa Mária* paródiaszám is. A Beatrice azonban nem kaphatott fontos szerepet ezen a nagylemezen, a bevonuló szignáljukon kívül mindössze három számra kaptak lehetőséget, a *Meditáción* és a *Santa Marián* kívül az igazán rendszerkritikus a *Jerikó* volt. Már az is polgárpukkasztásnak minősült, ahogy rendszeresen felkonferálták ezt a számot, és ezt a lemez is megörökítette: „Támadás! Egy, kettő, három!” Ezt a sanzonbizottság és a többi hivatalos szerv is felrótta az együttesnek, de úgy látszik az MHV liberálisabb volt velük szemben, és hagyta ennek elhangzását a hanghordozón. Egyértelmű azonban, hogy ennek a számnak a „Nincs jóbarát a falon túl” kitétele kifejezetten arra utal, hogy a korabeli zeneipari tényezők közül senki nem fogadta tárt karokkal az együttes működését, következésképp nem is adtak nekik nyilvánosságot. Nagy Feró akkoriban úgy érezte, hogy „az istenekkel hadakozom”, miközben „a csillagokba nem juthatok soha el”, ami gyakorlatilag fedte is a valóságot. Ha *Jerikó*t a kádári–aczéli kultúrpolitika bástyájaként azonosítjuk, akkor váteszinek is értékelhetjük azt a mondatot, hogy „Jerikó, Jerikó, fala porba hullott rég / Jerikó, Jerikó, mulandó a dicsőség”. Akkoriban azonban még túl sok babér nem termett Nagy Feróéknak, a sokféle pártállami nyomás következtében pedig a következő évben fel is oszlottak. A *Jerikó* így csupán egy érdekes színfoltja lett az együttes ezen korszakának azzal, hogy nagylemezre került, miközben a hivatalosság részéről oly sok kritika érte.

²¹ CSATÁRI: i. m. (2015), 206.

²² Erről Csepregi Éva, a Neoton énekese nyilatkozott a *Hogy volt?! című* műsorban (MTVA, Duna TV, 2018. március 18-án). A diszkó szerepe a szórakoztatásban a Kádár-rendszerben.

²³ MHV–Pepita, SLPX 17655

A Neoton máskülönben megemlékezett még – noha ezt expressis verbis nem jelentették ki a zenekar tagjai – a rossz emlékezetű, és már a korabeli viszonyok között is híres-hírhedt ORI-székházról,²⁴ ahol az elnevezéssel ellentétben nemcsak az ORI, de az MHV, a Nemzetközi Koncertigazgatóság, a Szerzői Jogvédő Hivatal, a Zene-műkiadó, az Országos Szórákkoztatózenei Központ, sőt még a komolyzenében érdekelt Országos Filharmónia, valamint az Állami Hangverseny Zenekar is berendezte székhelyét a főváros központjában, a Vörösmarty tér 1. szám alatt. A furcsán modernista, de a szocreál stílusjegyeit is magán viselő, 1971-ben átadott és a köznyelv által szellemesen „Elizélt Palotának” hívott épület közismert volt arról, hogy ezen a hat emeleten hozták meg a hazai könnyűzenei élet igazán fontos döntéseit, amelyek közvetlenül érintették a zenekarok karrierjét és boldogulását. Az emiatt emblematisztikus üvegház – ami a korszak építészeti alkotásai közül igencsak kilógott a sorból – aztán élcelődések középpontjába került nemcsak a zeneszerek, hanem a hétköznapi emberek körében is. Ezt örököltette meg a Neoton az *Üvegház* című számban, amely az 1982-es *Szerencsejáték* című lemezükön jelent meg.²⁵ Némi képzavarral élve különös fénytörésbe kerül ez az *Üvegház* akkor, ha tudjuk, hogy Erdős Péter a szám kezeltetésének idején immáron magánéleti szálakkal is magához láncolta a nevében is Famíliává terebélyesedett Neotont, és emiatt éppen ennek a felkarolt zenekarnak nem lehetett túl sok gondja az érvényesüléssel. Hatvani Emese – Pásztor László zenekarvezető felesége – szövege azonban ráirányította a figyelmet arra, hogy a kultúrpolitikai döntések nemegyszer a lényegeset nem látták meg az alkotásokban, ami a művészeket alapvetően sértette önértékelésükben, önbecsülésükben, a pártállami intézményrendszer ebben a kontextusban pedig csak botcsinálta megrendelőként és befolyásoló tényezőként szerepelhetett a könnyűzenei szcénában: „Miért hiszed azt, hogy a keret a kép? / Itt vagyok én, folyton ordítanék.” A refrén szövege azonban, ha lehet, még jobban odaszűr az ORI-székház döntéshozóinak: „Üvegház, üvegház, kalitkába zársz, és körbejár sz / Üvegház, üvegház, átlát szó a fala, mégse látsz.” Itt egyértelmű az utalás arra, hogy a szellemi szabadság nem adatott meg a művészeknek: az a bizonyos kalitka a behatárolt tevékenységüket jelképezte, ahogy az is, hogy a pártállami korifeusok körbejárták, azaz ellenőrizték őket. Az pedig, hogy az üvegház fala átlátszó, de a hatalombirtokosok nem láttak át rajta, kifejezetten jelzi, hogy nem értettek a populáris zenei szak-

mához, „nem látták a fától az erdőt”. Ha ezt a logikai fonalat követjük, akkor az üvegházra vonatkozó „Könnyen összedőlhet, jól vigyázz!” kitétel a fennálló rendszer tarthatatlanságára, hatalmának ingatagságára vonatkozhatna, de mindezzel együtt túlzás lenne azt állítani, hogy ez a dalszöveg váteszként látta volna előre a politikai változásokat.

Van a Neoton-féle *Üvegház*nak egy pandanja a betiltott dalok között is, ennek megfelelően a sokszor retorzió alá esett Rolls Frakció *Üvegháza* csak jóval a rendszerváltás után, 1999-ben jelenhetett meg, amikor már a cenzúrának semmi szerepe nem volt.²⁶ Ez a szám, ha lehet, még egyértelműbben mutatja be, hogyan is működött az egycsatornás, monopolintézményekre alapozó kulturális hatalom: „Belvárosi üvegházban minden rendbe’ van / Emeletről emeletre a helyzet változatlan / Csak a falak, a falak tiszták.” A brezsnyevi pangás időszakát idéző és kritizáló sorok érthetően fennakadtak a cenzúra hálóján, miközben még arra is tettek nem is annyira burkolt célzást, hogy az ott dolgozók erkölcsileg sem feddhetetlenek. A politikailag romlott rendszert is bemutatja a dal, a korrupciót nyíltan emlegetve, illetve azt is hangsúlyozva, hogy az újonnan feltörekvő bandák előtt összezártak a régi profik (akik a Rolls szerint nem is voltak annyira tehetségesek, mint ahogy a tömegkommunikáció sugallta), nyilván a kenyerük féltése miatt: „A tetőtől talpig menő bandák közt óriási az összhang / Természetesen abban, kérlek, hogy ki kinél rosszabb / Én rád szavazok, én rád szavazok, te szavazz rám! / Én rád szavazok, én rád szavazok, te szavazz rám!” Ugyanebbe a körbe tartoznak azok a sorok is, amelyek arról szólnak, hogy „Az első emelet 121-ben folynak a vizsgák / A hatodik emelet nem tudom hányban készülnek a slágerlisták”. Majd következik a bürokrácia kicsúfolása, jó adag áthallással a korabeli, már-már tarthatatlannak tűnő útlevélrendszerre: „A szürke könyvvel a mennybe mehatsz / A bordó könyvvel óriás lehatsz / Csak a kombinált, csak a kombinált bérlet a biztos, bizony!” A legradikálisabb mondatok, amik miatt talán a legeggyértelműbb volt a cenzorok számára, hogy ezt a dalt be kell tiltani, azok voltak, amelyek a Vörösmarty téren működő korabeli intézményrendszert igen nagy vehemenciával, nem utolsósorban pedig a prúd szocialista erkölccsel átitatott felfogás számára elfogadhatatlan módon támadták, holott minden betűje igaznak mondható a parkoló pályára állított zenekarok szemszögéből: „A büfétől a pénztárig csak négy emelet van / De amíg oda eljutsz kisöcsikém, a zacskód már tele van / De nem a pénzes, nem a pénzes zacskód, nem ám!”

²⁴ FÁBIÁN Titusz: *Az Elizélt Palota – az ORI székháza = beatkorszak.blog.hu*, 2017. március 5.
https://beatkorszak.blog.hu/2017/03/05/az_elizelt_palota_az_ori_szekhaza

²⁵ MHV-Pépita, SLPX 17719

²⁶ Mi-5 Records, Rol. 003

A Rolls Frakciónak ugyanakkor végül lett egy 1984-ben megjelent, cím nélküli LP-je,²⁷ ami ettől függetlenül hemzsegett a rendszerkritikától, így ennek fényében kevésbé érthető, hogyan is kaphattak végső soron zöld lámpát. A megoldás feltehetően abban rejlik, hogy az együttes már gyakorlatilag nem is létezett, amikor a nagylemez megjelent, így különösebben nagy társadalmi hatást – ami alatt a negatív befolyásolást értették elsősorban – nem vártak tőle, hacsak azt nem, hogy a rajongók afféle relikviaként vásárolják majd meg kedvenceik hangzó lenyomatát. A döntéshozóknak igazuk lett, ma már leginkább rocktörténeti kuriózumként emlegetik a Rolls Frakció első és egyben utolsó nagylemezét, miközben cenzurális szempontból található rajta igazi csemegék. Ezek egyik eklatáns példája a már 1980-ban elkészült *Budapest felett*, amely nem kis áthallással rendelkezik 1956-ra, de még a Franco-féle 1936 és 1939 közötti spanyol polgárháborúra vonatkozóan is, hiszen utóbbi fegyveres harc kitörésének jelmondatát írta át magyar viszonyokra. A megjelenés mögött nagy bizonyossággal az is állhatott, hogy ezt a dalt Boros Lajos írta, aki 1984-ben már az MHV egyik (Bravo–Pepita) főszerkesztője volt, s így „Minden szentnek maga felé hajlik a keze” alapon adhatott nagy segítséget a megjelenéshez, noha a zenekar akkori vezetője, Trunkos András úgy emlékszik, hogy amikor régi ismeretségekre hivatkozva kérték Boros Lajos segítségét, ő meglehetősen érthetetlen módon eleinte azt mondta nekik, hogy még bizonyítaniuk kell.

A kellő kompromisszumokat persze ez esetben is meg kellett kötni, így a dalból azt a sort, hogy „Egy elégett katonát átléptem, géppuska fészkelte a kéményben”, ami egyértelműen 1956-ra vonatkozott, át kellett írni, ebben a formában nem maradhatott. A szövegekkel kapcsolatos hercehurcáról és a velük összefüggő retorziókról az együttes vezetője elmondta: „A cenzúra keresztretjvényként működött. Miután beadtuk a szövegeket, az MHV minden olyan sort kihúzott, amit ki kellett. A vezetőségben erre a posztra első körben Rákosi Pétert állították. Ettől függetlenül úgy tudom, Bors Jenő, a vezérigazgató jelentett fel, aminek következtében aztán letiltottak a színpadról.”²⁸ Ebben a dalban mindenesetre görbe tükröt mutattak a megdönthetetlennek vélt rezsim fellegvárának számító Angyalföldnek is, amibe belefért némi utalás *A Pál utcai fiúk* című regényre is: „Angyalföldön, ahol felnőttem / Harmonikusan fejlődtem / Naponta megverték

a téren / Mert üveggolyókat cseréltem / Szálltak a pofonok köröttem / De Budapest felett az égbolt felhőtlen.” Parodizálta a munkásságot is a svájci sapkájukkal, és ugyanezt tette a „Gyűjtsd a vasat és a fémet, ezzel is a békét véded!” álságos szlogennel, valamint a kommunista mozgalmakkal is. A szerző bátyjának rejtőzése a spájzban ugyanúgy 1956-ra vonatkoztatható, mint ahogy a besúgó hálózatra az a mondat, hogy „Lépcsőház, köszön egy ember / Elsuhan lesütött szemmel”. A rendszer ugyanakkor fojtogató liánként fonta körbe az állampolgárait a dalszöveg szerint: „Betonvirág vagy, csak itt élhetsz / Meghalsz, ha innen kitépnek.” Nem nehéz tárítani a zeneszámban szereplő utcakömotívumot a forradalmakkal, ahogy a „Vasbetonból szökik az élet” is meglehetősen plasztikusan ábrázolja a városi társadalom rezignáltságát és kilátástalanságát. A szám végén hallható „Áll már a forgószínpad” kifejezés pedig akár a rendszerváltásra való várakozásra, illetve a hatalmat átvenni készülő új politikai elit megjelenésére is vonatkoztatható lenne, igaz azt semmiképpen nem állíthatjuk – ahogy a Neoton-szerzemény esetében sem –, hogy előre megjövendölte volna a kommunista rendszer lebontását a zenekar. E sor mögött sokkal inkább azt érezhetjük, hogy újabb és újabb hatalmasságok fellépésére lehet számítani, de ez bizonyosan nem a politikai változás elörszelének művészi érzékeltetése – bár az utókor szemszögéből nézve könnyen beleeshetnénk ebbe a hibába –, hanem a könnyűzenei szcéna örök mozgására utal.

Ezen a lemezen egyébként a Rolls Frakció több más számában is rendszerkritikus hangot ütött meg, amiknek azonban – valljuk be – a zenekar feloszlásával már nem sok tétje volt, mivel koncerteken, ahol a gyakorlatban a legszabadabb lehetett volna a véleménynyilvánítás, természetesen már nem játszották őket, emiatt a lemezyárnak sem fűződött különösebb érdeke a terjesztéshez, és ugyanezen okból kifolyólag a rádió sem játszotta őket, nem beszélve a televízióról, ahol 1982. október 23-án szerepeltek, és óriási botrány lett belőle.²⁹ A rendszerhez jó adag malíciával viszonyuló dalok közé tartozik ezen a lemezen a *Minden nagyon szép*, amelyről éppen az ellenkezőjét gondolta a zenekar, és közönségük pontosan értette őket. Hiszen a Ferenc József utaló mondat mögött nem állhatott komoly meggyőződés, sőt a kommunista berendezkedés Patyomkin falu voltára is emlékeztetett, hiszen a zenészek azt énekelték, hogy „Minden nagyon jó és

²⁷ MHV–Start, SLP 17878

²⁸ Trunkos András személyes közlése e tanulmány szerzőjének 2015. április 16-án.

²⁹ Ezen a napon, szombat este került az együttes adása az *Egy millió fontos hangjegy* című műsorban. Itt hangzott el az ominózus „Állva pisilek és ülve kakálok” sor a *Fejezetek egy iskolás gyermek naplójából*

című számból, de rendszerkritikáját illetően még veszélyesebb volt a *Hétköznapi téglá*. Ezekből a szövegekből természetesen botrány lett, olyannyira, hogy abban az évben még Hofi Géza is foglalkozott vele – felsőbb utasításra – a szilveszteri televíziós műsorban. Trunkos András személyes közlése e tanulmány szerzőjének 2015. április 16-án.

nagyon szép / Mégis valahogy futni szeretnék / Porcukor hull a fáról / Ezért aztán boldognak látszol.” Azt, hogy a kádári országban soha senki nem mondhatta ki szabadon a gondolatait, ebben a számban a „Kezemet, a szememet a szádon tartom / Ezt hallani sem akarom / Minden szavadat számon tartom / Ezt hallani sem akarom” sorokban szegezi a hallgatóságának az együttes, míg azt, hogy itt igazán senki nem lehet boldog teljes mértékben, az „Ezen a helyen sohase fázol / Mégis valahogy betegnek látszol” sorokból olvasható ki. Az *Izzik a tavaszi délután* című zeneszám ezen a lemezen látszólag egy esti képet jelenít meg, de továbbgondolásra adnak alkalmat a „Már a gyanús Nap is lebukott / Hiába, csalódtak a mában”, ahogy az *Átlátnak rajtam* című opus is sejtetni enged, hogy az állambiztonság az, amely árgus szemmel figyeli az állampolgárait, de a sokat próbált rockzenészek ezt is kibírják: „Átlátnak rajtam / De nem vagyok zavarban.” Persze mindenki tisztában van vele, hogy ha kell, utánuk tudnak nyúlni: „Megadtam magam a mának / Keresnek, hallgatnak, látnak.” Ugyanebben a számban pedig ennek az állapotnak az elutasítása, a változásra való várás is megmutatkozik, még ha nagyon általános formában is: „Még nincs itt az idő / Vagy már elmúlt”, amiből kiolvasható az időnélküliség és az ebből fakadó bizonytalanság is afelől, hogy egyáltalán bekövetkeznek-e a közéleti változások.

Időrendben az utolsó, mégis igazi alternatív rockcsemege a Sziámi *100 bolha* című száma, amelyet a Tímár Péter által 1987-ben rendezett *Moziklip* című filmből ismerhetett meg a szélesebb közönség.³⁰ Persze itt már az enyhülő diktatúráról beszélhetünk, de akkor is veszélyesen az elevenére tapintott a szocialista tervgazdálkodás egyik legnagyobb rákfénéjének, nevezetesen arra, hogy a gyártási folyamatok során nagyon sok üzemben, vállalatban elképesztően és elképzelhetetlenül sok selejtet termeltek, ami a munka alacsony hatékonyságát jól mutatta, nem utolsósorban pedig hozzájárult a hiány, egészen pontosan a hiánygazdaság kialakulásához. A magánéleti kötösbe csomagolt, Müller Péter Sziámi által írt dalszöveg mondanivalóját hatványozottan megerősítették a film képkockái, ahol láthatjuk, hogyan dobják ki a frissen gyártott, ámde nem működő elektromos izzókat a gyár alkalmazottai a szemeteskosárba, mert nem működnek.

A „Jó. De nem elég, nem elég jó” felütés vonatkozhat a tömegtermelés zavarba ejtő nivótlanására ugyanúgy, mint az emberek közötti kapcsolatokra, az élet bármely területén sűrűn bekövetkező problémákra, vagy éppen a társadalom rossz közérzetére. Utóbbit híven jellemzi egy egész versszak: „Jaj, de le vagyok törve / Jaj, de le vagyok sújtva / Jaj, de föl vagyok dobva / Jaj, de föl vagyok dülva / Jaj, de ideges vagyok / Most már úgys meghalok.” A szóviccnek sem utolsó *100 bolha* cím feloldása pedig ugyancsak a selejtgtyártásról szól: „Százból ha, százból ha, százból ha egyszer jó / Százból ha egyszer jó, az már nagyon jó.” Bár ez a szöveg egy művészeti alkotás, ettől függetlenül kijelenthetjük, hogy ebben a vonatkozásban nem esett túl messze a valóságtól. A hosszú éveken keresztül mindig csak ugyanabból az egyből választani tudó, és emiatt a pártállam részéről gyerekként kezelt társadalom alapproblémáját is felidézi a dal, holott 1987-ben még nem köszöntött be a pluralizmus, így csak óvatosan lehetett alkalmazni a nyitás politikáját, legjobb esetben is csak kettőből lehetett választani: „Nem tudom eldönteni szívem / Hogy hamburger vagy hot dog / Nem tudom eldönteni szívem / Hogy itt rosszabb vagy ott jobb” – utóbbi két sor az alternatív rockzenekarokra jellemző módon ironizált az emberhez méltó élet számára optimális hely kereséséről, amiből tágabban értelmezve az is kiderül, hogy mindenképpen rosszabbak a magyarok életlehetőségei a nyugatiakénál. Ennél a kontextusnál maradv a konklúzió sem marad el: „És most már biztos, hogy maradok / Mert tudom, hogy menni kell”, azaz bármennyire is sanyarú az emberek sorsa a proletárdiktatúrában, sok minden idekötí őket, ezért maradnak, és visszautasítják az emigráció nyújtotta lehetőségeket. Még akkor is így tesznek, ha az infláció – amiről még alig néhány évvel korábban sem lehetett őszintén beszélni az első nyilvánosságban – már az életszínvonalra is érezhetően rányomta a bélyegét: „És most majd nem veszek semmit / Bár szépen mennek föl az árak.” A kalandvágypól itthon maradtak pedig hallgathatták továbbra is a magyar pop-rockzene termését, amelyek között jócskán akadt áthallásos szám, ami segítette a túlélést, és kicsit talán felvértezett a rendszerváltásra is.

³⁰ MHV-Favorit, SLPM 37130

Életen túli teljesség Juhász Ferenc költészetében

Egy posztantropocentrikus Juhász-kritika lehetősége¹

Juhász Ferenc líráján keresztül a valóság visszafoghatatlan burjánzása és mitologikus, vad, tobzódó heterogenitása mellett számos olyan témával találkozhatunk, amely megkerülhetetlen fontosságú a kortárs kultúratudományos és filozófiai diskurzus számára. Szövegei a valóság materialitásának olyan kvázi mitikus megnyilvánulásai, amelyek mintha magából az élő és az élettelen határpontján lévő anyagból törnének elő. Az élő–élettelen bolygó töredékei ezek, amelyek a több mint emberi valóság szinteknek adják lezárhatatlan és lehatárolhatatlan tárházát. Már önmagában ez a barokkos, végtelen gazdagság is hatalmas érték a juhászi életműben, hiszen szembeszegül a modernitást meghatározó leegyszerűsítő ökonomizmussal.

Csábi Domonkos idézi fel, hogy Juhász saját lírájának leírására szülőfaluja sváb lakosainak sajátos jelzőjét használta, a Verdächtigt, amelynek jelentése zavaros, rendetlen, összevissza, koszos, tisztátalan, piszkos.² A német szó valójában teljesen nem behatárolható ezen kifejezések egyikére sem, hanem jelentéstartalma csúszkál ezen szavak között. A tisztátalanságot kifejező szó azért is találó, mert önmagában is átfertőződik más jelentéstartalmakkal. Önmagában is antihigiénikus materiális jellege mintha megelőlegezné a juhászi költészet szótenyészetét. Ez a ketős meghatározhatatlanság jellemzi a Verdächtigt, a tisztátalan, zavaros és kaotikus jelentések közötti kifürkészhetetlen átmenetben vagy leendésben lévő sváb kifejezést. Itt az ideje a Juhász-irodalomnak is szembenéznie a Verdächtigt megközelíthetetlen keszkekuszásával. Az eddigi, Juhász köré szerveződő kritikai irodalom túlságosan is elhallgatta vagy háttérbe szorította az életmű ezen kaotikus, koszos, zavaros oldalát.

A modern linearitás, sematizmus és antropocentrizmus helyett Juhász a maga természetkulturális vitális materializmusával heterogén és széttartó szökésvonalakat kínál fel, amelyek tovább komplexifikálódnak és deterritorializálódnak a visszafoghatatlan hiperkáosz felé. Azonban ez a komplex monstruózus barokk-kaotikus verstem meg is nehezíti a költőről való értekezést. Nemes Z. Márió szerint a „Juhásztól való beszéd” nem csupán kihívásokkal néz szembe, hanem egyenesen „akadályoztatva van, [...] kisiklatott és veszélyeztetett”.³ Maga a hatalmas szövegtest vagy corpus is alapjaiban nehezíti meg a költeményekhez való közel kerülést. Borsik Miklós nézetében Juhász életműve „nagyon terjedelmes, de talán nem is a mennyisége miatt nehezen befogható”.⁴ Borsik tanulmányának későbbi szakaszában a szöveg diktálta olvasási tempók hektikusságára és disszonanciájára hívja fel a figyelmet. Mint megjegyzi, „hol nagyon transzparens a szöveg [...] így lendületesen olvasható”, máshol pedig enigmatikussága okán nehezen fejthető fel: „ez a hektikusság megnehezíti az egyenletes, értő előrehaladást”.⁵ A hatalmas életmű mennyisége mellett sajátos jellegzetességei miatt is bír erőteljes, már-már feltörhetetlennek tűnő titokzatossággal. Mintha a szöveg visszahúzódna vagy elrejtőzne az irodalomkritikai olvasás megszokott gyakorlata elől. Borsik szerint „érződik annak a fenyegetése, hogy Juhász kapcsán csak kissé skizoid tézisekkel lehet előállni”.⁶ A Verdächtigt elterül és bekebelezi a folyamatosan burjánzó és formálódó corpust. Azonban meg kell kísérelnünk feltárni és közel kerülni a juhászi líra ezen kvázi materiális kaotikus mélyrétegéhez. Juhász művészete a létezés határterületeihez, az élet és élettelen, emberi és nem emberi liminális zónáihoz juttat el bennünket.

¹ A tanulmány megírása során az MMA 2021–2024 évre szóló Művészeti Ösztöndíjprogramban vettem részt a *Túl az életen – Az inorganikus vitalizmus szerepe Juhász Ferenc költészetében* című pályázatommal. A közölt tanulmány az *Inorganikus vitalizmus* című Juhász monográfia átdolgozott és rövidített bevezetője.

² CSÁBI Domonkos: *Szóba öltött tenyészet. Juhász Ferenc költészetéről* = *Magyar Napló*, 2008, 8. sz., 7–12. (online változat: <https://epa.oszk.hu/03500/03573/00029/pdf/>)

³ NEMES Z. Márió: „Csupa fej és csupa farok” Juhász Ferenc versteste(i) egyetemeség és formátlanság határán = *Tiszatáj*, 2020, 1. sz., 68.

⁴ BORSIK Miklós: *Penetráns radikalizmus. A Juhász Ferenc-olvasás néhány tendenciája a kétezres években* = *Tiszatáj*, 2011, 11. sz., 39–48., 39.

⁵ Uo., 40.

⁶ Uo., 39. Felvethető és később részletesebben is kifejtett lehetőség, hogy Juhász poszthumanista olvasata vagy kisajátítása is ilyen skizoid tézisnek tűnhet. Vállaljuk ennek kockázatát. Bár Borsik szerint mindenképpen el kell kerülni a skizoid tézisek megtételét, mi könyvünkben vállaljuk ezt a lehetőséget az életműben meghúzódó poszthumanista potencialitások okán.

Azonban ennél jóval többet is kínál Juhász Ferenc. Könyvünkben sokszor előtérbe kerül a modernitást maga mögött hagyó nonmodern vagy posztmodern életmű, azonban központi motívumként másik aspektust emelünk ki. Ez pedig nem más, mint az olyan vitalizmus lehetősége, amely a szó kortárs filozófiai értelmében materialista. Kötetünk egyik alapvető kiindulópontja az a belátás, hogy „a kortárs társadalomtudományban szövetségesekre lelhet Juhász”.⁷ A különböző posztantropocentrikus ontológiák, valamint az új vagy spekulatív materializmusok szövetségeink lesznek az enigmatikus irodalmi életmű megközelítése során. Ez a vitális materializmus azonban megbonyolítja, sőt bizonyos fokon fel is oldja a materialitást és a vitalizmust, tehát az élet közötti modern szembenállást. Mit nyerhetünk az életet az élettelenel, vagy másképpen az élet ideáját az anyag brutális materialitásával összeolvasztó lírai formakincsből és költői életműből? – kérdezhetnénk. Valójában az élet és az élettelen megszokott binaritásának megbomlasztásával a költő az életet visszavezeti annak prehistorikus és geológiai értelemben vett ősmúltjába, az anyag különös tenyészetébe. Az élet és egyben az ember is ebből a perspektívából nem más, mint „öntudatra ébredt anyag”, amely csupán „egyik megvalósulása annak a nagy körforgásnak, amely egyébként magára nem ismerve, mintegy boldog öntudatlanságban létezik”.⁸ Sőt, a vitalista materialista vagy spekulatív realista ontológiai pozícióból még árnyalhatjuk is Csábi értő szavait, hiszen elképzelhető, hogy maga az anyag is tágabb, kiterjedtebb posztantropocentrikus vitalizmussal rendelkezik. Sőt, az objektumorientált ontológia azt is elképzelhetőnek tartja, hogy a különböző élettelen dolgok is észlelik egymás bizonyos jegyeit roppant sajátos módon.

Az *Inorganikus vitalizmus* című kötetben elsősorban a juhászi lírában már az 50-es években nyomokban megfigyelhető, majd a 60-as és a 70-es évekre megérett poétikai fordulatra összpontosítunk, amely során a nagy költő „kibontotta a nála már meglévő benne szunnyadó új minőséget”.⁹ Csábi szerint nagyjából a 60-as évek közepétől jellemzi egyöntetűen és mindenre kiterjedően az 50-es évek során kiérlelt és fokozatosan megtalált egyedi hang, amelynek lényege, hogy „a líra a világ maga”.¹⁰ Tanulmányunk más pontján Csábi ezen poétikai fordulatot „anyagi

indíttatású szemléletből kiinduló” költészetként írja le.¹¹ Ebben a világlírában vagy kozmikus szövegtestben „az irodalomnak is vissza kell jeleznie” a világot jellemző „eredeti arányosságot”, azaz foglalkoznia kell a természet, a nonhumán létezők és a különböző dolgok jelenlétével. Sőt, mint Csábi megjegyzi, Juhász megtalált világlírájában a természet és „annak anyagi valója bekebelezi a verset”.¹²

Hiszen Juhász nemcsak az ismert világ egészét kívánja láttatni, hanem az emberi megismerési horizonton radikálisan túlnyúló „világvégtelet” is reprezentálja.¹³ A világvégtelet befogadni kívánó költészet célja nem kevesebb, mint hogy „levegye, lebontsa magáról végképp az útjában álló, növést és mozgását gátló elemeket”.¹⁴ A szövegtest ezen extatikus dinamizmusa és rizomatikus mozgása sohasem teleologikus fejlődés, hanem heterogén burjánzás. Erre a széttartó, dinamikus minőségre utal Juhász egyik legfontosabb méltatója és kortársa, Tandori Dezső, amikor megjegyzi, hogy lírájában hasonlítások, expresszív metaforák és vizuális analógiák segítségével hozza létre „bontás-sorait”.¹⁵ Elsőre ez úgy tűnhet, mintha valamilyen líratechnika lenne, és csupán a széteső textualitásra utalna Tandori. Azonban az inorganikus vitalizmus perspektívájában és a juhászi leendések felől a valóságot ilyen átmenetek és bizonytalan processzusok alkotják. A materialitás belső, posztthumán valósága különös légység vagy plasztikusság, amelyre tökéletesen illik Tandori bontás-sor megnevezése. A juhászi epikus líra túllép az emberközpontúság és az élet által jelentett kereteken és gátakon egyaránt.

Csehy Zoltán is felismeri az élet és a halál megszokott dualitását és binaritását megtörő juhászi vitalizmus erejét, amikor rámutat, hogy lírájában az „önmaga televényén és humuszán új életet sarjasztó biodiverzitás szédületes fortissimóját” tapasztalhatjuk meg.¹⁶ A juhászi tenyészetet leíró fiktív és valós szereplők látszólag nem tudnak szabadulni „a züllés látványától”.¹⁷ Azonban az inorganikus vitalizmus perspektívájából ez a züllés nem csupán történelmi esemény vagy történeti fordulat eredménye, esetleg a szubjektivitás mélyrétegének vagy az elbeszélő elméjének háborgása, hanem az anyag rendezetlenségének és formálódásának következménye. Nem tud a züllés és tenyészet drámai folyamataitól távol maradni A tékozló

⁷ LOVÁSZ Ádám: *A gyűjtás litániái. Bruno Latour, Juhász Ferenc és a sokféleség mómora* = JUHÁSZ Ferenc: *Más Petőfi az enyém*. Szerk. JUHÁSZ Ferencné KILIÁN Katalin, JUHÁSZ Anna, DEBRECENI Balázs, Bp., Prae, 2023, 352–362., 353.

⁸ CSÁBI: i. m. (2008)

⁹ Uo.

¹⁰ Uo.

¹¹ Uo.

¹² Uo.

¹³ KERBER Balázs: *A katalógus mint irodalmi forma. Juhász, Szentkuthy és a Catalogus rerum* = *Tiszatáj*, 2020, 1. sz., 58–67., 61.

¹⁴ CSÁBI: i. m. (2008)

¹⁵ TANDORI Dezső: *A tenyészet pontossága (Juhász Ferenc költészetéről)* = *Új Írás*, 1978, 9. sz., 83.

¹⁶ CSEHY Zoltán: *Az anya mint növény. Juhász Ferenc anyaverseinek botanikája* = *Irodalmi Szemle*, 2021, 10. sz. <https://irodalmiszemle.sk/2021/10/csehy-zoltan-az-anya-mint-noveny-juhasz-ferenc-anyaverseinek-botanikaja/>

¹⁷ BODNÁR György: *Juhász Ferenc = A magyar irodalom története 1945–1975. II./1–2. A költészet*. Szerk. BÉLÁDI Miklós, Bp., MTA, 1986, 714–748. <https://shorturl.at/S6xV4> (e-dokumentum)

ország kitalált vándorköltője, mivel véráramait, sejtjeit, bëlrendszerét és szerveit átítatja az anyag inorganikus vitalizmusa. A tenyészet és a züllés tehát nem odakint van a juhászi poszthumán vízióban, hanem bennünk is megtalálható. A fellázadó és összezavarodó lírai szubjektivitás kaotikus és kósza elméje nem valamilyen fantazmagória vagy elmebaj következtében húz a felbomló testek és anyag felé, hanem materiális vagy vitális közelséget és gravitálást érez a körülötte hömpölygő valósághoz. Az életnek ezzel az izgalmas, mégis a kortárs természettudományos és földrendszer tudományos vizsgálódásokkal megbékíthető, spekulatív olvasatával valójában a modernitás hagyományos nagy binaritásait bontja meg és dekonstruálja Juhász. Az ember visszaágyazódik nemcsak természeti vagy ökológiai viszonyai közé, hanem valójában a bataille-i értelemben vett formátlanságba, vagy bázikus materialitásban találja magát, olyan zavaros és felkavaró ósállapotban, amely alapvetően visszahúzódik és elrejtőzik előlünk, mégis bizonyos jegyekkel bír. Ez a kozmikus, tágabb világ tehát egyszerre vezet az ember mélyrétegeibe és az anyag lágy, belső rejtelseibe, hiszen *A tékozló országban* „a krónika nemcsak a mocsárba fulladt társait látja, hanem a nyüzsgő, zabáló buja világ mikroszkópikus képét is”.¹⁸

Bodnár György is rámutat, hogy ez a tenyészetbe vagy materiális züllésbe torkolló drámai vízióban úgy érezhetjük, hogy a pusztulás maga kilép a történelemből. Az inorganikus vitalizmus éppen ezt a szubjektivitásból, a korrelativizmusból és antropocentrizmusból való kiszakadást kíséri meg, olyan radikális szferikus kívülséget, amelyet még az élet sem korlátoz. Paradox módon azonban ez a nonmodern kilépés visszavezet a test sejtjeinek materiális mélyrétegeibe. A juhászi életmű inorganikus vitalista szemléletében „az anyag eredendő és végső elv”.¹⁹ Ez a lírai szubverzió és radikális vitális rematerializáció nem művészeti visszalépést, sematizmust vagy leegyszerűsödést jelent, hanem valójában megadja „e nagy ambíciójú líra továbbtenyésztésének módját”.²⁰ Maga a materiális inorganikus alapállapot plasztikus légyságként jelenik meg, amely valójában „a valóságok valóságát” jelenti.²¹ A juhászi lírában az „ősfolytonosságon ejtett kozmikus sebként tárul fel a határtalan messzeség”, még a „halálnál is üresebb perspektíva”.²² Ez az üresség azonban valójában tele van a materialitás vibrációjával.

A materialitás inorganikus mélyrétegeibe való visszatérésre használhatjuk Borsik nagyszerű kifejezését, amely

tulajdonképpen az egész juhászi életmű kapcsán is központi fogalomként alkalmazható. A penetráns radikalizmus kifejezéssel Borsik a penetratio szó eredeti jelentéseit hozza játékba, azaz az átfúródást, a benyomulást, belépést, beszivárgást, áthatolást.²³ Az inorganikus vitalista materialitás is beszivárog, belénk hatol, áthat bennünket. Azonban a lágy őanyag és végtelen plasztikus légyság egyben lehetővé teszi a hibrid egyesüléseket és zavaros, zajongó kapcsolódásokat, valamint a különböző leendések burjánzását. A penetratio így belépés vagy behatolás az anyag mélyrétegeibe, de mindeközben belépés más testek és más dolgok felé. A juhászi penetráns radikalizmus nem korlátozódik csupán az emberre, sőt az inorganikus vitalizmus értelmében az életre sem szorítkozik. Azonban a juhászi szövegek ezen kaotikus tenyészet és penetráns radikalizmusa egyben bizonyos perspektívából antihigiénikussá is teszik ezt a verstestet. Miközben elismeri Borsik, hogy „többek a juhászi szövegek a létmohóság írásos termékeinél”, de azt is kiemeli, hogy valóban van antihigiénikus jellege ennek az életműnek.²⁴ A tenyészet, a heterogén keveredés a szennyezéssel, a visszafordíthatatlan szubverzióval és a megfertőződéssel fenyeget. Borsik szerint egyfelől a szerző témaválasztásai, másfelől különös líratechnikája is gondoskodik erről az antihigiénikus penetráns radikalizmusról. Juhász szövegeiben az extatikus intenzitás, a furcsa erotizmus, a horror- és a sokkvízió tömegesen fordul elő.

Mielőtt rátérünk az inorganikus vitalizmus fogalmára, érdemes általánosságban is kiemelni Juhász művészetének néhány központi sajátosságát. Juhász költészetének kortárs filozófiai perspektívából történő értelmezése korántsem tekinthető ráolvasásnak vagy kisajátításnak. Juhász „monumentális igényű költészetének” számos lételméleti aspektusa várja a filozófiai és kultúratudományos értelmezést.²⁵ Juhász költészetében „messzebb és tovább ment, mint ahogy a megszakított folytonosságból ez elképzelhetően következett volna”.²⁶ Kerber szerint Juhász epikai és lírai hangokat vegyítő művészete „világelbeszélő és világértelmező” szándékkal lép fel.²⁷ A juhászi lírában összesűrűsödnek és mitologizálódnak a világ és az emberiség nagy problémái és jelenségegyüttesei. Bodnár nézetében a nagyszabású életműben kimondhatatlan és megközelíthetetlen kozmikus kérdések tűnnek fel, azonban a személyes és társadalmi jelenségek és aspektusok sem elhanyagolhatóak.²⁸ Ehhez a kozmikus világértelmező

¹⁸ Uo.

¹⁹ CSÁBI: i. m. (2008)

²⁰ Uo.

²¹ KERBER: i. m. (2020), 62.

²² LOVÁSZ: i. m. (2023), 358.

²³ BORSIK: i. m. (2011), 44.

²⁴ Uo.

²⁵ KERBER: i. m. (2020), 59.

²⁶ CSÁBI: i. m. (2008)

²⁷ KERBER: i. m. (2020), 59.

²⁸ BODNÁR: i. m. (1986, e-dokumentum)

lírához a költő „nyelvileg egy új költészetet teremtett”.²⁹ A juhászi kvázi materializálódó szövegtestnek „anyagává válik a történelem és a modern veszedelmek mellett a szűkebb közeg, a család meghittsége is”.³⁰ Juhász valóban a legtávolabbi, embertelen és idegen dolgokról is ugyanolyan sajátos materialista jellegben beszélt, mint a szűk családjáról vagy mélyen emberi érzelmeiről. A valóság egészét kívánta kozmikus lírájába bekebelezni a költő.

Azonban ennek az epikus világértelmező jellegnek van hátulütője is, hiszen az epikus lírájában szereplő „befogadhatatlannak tűnő léptékek” megnehezítik Juhász lírájának értelmezését.³¹ Borsik szerint a Juhász-kritika mindig csak próbálná utolérni a költőt és hatalmas életművét: „mintha a recepció csak oda tartana, ahol Juhász van”, azonban „nem fog odaérni”.³² Csábi is rámutat, hogy ez a drámaian új költői hang feltűnését nem kísérte egyöntetű elismerés. Nemes Z. szerint a juhászi corpus „mindent el akar maga körül némitani”.³³ Valahogy meg kell törnünk ezt a fekete és zöld csöndet, ezt a lírai hallgatást. Valóban elnémithat bennünket ez a hatalmas szövegtest. Az organikus szerveződő életmű elefantiázisát, erőteljes túlnövekedését és vad burjánzását kiegészíti a szövegtest „önmagát is relativizáló szétírtsága”.³⁴ Azonban az inorganikus vitalizmus értelmében akár a racionalitást, sőt fejünket elvesztve is beszélnünk kell erről a corpusról. Borsik is megjegyzi, hogy nehéz az egész életműre rátalálni annak heterogenitása és hatalmas mérete okán, „de ez nem lehet ok arra, hogy elforduljunk Juhász világától”.³⁵ A világelbeszélő epikus életmű egyetemessége valóban zavarba ejtő aspektus.

Sőt, kissé spekulatív módon is állíthatjuk, hogy éppen olyan posztantropocentrikus elemzési módszer szükséges a hatalmas juhászi életműhöz, amely nem riad meg a szövegtest monstruozitásától. Azt is mondhatjuk, hogy a juhászi világ idegenszerűsége és különlegessége lehetővé teszi számunkra egyéb potenciális extrém világok megismerését. A vadul burjánzó, önmagát felbomlasztó és szétíró szövegtest olyan elemzési módszerért kiált, amely képes a materialitás és az anyag, valamint a különböző leendések irányába nyitni. Az antropocentrikus vizsgálódás és „kritika számára” a különböző hibrid valóság szintek és „leendés-tömbök hibrid burjánzása perverz

monstruozitásként és értékegyességgként elmarasztalhatóvá” válhat.³⁶ Azonban még ha igazat is adunk Borsiknak, hogy a juhászi corpus esetén „a befogadás olvasó és mű konfrontációja”, akkor sem szabad megtántorodnunk ettől a drámai találkozástól, amelynek sajátos intenzitása új élményekhez és újszerű valóság tapasztalatokhoz vezethet.³⁷

Juhász kapcsán Csehy szürrealista asszociatív képekről beszél.³⁸ A heterogén szöveghalmaz és a tudományos és lírai nyelvezet egymásba olvasztása áthatja Juhász pályáját. Kerber szerint teljesebb tapasztalat lehetősége sejlik fel a költészetet és a matematikát szintetizáló juhászi művészetben, amelyben helyet kap a szigor és az erős egyaránt.³⁹ Borsik véleményében a dolgok és létezők közötti hasonlóság megragadásának leggyakrabban alkalmazott eszköze az életműben az explicit hasonlat.⁴⁰ Csehy rámutat, hogy Juhász ritkábban használja a csonka metaforát, helyette „képalkotó radikalizmusa inkább a tertium comparationis enigmatikusságát” viszi végig.⁴¹ Juhász műveiben „a nyelv mint az átlényegítő metamorfózis humán otthonosságra alapozva” körvonalakat ad és érzékelte.⁴² Azonban a juhászi szürrealis szóhalmaz és hibrid vagy kiméraszerű kifejezések és magmaszerű szóáradat egyben idegenné és furcsává is változtatja a nyelvi rendszert is, amelynek megszokott körvonalait plasztikusabbá és porózusabbá transzformálja. Borsik nézetében a letört sejtlap és szilánkos töredékszerű szövegtest „eleve önmaga fragmentális hozzáférést valószínűsít”.⁴³ A szépség hihetetlen kiterjesztésének igénye jelenik meg a költői pálya során, amelyet poétikai és mechanikai minőség is áthat. Kerber szerint a „tradicionálisabb költői motívumok válnak vadabb, testi-biológiai metaforák *komponenseivé*”.⁴⁴ A legmodernebb eszközök és tudományos újítások is lírai és esztétikai szférával itatódnak át, ahogy a líra is biologizáló és mechanisztikus lesz az életmű bizonyos szakaszaiban.

Lovász a juhászi lírában kozmogóniai jelleget fedez fel, amely „kiemeli a magyar irodalmi hagyományból”.⁴⁵ A kozmogóniai törekvést a teljesség iránti vágy hajtja.⁴⁶ A kozmogóniai jelleg alatt a teljességre vagy „egészre nyíló rálátás igényét” érthetjük.⁴⁷ Juhász művészetében szintetizálja a radikális, már-már felbomlasztó sokrétűséget és

Juhász Ferenc
1970-ben
Adományozó:
Szalay Zoltán
© Fortepan

²⁹ CSÁBI: i. m. (2008)

³⁰ Uo.

³¹ NEMES: i. m. (2020), 75.

³² BORSIK Miklós: Bevezetés. Az Üveghegy és a szilánkok. *Tanulmányok Juhász Ferenc életművéről = Tiszatáj*, 2020, 1. sz., 39–94., 39.

³³ NEMES: i. m. (2020), 68.

³⁴ Uo., 75.

³⁵ BORSIK: i. m. (2020), 39.

³⁶ NEMES: i. m. (2020), 75.

³⁷ BORSIK: i. m. (2020), 39.

³⁸ CSEHY: i. m. (2021)

³⁹ KERBER: i. m. (2020), 63.

⁴⁰ BORSIK: i. m. (2011), 42.

⁴¹ CSEHY: i. m. (2021)

⁴² Uo.

⁴³ BORSIK: i. m. (2020), 39.

⁴⁴ KERBER: i. m. (2020), 63.

⁴⁵ LOVÁSZ: i. m. (2023), 359.

⁴⁶ KERBER: i. m. (2020), 61.

⁴⁷ LOVÁSZ: i. m. (2023), 353.



ezt a kozmogóniai egészlegességet. Juhász kapcsán „panorámaszerű ábrázolást” figyelhetünk meg, amely önmagában is lírai világot hoz létre.⁴⁸ Megszokott körvonalak és megismert struktúrák helyett a juhászi textus kaotikus multidimenzionális forma nyúlványok és szferikus non-lineáris kiterjedések felé vezet, amely posztumán természetkulturális elrendeződést tár fel. A nyelv itt már nem az emberi otthonosság védőbástyája, hanem az emberen túli hibrid valóság szürreális vagy realista mágiájának hívogató kapuja. Letaglózó erejű ez a dezantropomorfizáló lírai mű, amellyel valóban megrendítő erejű a találkozás. Juhász életművét „az eddigieknél egy intenzívebb világlátás” hatja át.⁴⁹ Azonban ez a lírai ontológiai rendszer nem tudománnyal szemben képződik meg. Juhász művészetének középpontjában „a sokféleség mámorát” találjuk, amely élmény „kiemel bennünket [...] a hétköznapi-ság szabályozottságából”.⁵⁰ A valóság vad, emberen túli heterogenitásával szembesítő csodálatos lírai fohász szétzúzza a szabványosított, antropocentrikus és bürokratikus szabályok közé szorított nyelviséget.

Az inorganikus materializmus az a fogalom és filozófiai perspektíva, amelyen keresztül megközelíthetjük a felbomlásban lévő televényből és rothadó tenyészetből kinövő juhászi szövegsarjasztást, amely a maga gótikus, barokkosan sötét jellege ellenére „hatványozottan organikus létet kölcsönöz ennek a versnyelvnek”.⁵¹ Vizsgálódásunk során tehát rá kívánunk mutatni, hogy a Juhász-féle vitális materialista tenyészet az emberi megismerés elől való visszahúzódása mellett, amely nem elhanyagolható jellegzetesség lesz, milyen alapvető jegyekkel bír. Az ökológiai válság korában és a környezettől való példátlan elidegenedés állapotában Juhász izgalmas, spekulatív, metaforákban és képtársításokban gazdag lírája kiemelhet bennünket dehumanizált és denaturalizált állapotunkból. Mindeközben a halál, a felbomlás tematizálásán keresztül az inorganikus vitalizmus újszerű, szokatlan biológiai ritmust és lírai dinamizmust kölcsönöz a kortárs irodalmi nyelvnek, amelyet az ökogótika és a sötét ökológia által meghatározott antropocén líraként fogunk a későbbiekben meghatározni. Kötetünkben nem csupán elidegenedett módon egy irodalmi corpushoz kapcsolódunk, hanem a valóság kapcsán is új aspektusokra kívánunk ráismerni, hiszen „a költészet élen jár a valóságfeltárásban”.⁵²

Másik fontos vizsgálódási szempontunk lesz Juhász életművében a megszűnés, a halál, a felbomlás gazdagsága és lenyűgöző lendülete. A halálról szóló fejezetünkben fogjuk bevezetni azt a sajátos posztumusz poszthumanis-

ta vagy nekrovitalista tenyészetfogalmat, amely tulajdonképpen végigvonul az egész életművön. Ez a barokkos bőséget sem nélkülöző halálkép felfokozza, sőt vitalizálja a valóság egészét. A megszűnés, a szétesés Juhász költészetében nem ellentétes a leendések burjánzásával és a természetkulturális létezők heterogén feltűnéseivel, hanem egyenesen bővíti és tobzódóvá teszi, sőt maga ez a tenyészet alakítja ki saját lírai univerzumát. A juhászi hibrid metaforikusság formabontó módon az élet és „az élettelennek, vagy annak ható környezetelemeit is képes egybe-erántani”.⁵³

Vibráló, csillogó, folyamatosan változó, fortyogó és átformálódó halál által vagyunk átitatva mindnyájan. Valójában a nekrovitalizmuson vagy inorganikus vitalizmuson olyan speciális vitalizmust értünk, amely túllép a biocentrizmuson és az életen. A juhászi textus vad, visszafoghatatlan burjánzása átszövi a valóság szerves és szervetlen komponenseit, sőt az inorganikus vitalizmus értelmében utóbbiból építkezik is. Az életen való átlépés, ez a posztumán transzgresszió adja az egész életmű azon kulcsmomentumát, amelyből legalább részlegesen felfejthetővé válnak Juhász önmagukat megszüelő vagy képző szótenyészei. Az inorganikus vitalizmus valójában a vitalizmus és a mortalizmus közötti határt kívánja dekonstruálni. A halált dinamikus, változékony, kreatív folyamatnak mutatja be, másfelől az élet és a valóság egészét átitatja a megszűnés és a felbomlás potencialitása. Ahogy a posztumusz poszthumanizmus, úgy az inorganikus vitalizmus is az embert megtestesült, heterogén kontinuumon akarja elhelyezni feleledő és szétesett, halott dolgok között. Az inorganikus vitalizmus miközben felismeri az élet és a valóság bizonyos elrendeződéseinek a végességét, alapvetően nem a végesség ünnepléséről szól. A vitalizmus és a mortalizmus közötti határ feloldása az a központi aspektusa, amelyen keresztül vibráló, energetizált, aktív anyagkoncepcióhoz juthatunk, amely meghaladja az élet és az élettenség megszokott binaritását.

A juhászi felbomlás posztantropocentrikus, természetkulturális tere a televény vagy enyészet, „a kulturális tér és emlékezetet humán játéktereit szembesíti a kozmosz organikuságával”.⁵⁴ A tenyészetten keresztül a juhászi inorganikus vitalizmus a felbomlást a kulturális és művészeti tér bevonásával a kozmikus organikuságba ágyazza vissza, az anyag vibráló materializmusába. Csábi szerint a juhászi materialitás kulcsfogalma a tenyészet, amely értelmében minden folyamatosan megszületik, fennáll és pusztul.⁵⁵ Sőt, felvethető az is, hogy az inorganikus vita-

⁴⁸ KERBER: *i. m.* (2020), 60.

⁴⁹ LOVÁSZ: *i. m.* (2023), 358.

⁵⁰ Uo., 359.

⁵¹ CSEHY: *i. m.* (2021)

⁵² LOVÁSZ: *i. m.* (2023), 353.

⁵³ CSEHY: *i. m.* (2021)

⁵⁴ Uo.

⁵⁵ CSÁBI: *i. m.* (2008)

lizmus perspektívájából a hulla emberi és embertelen, élő és élettelen. A halott alakjában ott rejtőzik az élő és a halott ember. Csehy alapján mindehhez hozzátehetjük, hogy az inorganikus vitalizmusban „a lesóványodás tragikumából kibomló szépség burjánzása” megy végbe.⁵⁶ Az inorganikus vitalizmus a hullát nem a vitalizmus és mortalizmus hagyományos szembenállásán keresztül és megszokott kategorizációs technikáján keresztül vizsgálja, hanem a leendés különböző módoszatai alapján. A juhászi leendések pedig barokkos, díszes burjánzások, amelyek a megszűnést magát is komplex, a bőséget kifejező folyamatként közelítik meg.

Könyvünk középpontját ezért nem az ember nekropolitikai újrafogalmazása adja, hanem az anyag újszerű koncepciója. Miközben visszatérő elemei művünknek a veszteség, az elmúlás vagy a melankólia, alapvetően nem az emberi identitásstruktúra újraosztása áll fókuszunkban. Az inorganikus vitalizmust alapvetően posztantropocentrikus, spekulatív realista vagy új materialista perspektívából vizsgáljuk. Azonban sem ünnepelni, sem a transzhumanizmushoz és bizonyos modern utópiákhoz hasonlóan nem kívánjuk meghaladni a halált és a halandóságot.

Ezekhez szorosan kapcsolódik egyik különös, saját filozófiai fogalmunk alapján, abszontológiaiak mondható hiányfelfogás is, amely valóban burjánzóan gazdaggá teszi a költő verseit és életművét. Ez az excesszív barokkos gazdagságra az életmű vizsgálata során a tékozló tenyészet kifejezést véljük a legmegfelelőbbnek. Ennek a gazdagságnak az alapja pedig a nekrovitalista vagy inorganikus vitalista juhászi halál-felfogás lesz. Ha a valóság materiális szövete, amely, ahogy látni fogjuk, leendésekből, burjánzásból, tenyészetből, posztthumán processzusokból és plaszticitásból áll, át van itatva ezzel az inorganikus vitalizmussal, akkor a hiány, a nemlét, a visszavonultság, a depriváltság, a visszahúzódnás is ebből a sajátos nekrovitalizmusból táplálkozik. A költő bőségfogalmának és polimorfikus lírai tenyészetének egyik központi alapját adja tehát a halál vagy a megszűnés megszokott értelmezésén túlmutató valóságfelfogás. Pontosabban a halál spekulatív átfordításán keresztül azt az anyagba visszavezetve barokkos posztantropocentrikus, sőt posztvitalis gazdagság, amely a lehétköznapibb élethelyzetekben, a mitológiai vagy vallási alakokban, illetve a földtörténeti folyamatokban vagy apokaliptikus katasztrófákban egyaránt megtalálható.

A juhászi inorganikus vitalizmus lehetővé teszi számunkra a modern nekropolitika és leegyszerűsítő biopolitikai rezsimekből való kilépést. Hogy az inorganikus vitalizmus számára a halál oly központi elem, nem azt jelenti, hogy a szubjektivitást vagy az életet a halálhoz

kívánjuk kötni. Egy posztthumán anyagkoncepcióhoz, egy inorganikus vitalizmushoz kívánjuk a valóság burjánzó, barokkos kirobbanásait és változékony folyamatait kapcsolni. Mint Juhász több művében is utalt rá, az ember „csak parányi, vírusnyi része a világnak”, körbefonva az anyag burjánzásával és a természet tenyészetével.⁵⁷ Az egyetemes hiányok és válságok korszakaként jellemezhető geológiai léptékű metakrízis, az antropocén idején nagyon sokat nyerhetünk ilyen árnyalt, mégis a negativitással és a felbomlással spekulatív módon átitatott materialitás-fogalomból. Nem győzzük hangsúlyozni, hogy Juhász Ferenc lírájának ontológiai tétje van. Szavai nemcsak szívünkbe vagy agyunk legbelső zugaiba kapaszkodnak bele, mintha valamilyen sajátos torz szájszervvel rendelkező kis idegen lények lennének, hanem a valóság szövetébe is beleeszi magát ez a letaglózó erejű költői vízió. Juhász versein keresztül az idegenség és a furcsaság materiális rétegei közé helyeződünk vissza.

Az *Inorganikus vitalizmus* című kötetünk a következő kérdés köré összpontosul: hogyan írható le az olyan vitalizmus, amely szétfeszíti az élet és az organikus létezés kereteit? Hagyományosan a vitalizmus alatt olyan világlátást vagy perspektívát értünk, ami az életet az anyagtól elkülöníthetőnek és az anyagi elemekre visszavezethetetlennek véli. Hagyományos értelemben vitalista az, aki az élőnek az anyagtól eltérő elvet tulajdonít. Az életben a vitalista szerint kell, hogy legyen valami többlet, amit az anyag önmagában nem tartalmaz. Az élet több mint kémiai reakciók halmaza. Vitalistának lenni annyi, mint az élet elvét vállalni. Csakhogy a XIX. század elejére, a tudomány és technológia fejleményeinek következtében, destabilizálódtak a szerves és szervetlen, élő és élettelen közötti határok. Manapság, amikor mesterséges életformák kerülnek előállításra laborokban, és a génmódosított élelmiszerek is egyre nagyobb mértékben hasznosulnak, elbizonytalanodni látszik az élet fogalma. Mindez azt jelenti, hogy az életről való gondolkodásunk megköveteli új filozófiai koncepciók megalkotását és a megszokott vitalizmus revidálását.

Nézetünk szerint Juhász Ferenc költészetének központi mozzanata az élet mibenlétére irányuló kérdés. Esztétikai értelemben radikális leírását nyújtja a különböző világ-szinteken fellépő kauzalitásoknak, fizikai jelenségeknek, élőlényeknek, dolgoknak és erőhatásoknak. Meglátásunk szerint a költészet legitim megismerési forma, és hozzáférést biztosíthat olyan létrétegekhez, amelyek a hétköznapi tapasztalás számára nem tárulkoznak fel. A világ összetett mozzanatait képes megszólaltatni a költészet médiuma, méghozzá intuitív módon. Juhász módszerének sajátos-

⁵⁶ CSEHY: i. m. (2021)

⁵⁷ CSÁBI: i. m. (2008)

sága, hogy egymásba nyitja a rétegződéseket, ezáltal teret biztosítva textuális értelemben a kevert szövegláncolatoknak, hibrid képalkotásoknak és képzettársításoknak. A XX. századi magyar lírán belül – egyedülálló módon – ez a sokrétű, differenciált vitalitás kaotikus, kontingens, fertőző, rettenetes, fenséges öntörvényűség jut szóhoz, úgy, hogy az élet és szépirodalmi elbeszélés kategóriái is felbomlanak.

Visszatérő mozzanat Juhász lírájában a linearitás megtörése, az idő önmagába görbítése, a különböző idődimenziókkal való kísérletezés, valamint az interioritással és exterioritással való dekonstruktív játék. Az életem túlság, a feloldódás a legváratlanabb pillanatokban tör elő, megtagadva minden rendszerezhetőséget. A *Rácsok a reménysivatagon* című költemény összefoglalja Juhász minden egyneműséget meghaladó időfelfogását: „Idő nincs. Csak a testek. Csak a testek növekedése, zsugorodása. Csak a testek tágulása, terjedése, fölbojlása. Csak a testek születése és halála.” Nincsen egységes idő, mindennek megvan a saját idősíkjá. A létezés radikális sokfélesége azt is megköveteli tőlünk, hogy egységesítő, egyetemes fogalmak helyett örvénylő fogalomteremtés segítségével hatni engedjük a differenciát. Ennek a differenciának a halál kapcsán bekövetkező működése érhető tetten az inorganikus vitalizmus fogalmában is. Juhász verseiben gyakran találunk litániaszerű felsorolásokkal, a jelzők és létezők tobzódó, egymásra halmozódó sokféleségével. Ez olyan spekulatív módszer, amely a radikális heterogenitást reprezentálja, méghozzá realista módon úgy, hogy lehetőség szerint minden valóságsszintet és dolgot bevonjon a képzelőerő vitális termelésébe.

Juhász *A tízmilliárd éves szív* című versét parafrázálva „az anyag történik velünk” ebben a dehumanizált irodalmi térben. Az anyag nem az emberi megismerő tekintetnek alávetett járulékos mozzanataként tételeződik: az anyag önállóan is képes eseményeket előállítani, váratlan helyzeteket teremteni. Az élt többé nem tudjuk teljesen különválasztani az anyagtól, mert az utóbbi is képes mozogni, alakulni: szerepelni. Meglátásunk szerint a különböző posztumán értelmezési kísérletek és a juhászi líra izgalmasan egészítik ki egymást, a „nem totálisan monolitikus” értelmezési horizonton.⁵⁸ Próbára kell tennünk a hatalmas szövegtestet, vizsgálunk meg, hogy „mit enged meg a monstrum törekénysége”.⁵⁹ Megjegyzésével mintha Borsik is felfigyelt volna a lírai corpus mélyén meghúzódó

plastikus lágyságra, a leendéseket lehetővé tevő mélyrétegre, amely éppen e hatalmas és erőteljes életmű aranyékszerszerű törekénységét adja.⁶⁰

Mindez azt is jelenti, hogy nem kizárólagos értelmezésről beszélünk az *Inorganikus vitalizmus* című könyv kapcsán. Nem azt állítjuk, hogy feltörtük a juhászi enigmát, vagy felfedtük a hatalmas életmű központi elemét. Csupán arról van szó, hogy saját posztantropocentrikus, posztumán szempontrendszerünk a szövegtest mélyrétegeinek különös aspektusára irányítja a figyelmet, amely meglátásunk szerint a juhászi lírai univerzum egyik fontos ontológiai alkotóelemének tekinthető. Kötetünk így vállaltan sajátos posztumán kisajátítása Juhász Ferenc életművének, pontosabban bizonyos alkotásainak. Ez az elemzési módszer tehát nem totálisan monolitikus meta-narratívákat állapít meg, és nem is a korábbi, a modernizmusok és a posztmodern hatása alatt álló kritikai szempontokat írja felül. Csupán arra mutat rá, hogy a kortárs poszthumanista filozófia és a nonhumán fordulat által áthatott kultúratudomány új szempontokat találhat Juhász életművében. Az inorganikus vitalizmus által meghatározott posztantropocentrikus elemzési módszerre ténylegesen kínálja fel magát a heterogén „csupa fej és csupa farok” szövegtest. Hiszen „a »csupa fej és csupa farok« struktúrája lehetővé teszi a »diribre-darabra« szabdalást, olyan *parciális* újraolvasó és újraíró gyakorlatok megképződését, amelyek Juhászt az ideológiai Alany ellenében is képesek olvasni, miközben megpróbálják tovább hasítani azt a hasadt antropológiát, mely eredeti formájában mégiscsak az Ember megőrzésére esküdött fel”.⁶¹

Kötetünk célja Juhász sokágú munkásságának lételméleti tétjének felmutatása, javarészt a szövegek által mozgósított objektumokon keresztül. Ebben a vonatkozásban azon megérzésünkre támaszkodunk, ami szerint Juhász prózaversei performatív szövegeket képeznek, azaz valóságos mágiát hajtanak végre. Olyan mágia ez, ami magukat a dolgokat hagyja szóhoz jutni. Bodnár György irodalomtörténész gondolatait kölcsönözve: „A kiindulást minden költészet közös gondja szabja meg: »dolgok nélkül nincs költészet«. Juhász Ferenc verseiben ez az alaptörvény határtalan anyagszeretettel találkozunk: a költő, aki a »dolgokon át kényszerül beszélni«, úgy halmozza egymásra a dolgokat, mint a létezés, de ezzel nem csupán utánozza és leírja a világot, hanem át is éli a létezés gyönyörűségét.”⁶² E gyönyörűséget azonban mindenütt átlukasztja,

⁵⁸ NEMES: i. m. (2020), 75.

⁵⁹ BORSIK: i. m. (2020), 39.

⁶⁰ Az *Üveghegy és a szilánkok* című konferencia tanulmányai és heterogén, körültekintő, mégis újító perspektívája egyfajta mintaként lebeg előttünk az *Inorganikus vitalizmus* című könyv megalkotása során. Ahogy Borsik Miklós, a konferencia egyik szervezője megjegyzi:

„a konferencia több szempontot és támpontot vet fel” azzal kapcsolatban, „honnan érdemes szemlélni a töredékeket” és egyben önmagunkat is. BORSIK: i. m. (2020), 39.

⁶¹ NEMES: i. m. (2020), 75. (Kiemelés az eredetiben – H. M.)

⁶² BODNÁR: i. m. (1986, e-dokumentum)

szétszaggatja a halál, a szenvedés és a mulandóság, a véges-ség perspektívája is jelen van. Élet nem lehet halál nélkül, a kettő szerves összefonódásának lehetünk tanúi számos alkalommal az életműben. Értelmezési munkánk során nem kerülhető el az életszeretben kimerülő felszíni optimizmus megkérdőjelezése. Juhász kapcsán olyan vitalizmusról beszélhetünk, amely számot vet a pazarlással, a vedléssel, a hiánnyal és – nem utolsósorban – az élet végeességével. A halál elve ott van az élet princípiuma alatt. Az élni akarást a halálösztön is motiválja. A leghétköznapiabb jelenetek is átcsapnak a mulandóságról szóló meditációkba – „és mennyi szenny az élet, mennyi szenny a halál is” – szól a mosógép zaján töprengő Juhász *A mosógép és a halott* című művében. Juhász műveiben „a halál után is folytatódik a litánia”⁶³

Összegzésként fontosnak tartjuk kiemelni azt a filozófiai, irodalomtudományi és kultúratudományi elméleti keretet, amelyen keresztül feltárjuk Juhász Ferenc inorganikus vitalizmusát. A XX. század második felének olyan alapvető fontosságú, szépirodalmi vonatkozásokkal is bíró elméletalkotóira támaszkodnánk, mint Georges Bataille, Gilles Deleuze és Félix Guattari, valamint, a teljesség igénye nélkül, olyan kortárs filozófusokra is, akik tematizálják a dolgok heterogenitását, valamint az élő és élettelen különbségének problematikáját. Szintén fontos elméleti háttérként szolgál kötetünk során a dekonstruktivizmus, beleértve annak hazai adaptációit.⁶⁴ Mindazonáltal nem célunk bármilyen előzetes értelmezési keret ráerőltetése vizsgálódásunk tárgyára. Nem a beleolvasás szofista művészetét kívánjuk gyarapítani, hanem a valóságos megértést elősegíteni, valamint a dolgokkal való összekapcsolódást, a művészet határait meghaladó etikai perspektíva érvényesülését. Juhász írásművészete alkalom a találkozásra, az események és dolgok sokfélesége előtti megnyílásra, olyan feltárulkozásra, amely túllép az életen.

Könyvünkben tehát poszthumanista szempontrendszer alkalmazunk a juhászi corpus kapcsán. Az *Inorganikus vitalizmus*ban Juhász Ferenc költészetének nonmodern, emberen túli proto-poszthumanisztikus teljességre törekvő aspektusaira koncentrálnak. Mindez azt jelenti, hogy nem kizárólagosságra vagy valamilyen totalizáló, egységesítő vagy homogenizáló igénnyel kívánunk fellépni a Juhász-kutatás kapcsán. Azon állításunk, miszerint Juhász költészetében megtalálhatóak azok a jegyek, amelyekre könyvünkben fókuszálunk, nem jelenti azt, hogy csak ezek a jellegzetességek figyelhetők meg az életműben. Teljesen elképzelhető, hogy valaki alapvetően más

keretrendszer és szempontrendszer alapján más aspektust emel ki ebből a nagyszabású költészetből. Sőt, kötetünk bevezetőjében is a nonmodern, poszthumán jellegű mélyréteg mellett megállapítunk egy modern kategorizációra építkező és alapvetően humanista jegyeket felmutató, az életművön végigvonuló tendenciát. Mi mégis az inorganikus vitalizmusra, Juhász sajátos materialitásfogalmára és poszthumán aspektusaira összpontosítunk.

Kötetünk elsődleges célja a poszthumanizmus irányzatai nyújtotta szemüvegen keresztül kritikailag megvizsgálni Juhász költeményeit. Mindebből következik, hogy ez a poszthumán perspektíva irányította azt a szelekciós mechanizmust, amelynek segítségével szemezgettünk a hatalmas életműből. A poszthumanista értelmezési keret az életmű új aspektusait tárhatja fel, miközben Juhász munkásságát tematikus, ideológiai és szellemi értelemben a kortárs posztantropocentrikus irányzatok irodalmi és esztétikai előképének is tekinthetjük. Bár bevezetőnkben elsősorban a nonhumán emberen túli teljességre vagy kozmikusra utaltunk, természetesen egészen más központi jegyek is felszínre kerülhetnek Juhász művészetéből. Nem kívánunk totalizálni a juhászi poszthumán potencialitás kapcsán. Csupán utalunk az életműben meghúzódó proto-posztantropocentrikus tendenciákra. Könyvünk még a poszthumán Juhász-olvasatok változatai közül is csupán egy. Nem csak így, és nem csupán ezeket a műveket elemezve lehet Juhász Ferenc lírájának posztantropocentrikus áttekintését nyújtani.

Hogyan képzelhetjük el a poszthumán vagy nonhumán fordulat által megihletett irodalomkritikai vizsgálódást? Alapvetően tematikus jellegű és motívumcentrikus elemzési mód ez, amely ugyanakkor számos ponton próbálkozik poétikai/esztétikai értelmezésekkel is, de nem köteleződik el teljesen semmilyen tudományos diszciplína mellett, noha a filozófiai és kultúratudományos megközelítések a fejezetek módszertani sarokköveit képezik. Azonban fontos rámutatni, hogy a fejezetek központi szervezőelemei alapvetően tematikus jellegűek (természet, idő, halál stb.). A poszthumanizmus mint interdiszciplináris tudományos diskurzus részben a posztmodernhez kapcsolódó jelenség.⁶⁵ A „poszthumán olvasat” retrospektív (a modernitáshoz vagy a modernitás előtti jelenségekre irányuló) alkalmazása nem azt feltételezi, hogy az adott szerző, szöveg vagy mű a fogalom ma ismert irányatos értelmében „poszthumanista” lett volna, hanem hogy olyan „látens poszthumán” jegyeket mutat, illetve olyan humanizmuskritikai olvasatokra ad lehetőséget,

⁶³ LOVÁSZ: i. m. (2023), 359.

⁶⁴ Gondolunk itt a Kulcsár-Szabó Zoltán nevével fémjelzett irodalom-elméleti iskolára, valamint Orbán Jolánra, Hódosy Annamáriára, Smid Róbertre és másokra.

⁶⁵ Miközben tisztában vagyunk Juhász rendszerváltást követő posztmodern perspektívából érkező kritikák és saját poszthumanista irodalomkritikai olvasatunk erőteljes különbségével.

amelyek a korábbi, eltérő módszertannal dolgozó recepció számára nem voltak nyilvánvalóak, relevánsak vagy jelentések, de a kortárs posztantropocentrikus apparátus segítségével felszínre hozhatóak és (újra)kontextualizálhatók. Arra utalunk ezen a ponton csupán, hogy az életműben megbúvó vagy szunnyadó nonmodern kozmikus, valamint az inorganikus által áthatott anyagkonceptió alapvetően megtalálható Juhász költészetében. A vitalista anyagfelfogás kapcsán szó szerint elmélyedünk, belesüppedünk az aranylós lágy plasztikus materialitásba. Egyfajta fűrés vagy materiális értelemben vett alászállást végzünk, amely során rekonstruálhatjuk a Juhász költészetében szunnyadó posztantropocentrikus jegyeket, amelyeket aranyrögökként vagy még inkább elfeledett enigmatikus kincsekként hozunk a felszínre. A poszthumán jegyek látenciájára Katherine Hayles-nek az a Bruno Latour-ra utaló kijelentése is rámutat, miszerint sohasem voltunk „tisztán” emberek, legalábbis abban az esszencialista értelemben, ahogy azt a humanista modernitás elképzelte és/vagy előírta. Ebben a szellemben már több szerző elkezdte az irodalom- és kultúratörténet újratérképezését, a nagyobb projektek közül elég a Stefan Herbrechter és Ivan Callus által szerkesztett *Posthumanist Shakespeares* tanulmánykötetre vagy Jeff Wallace *D.H. Lawrence, Science and the Posthuman* monográfiájára utalni, de alapvetően ide sorolható saját Lovecraft-monográfiánk is.⁶⁶

Egyetértünk Borsikkal, amikor megjegyzi, hogy „inkább tekinthetnénk flottának az adott életművet, amelyben minden mű egy hajó”, de mindeközben „lehetnek csónakok és tutajok is”.⁶⁷ Az, hogy az életművet nem tartjuk teljesen homogenizálható monolitikus struktúrának, még nem jelenti azt, hogy annak nincsenek központi jegyei vagy a költeményeket átható ontológiai téttel bíró jellegzetességei. Azonban a poszthumán Juhász-olvasat valóban a totalizáló teljes hajómegközelítés helyett sokrétű és széttartó, már-már irányíthatatlan flottának tartja az életművet, amelyben a vitalista materializmus egy csónak, a hibrid testábrázolás egy kisebb hajó, az antropocén líráként elemzett természetversek egy kisebb gőzös, míg az extrotemporális időstruktúrák egy tutajnak tekinthetőek. E heterogén flottastratégián keresztül nemcsak mi nem totalizálunk, sematizálunk vagy homogenizálunk ezen roppant méretű életmű kapcsán, hanem elutasítjuk az életművet mint hajót totálisan elsüllyeszteni vágyó kritikákat is.

Másik fontos pont a poszthumán Juhász-olvasat kapcsán az életmű sajátos plasztikussága. Itt nemcsak arról

van szó, hogy a plaszticitás meghatározó jellegű fogalom az életmű kapcsán, hanem arról is, hogy a különböző dolgok, létezők, valóságszintek hajlékonyak, változékonyak és formálhatóak. Az inorganikus vitalizmus értelmében a dolgok belsejét az élet és halál közötti instabil légység alkotja. De a plaszticitás a poszthumanizmushoz hasonlóan elemzési metaszempont is, a kortárs irodalom- és kultúratudomány számára fontos kiindulópont. Már itt utalnánk arra, hogy a plaszticitás biztosítja azt a viszonyulási módot, amelyen keresztül dekonstruáljuk és újraértelmezzük a juhászi lírát. Továbbá a plaszticitás jelenti azt a mély és megkerülhetetlen plasztikusságot, amellyel különböző tudományos, művészeti diszciplínák mentén haladunk. Juhász plasztikus lírája mintát jelent számunkra az antropocén jelentette megváltozott természetkulturális viszonyaink holisztikus, mégis heterogén értelmezése kapcsán. A plaszticitás az oka annak is, hogy könyvünk egyszerre irodalomtudomány, kultúratudomány és filozófia, miközben bizonyos pontokon a geológiát, a földrendszertudományokat és egyéb természettudományokat is segítségül hív.

Mit jelent az *Inorganikus vitalizmus*-féle poszthumán Juhász-olvasat kapcsán a plaszticitás? Egyfelől utal arra, hogy az életművön belül számos plasztikus elem figyelhető meg, sőt a dolgokat is meghatározza egyfajta sajátos plasztikusság. Másfelől plasztikusan járunk el az életműben szereplő versek elemzése kapcsán. Nem a recepcióirodalom által legfontosabb művekre utalunk. Nem elemezzük az összes nagy eposzt. Nem teljes egészében vizsgáljuk a köteteket. A plaszticitás lehetővé teszi számunkra, hogy az életmű egészére plasztikus masszaként, formálható furcsa materialitásként tekintsünk, amit mi is tovább hajthatunk és formázhatunk. Az alakíthatóság, átformálhatóság alapvetően a juhászi materiális légység sajátja. De mindeközben az interdiszciplináris posztantropocentrikus kultúratudomány sajátja is. Azonban nem az életműre való ráerőltetés ez, hiszen a plasztikus munkásság fel is kínálkozik az alkalmazkodni képes és roppant heterogén poszthumanista kultúratudomány számára. Plasztikusan járunk el a különböző diszciplináris regiszterek között is. Könyvünk irodalomtudomány, kultúratudomány, irodalomkritika. De közben gyakran természettudományos fogalmakkal él. Egyben bevezető is számos fontos kortárs filozófiai fogalom kapcsán. Mindeközben arra is példa, hogy miként lehet a XXI. század nonhumán fordulata által meghatározott filozófia szempontrendszerét alkalmazni egy irodalmi életműre. Mint már korábban említettük, a plaszticitás plaszticizmusa teszi lehetővé

⁶⁶ *Posthumanist Shakespeares*. Eds. HERBRECHTER, Stefan, CALLUS, Ivan, New York, Palgrave Macmillan, 2012; WALLACE, Jeff: *D. H. Lawrence, Science, and the Posthuman*. New York, Palgrave Macmillan, 2005

⁶⁷ BORSIK: i. m. (2011), 40.

számunkra, hogy ezen materialista, ám szubjektivistá malabou-i fogalmat az antropocén természetkulturális viszonyrendszerei közepette ontologizálhassuk, és kiterjesszük az emberen kívüli valóság egészére.

Fontos itt is rámutatnunk, hogy az érett filozófiai korszakot jellemző, ambivalens és már negativitással, a destrukció potencialitásával átítatott heterogén plaszticitáskonceptiót tartjuk a juhászi életmű inorganikus vitalizmusa kapcsán a legfontosabb aspektusnak. A plasztikusság mint elméleti keret önmaga is plasztikus, tehát folyamatosan változik és alakul, folyamatosan redőződve, fodrozódva, de önmagára részlegesen visszahajolva. Azonban, ahova a plaszticitás visszakanyarodik vagy visszahajlik – éppen a plaszticitás okán – már más jegyekkel vagy jellegzetességekkel bíró plasztikus állapot lesz, mint az adott folyamat vagy leendés korábbi szakaszának plaszticitása. Ahogy vizsgáljuk és értelmezzük az életművet, az hatással van ránk, potenciálisan megváltoztatva azokat a kutatási és vizsgálódási szempontokat, amelyekkel előzetesen hozzáfogtunk projektünkhöz. Nekrofil elragadtatásunk és libidinális irodalmi vágyódásunk azonban nem lankad, hiszen az életmű újabb járataiba, mély rejtelmeibe és fel nem tárt rejtékútjaira bukkanhatunk. Felidézvén néhány oldallal ezelőtt jelzett irodalmi érdeklődésünk különös, már-már horrorisztikus vízióját: a betekert enigmatikus múmiáról megkezdjük lebontani a szövegtestet, szó szerint lehámozzuk a test maradványaival szinte eggyé vált papírrétegeket, amelyek azonban felpöndörülnek, visszahajlanak és folyamatosan gravitálnak a test felé. Azonban a test is megváltozik a ráragadt papírrétegektől. Minden értelmezés, minden vizsgálódás plasztikus, mivel maga a kutatás is átformálja és megváltoztatja az irodalmi holttest materiális és kultúratudományos elrendeződését egyaránt.

De hogy kell elképzelni azt az érdeklődést, amellyel Juhász Ferenc életművéhez fordulunk? Megilletődöttség, távolságtartás vagy óvatosság jellemez bennünket? Úgy érezzük magunkat, mint akik egy múzeumi épület dísztermében díszes asztalra kiterített életműhöz közelítünk? Esetleg az az érzés kerített minket hatalmába, mint amikor könyvtári archívumban mélyedünk el? A hatalmas életmű oldalait több száz asztalon látjuk magunk előtt kiterítve egy irodalmi múzeumban vagy egy művészeti alapítványnál? Hogy képzeljük el a szerzőt? Hogy vizionáljuk a halott szerzőt: mint aki kísértetként vagy valamilyen szellemként lebeg szövegei felett? Vagy pedig a szövegét elemző különböző irodalmárok gondolataiban, a képre-gényekhez hasonló „gondolatbuborékba” képzeljük el Juhász Ferenc gondolatiságának fennmaradását? Esetleg

a szövegek és a kötetek által betemetett holttestről van szó, esetleg olyan múmiáról, akit a szövegei vesznek körbe? Teleírt oldalak által szorosan körbefont holttest, olyan múmia, akit a valóság titkosított és rejtjelezett piramisa fog körbe. Be kell lépnünk a titkok templomába, felfedezőként, sőt kalandorként kell alámerülnünk a temetőkbe, hogy felfedezzük a titkosírással teleírt papírlapok között szunnyadó holttestet. De nem elégedhetünk meg ennyivel. Meg kell érinteni, be kell hatolni a holttestet lezáró papírrétegek közé, hogy megpillantsuk a testtel összefolyó, attól alig elválasztható szövegtestet. Az irodalmi szövegnek is van testszerűsége, szubjektívációja, azonban az élő vagy halott test sem elkülöníthető a materialitástól. A holttest enigma, megfeythetetlen, titkosított és visszahúzódó, mégis különös hatásokat fejt ki. Be kell vallanunk, hogy ez a nekrofil, horrororientált megközelítés áll közelebb ahhoz az érdeklődéshez, amely elfog bennünket a juhászi életművel való találkozás során. És feltétlenül távol áll ez a nekrofil elragadtatás vagy halálos megrésze-gülés a tisztelettől? Ellentétes volna a halott test fizikai materialitásának vizionálása az irodalmi hagyatékot övező irodalmi tisztelettel? Jelen kötet inorganikus vitalista Juhász-olvasatát vállaltan nekrofil érdeklődés hajtja. A szerző tisztelete megnyilvánulhat különös dekonstruk-tív materiális érdeklődésként, az életmű testének felbom-lasztásaként, amely vállaltan nekrofil víziókat ébreszt bennünk.

Valódi, elmélyült szövegértelmezés szükségképpen nekrofilia: halott szerzők iránti imádatunkat és tisztele-tünket fejezzük ki. Tisztelettel mélyedünk el a maradvá-nyok, csontok és titkos enigmák között. Valódi bázikus materializmus, amely az élet és a valóság alapstruktúrájáig hatol, nem megijedve az undortól vagy a visszataszító el-rendeződésektől. A halálhoz vagy a halotthoz, a hátraha-gyott életműhöz való közelség korántsem a leállást vagy a megdermedést vonja maga után. Sokkal inkább sajátos vitalizmus, különös libidinalitás kerít bennünket hatal-mába, amelyet a holtak által írt szövegek extatikus öröme és sodrása vált ki belőlünk. Nem csupán behelyezke-dünk a lírába vagy az irodalmi esemény sorba, hanem szó szerint elmélyedünk és belesüppedünk az oldalakba, hagyjuk magunkat elnyelelni a halott életmű és a holtak nekrovitális energiáival. A fenti sorok csupán radikalizá-lása annak a gadameri meglátásnak, amely szerint az ér-telmezés a holtakkal való párbeszéd. Ha igazán át akarjuk érezni, meg akarjuk érteni, vagy meg kívánjuk tapasztalni a hátrahagyott életművet, akkor muszáj, egyszerűen el-kerülhetetlen nekrofillá válnunk.

A testmotívum szerepe és jelentésrétegei Borbély Szilárd korai lírájában

A testről szóló diskurzus Borbély Szilárd költészetében hangsúlyos szerepet kap. Sőt, meglátásom szerint a testmotívum az egész életműre kiterjedő ontológiai-poétikai jelentéshálózatot alkot, misztériuma mintha kezdettől fogva végigkísérné a költői nyelvet. E dimenzió megnyitja annak lehetőségét, hogy folytonosságot állapítsunk meg nemcsak a korai és a későbbi lírai művek, hanem a prózai és drámai írások, valamint az interjúk vagy egyéb kulturális-teológiai tárgyú munkák között. E kérdéskörnek a költészetre szorítkozó áttekintése izgalmas feladatnak tűnik, hiszen a fenti tétel igazolása a korai pályaszakaszban nem mindig bizonyul egyértelműnek.

„A líra meghalt, a vers testté lett” (*Adatok*)

Ha áttekintjük a kritikákat és tanulmányokat, Valastyán Tamás az *A Testhez* (2010) kapcsolódó írásának bevezetőjében már a költő első, *Adatok* (1988) címmel megjelent verseskötetére – pontosabban annak paratextusára – reflektálva a test „kitüntetett szerepére” hívja fel a figyelmet. „Különös mondattal kezdődik Borbély Szilárd költészete: »A líra meghalt, a vers testté lett.«”¹ Ez utóbbi, a könyv hátlapján szereplő expresszív mondatra hivatkozva Valastyán Tamás egyenesen úgy fogalmaz, hogy „Borbély Szilárd költészetét a test alapítja: »a vers testté lett.«”² Érdemes több oldalról is megvilágítani a téma szempontjából releváns alapot adó *Adatok* fülszövegének ellentmondásos, ugyanakkor programatikus kijelentését, amelynek elemzése talán kiegészítésül szolgálhat a későbbi művekben ikonikussá vált motívum(ok) előzményeinek feltárásához.

Ha figyelembe vesszük a 2003-ban publikált *Hét elfogult fejezet a magyar líráról*³ című esszét, amelyben szerzője a modern és az akkori kortárs magyar líra helyzetéről szóló gondolatait és kritikai megjegyzéseit fogalmazza meg – a 80-as évek végén kihirdetett „halál” a magyar líra-történet alakulásának tekintetében arra az átrendeződésre is utalhat, hogy a líra mint műfaj elvesztette az irodalmi hagyományban korábban betöltött szerepét és jelentőségét.⁴ Nem csak arról van szó, hogy a helyébe – a hagyomány



Borbély Szilárd
2013-ban
© Wikimedia
Commons

destrukciójának jegyében a megszokott költői eljárasmódok elhalványításával és a klasszikus műfaji formák föllazításával – egy vizuálisan és performatív módon megragadható költészet lép.

A vers korporeitása nem kevesebbet ígér mint a test és poézis összefonódását, amely a vers testként való olvasását teszi lehetővé. Mindez vajon azt eredményezi, hogy a „vers húsa” a testhez hasonlóan nyitottá, sebezhetővé válik? Ahogyan a száj dadog, egy mozdulat félresiklik, a kéz ügyetlenül elejti a tárgyakat, úgy a vers nyelve is vállalja törekenységét, tökéletlenségét és fogyatékoságait?

¹ VALASTYÁN Tamás: *Eredendő kiazmusok. A test mint a köztes világ jelensége Borbély Szilárd költészetében* = *Alföld*, 2014, 8. sz., 237.

² Uo., 238.

³ BORBÉLY Szilárd: *Hét elfogult fejezet a magyar líráról* = *Alföld*, 2003, 4. sz., 50–60.

⁴ BORBÉLY Szilárd: *Hét elfogult fejezet a magyar líráról* = Uő: *Hungarikum-e a líra? Esszék, kritikák*. Szerk. BEDECS László, Bp., Tipp-Cult, 2012, 9.

Miként a test sem csalogat a súlytalanság, a változatlan-ság, a tökéletes forma, az öröklét vagy a mértéktartás kép-zetével, a költői beszéd is magára ölti az anyagszerűséget, a nehézkedést, a szabálytalan formák burjánzó változa-tosságát, a nyelv uralhatatlanságát tükröző (idő)mérték-telenséget?

Kérdező feltételezéseimet részben visszaigazolja az *Adatok* egyik szövegében (*A lírai én mássága*) mintegy költői programként értelmezhető sorok. „A vers [...] nem illeszthető be semmilyen célelvű rendszerbe. Nem egyszerűen megismétli magát, hanem állandóan mutánsokat hoz létre. Nincs hozzá megnyugtató módon alkalmazható elmélet. Természete szerint próteuszi.”⁵ Borbély Szilárd költői pályafutásának az *Adatokkal* kezdődő poétikai orientációja valóban nem szűkölködik „mutánsokban”: a szövegtörzshibriditása, a hol lírai, hol prózai elemekkel, vagy a kettőt ötvöző megoldásokkal való kísérletezés, az írott szövegen kívüli kommunikációs formák használata – mint a vizuális tartalmak, a kihagyások, a szavakat és kifejezéseket helyettesítő gondolatjelek (*Táj/vers fákra és variációkra*) – a különböző variánsokban ismétlődő mondatszerkezetek (*Metamorfózisos vers*), a tördelt szintaxis váratlanul beékelte központoszással járó grammatikai torzítások (*A végtelen költészetről*) többé-kevésbé feltárják azokat a sajátosságokat, amelyek mentén a – *A Testhez* grammatikai és szintaktikai működésétől egyáltalán nem távol eső – poézis valamiféle nehézkes anyagszerűsége és idegensége mutatkozik meg. Azzal a különbséggel, hogy míg az *Adatok* esetében a kritikus reflexiók „megnyugtató módon alkalmazható elméletek” híján változatlanul a „nyelv meg és újrateremtéséről”,⁶ „egy költészetteremtő, -megújító program”⁷ kirajzolódásáról beszélnek, addig az *A Testhez* című kötet nyelvi anomáliáit egyhangúlag a traumatikus testtapasztalatok nyelvi megformálásának kísérleteként tartják számon.⁸

Szabó Marcell szintén rámutat arra, hogy a korai és a késői pályaszakaszban releváns szerepet játszó rontott nyelv⁹ működtetésében eltérő szándék motivál: „Vagyis, amíg a traumák nyelvi-materiális következményeivel számot vető *A Testhez* kötetben az elbeszélő szubjektum nagyon is világosan tematizált tapasztalati világa felől ol-

vashatók a grammatika defektusai, addig a korai Borbély verseskötetek alig szolgálnak ilyen tapasztalati jelzésekkel.”¹⁰ Példaként említhető itt az *Adatok* nyitóverse, amelyben a nyelvrontás csakugyan nem jár együtt a radikális testtapasztalatok tematizálásával:

„Megolvadt a hó az állatok hangjukat.
Elveszítették azóta sok születés.
Volt és nyaranta rózsákban pompáznak.
A kertek minden világból újabb.
Világok születnek.”
(*A végtelen költészetről*)¹¹

A fő gondolatvezetés, illetve témafelvetés szempontjából ez csupán adalékként szolgálhat, hiszen ezzel még nem derült fény arra, hogy mit akar jelenteni a „testté lett vers” lényege, és voltaképpen milyen különbség(ek)ben vagy hasonlóság(ok)ban ragadható meg például az első és az utolsó verseskötet „testhez való viszonyulása”. *A Testhez* igen reflektált és explicit módon teszi témává a testiség és a nyelv, illetve a tapasztalat és a kifejezés viszonyát: világosan látszik, hogy ez a kötet a testhez való odafor-dulásról, a fizikai jelenlétéről, a testiesült lét tulajdonságaihoz és a tapasztalat valóságához szorosabban kötődő költészetfelfogásról ad hírt, kibillentve önmagát az „exkarnáció” állapotából.

Úgy tűnik, hogy ezzel szemben az *Adatok* szövegei inkább a költészet szempontrendszerének alapvető újragondolására vállalkoznak, és a szavak költői hatásmechanizmusáról kívánnak többet mondani, mintsem a testről szólnának. Ugyanakkor a következő vers azt támasztja alá, hogy a nyelvkeresés (illetve szóroncsolás) az *Adatok*-nál is összefonódik valamilyen módon a szélsőséges (testi) tapasztalatok, mint például a fájdalom megjelenítésével:

„...kiterjesztett szárnyú pillangó e kényszerű nyugalmi helyzetben amikor is a fűre hanygók a szárnyak közül már vég elhordták az azokat valaha összetartó testet de ekkor gondolatunk fonalát elvágja a fejünk felett megszólaló

⁵ BORBÉLY Szilárd: *A lírai én mássága* = Uő: *Adatok*. Debrecen, KLTE, 1988, 14–15.

⁶ GERLICZKI András: *Borbély Szilárd: Adatok = Alföld*, 1988, 11. sz., 95.

⁷ GÁCS Anna: *A dráma mértéke, avagy a mérték drámája: Borbély Szilárd: Hosszú nap el = Alföld*, 1994, 7. sz., 81.

⁸ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Traumatizált grammatika Borbély Szilárdnál. A Testhez = Alföld*, 2016, 7. sz., 56–57.; SZÉPLAKY Gerda: *A halott test grammatikája. A megváltás lehetetlensége Borbély Szilárd A Testhez. Ódák és legendák című verseskötetében = Helikon*, 2011, 1–2. sz., 145.; GOROVE Eszter: *Test, nyelv és énkonstrukciók Borbély Szilárd költészetében = Studia Litteraria*, 2016, 1–2. sz., 144–156.

⁹ Szabó Marcell a 90-es évek irodalomértésében a következőképpen határozza meg a „rontott nyelv” fogalmát: „egyszerre utal depoetizáltságra, vagyis alulretorizált nyelvhasználatra (Kukorelly, Sziij, Kemény), és jelent a szó szoros értelmében vett nyelvi szabályszegést, az avantgárd és neoavantgárd esztétikák ihlette írásmódot, szóroncsolást, neologizmust, szintaktikai anomáliákat és erősen repetitív (monotóniába hajló) szerkezeteket.” SZABÓ Marcell: *Az abúzus nyelve = Studia Litteraria*, 2016, 1–2. sz., 98.

¹⁰ SZABÓ Marcell: *A költészet halálai. A nyelv önabrázolásának két példája Borbély Szilárdnál = Alföld*, 2018, 11. sz., 64.

¹¹ BORBÉLY: i. m. (1988), 5.

rigó és kakukk egymás szavaival szólnak.
meg sohasem hallott hangokon. így a
fájdalom. mely nyelvet keres.”
(*A lélek háterszága*)¹²

A poétikai szándékot hajlamosak vagyunk többnyire a szándékosság felől közelíteni, és a költői tevékenységet olyan folyamatként értelmezni, amelyben a tudatosság válik rendező elvvé. Ebből kiindulva feltételezhetjük, hogy az így létrejött nyelvi produktumot nem a könnyed természetesség és fesztelen spontaneitás, hanem a műgond, szavak gondos megválogatása, stílusbeli játékoság, esetleg mesterkéeltség, túlzott kimódoltság fogja jellemezni. Ahogyan most egymás után írom a szavakat, és formálom ezt a mondatot, újra és újra átgondolom, mit és hogyan szeretnék kifejezni. Ebből is látszik, hogy amit kifejezünk, másoknak írjuk, és nem csak úgy megtörténik, hanem tudatos szándék eredménye. Tengelyi László Merleau-Ponty nyomán jegyzi meg, hogy bár úgy tűnik, kifejezéseinket tudatosan formáljuk, kifejezésre váró gondolataink és nyelvi megnyilatkozásaink nemcsak hogy nem fedik teljes mértékben egymást, de kifejezéseinkben egy olyan értelem is meghúzódik, amelyet nem vonhatunk maradéktalanul ellenőrzésünk alá.¹³ A kifejezésnek ezt, a nyelv működése közben a beszélő (vagy szerző) szándékától eltérő, tudattalanul megnyíló aspektusát – amely értelemszerűen nem rendelkezik a mások számára történő közlés irányultságával – kifejeződésnek nevezzük. (Ez utóbbit Merleau-Ponty *A látható és láthatatlan* című munkájában vad értelemként említi, Tengelyi László Merleau-Ponty fenomenológiáját követve a kifejezés mozzanatában – legyen szó hétköznapi vagy költői megnyilatkozásról – egyszerre van jelen egy tudatosan irányított, valamint egy rejtett, hozzáférhetetlen oldal, amely utóbbinak a francia fenomenológus teremtmő jelleget tulajdonít.

Ha az olvasó jobban szemügyre veszi a „vég elhordták” és a „szólnak. / meg sohasem hallott hangokon” mondatösszefüggéseket – amelyek feltehetően nem véletlenszerű elírások, hanem poétikai funkciót töltenek be – óhatatlanul az „automatikus javítás”, a korrekció jelenségébe botlik. Az előbbi esetben valószínűleg a „végleg elhordták” vagy a „rég elhordták” morfémát tartaná helyesnek – tudatosan módosít. Az utóbbinál viszont a „korrekciónak” egy szándékolatlan, reflexszerűen végrehajtott aspektusával találkozhat, amelyet csak utólagosan tárhat fel,

már ha kellően figyelmes. Ha nem, akkor „rászedték”, és az e rövid magánhangzó egyszerűen hosszúra módosul: „szólnak. / még sohasem hallott hangokon”, ezzel a mondat így olyasmi értelmet nyer, hogy a fájdalom vokalizálása eddig még sohasem hallott hangokra képes. Ha továbbmegyünk e „téves” verzió értelmezésének útján, további elgondolásra késztet, hogy a mondat szerkezet miatt éppen a nyelvet, a hangot kereső fájdalom körülírásakor játszik el az értelmezés kétértelműségével. Talán mert a minket hirtelen és váratlanul érintő testi-lelki fájdalom alapvetően nem a lexéma, hanem a vocalis szintjén artikulálódik? A fájdalom természetét tekintve kétségkívül állíthatjuk, hogy a hangok, nem pedig a szavak állnak hozzá közelebb.

Hogy a poétikai intencióban mi számít szándékosnak és mi szándékolatlannak, nem fontos. A fenti példa jól bizonyítja, hogy a nyelvileg kifejezett értelem nemcsak szerzője, hanem olvasója számára is többletet tartalmazhat a kifejezésre szolgáló szavak jelentéséhez képest, ahhoz képest, amit a szó, a nyelvi produktum pusztá materialitása jelöl. Csakhogy ez, az olvasás intencionáltságában spontán és öntudatlanul megnyíló „többlet”, miközben az értelmezés(em) során többé-kevésbé megszokott, rögzült nyelvi formákhoz igazodik, mégis új, számomra ismeretlen értelmet tár föl. Akár poétikai szándék, avagy szándékolatlanság, akár saját figyelmetlenségem eredménye, Borbély Szilárd a nyelvi működés automatizmusának kiközlésével mintha olyasmire akarná ráirányítani a figyelmet, amely nélkül az értelmezés során megmutatózó „többlet” láthatatlan maradna.

Nem akarom azt a látszatot kelteni, mintha az *Adatok* szövegei számos lehetőséget kínálnának az iménti megállapítás kibontakoztatására, és nem is célozom azt sugallni, hogy az időnként váratlanul felbukkanó grammatikai defektusokba többlet kellene belelátni, mint amit általában kiváltanak: korrekciós kényszer és/vagy irritációt.¹⁴ A zavarkeltés, amelyet a mondatok vagy morfémák szintjén megjelenő defektusok és idegen elemek okoznak, az olvasói és értelmezői szokásokban a változás szükségesnek tűnő gyakorlatát vezeti be. A tekintet megreked a vers testének minden olyan részletén, amely a normativitástól eltér, ami egyszerre vonz és taszít, kíváncsivá tesz és elidegenít, más szóval, a fogyatékoság vagy a fogyatékoságra emlékeztető jelenségek nyomait viseli magán. Mindezek alapján úgy gondolom, hogy az *Adatok* értelmezésekor immanens vizsgálati szempontként tarthatjuk számon a fogyatékoság jelenségét, amely nem tematikus, hanem

Egon Schiele,
*Félmeztelen
önarckép*,
1911, Leopold
Múzeum, Bécs
© Wikimedia
Commons

¹² Uo., 7.

¹³ TENGEYI László: *Tapasztalat és kifejezés*. Bp., Atlantisz, 2007, 261.

¹⁴ Kulcsár-Szabó Zoltán a *Hosszú nap el* (1993) című kötettel kapcsolatban utal az „olvasás irritációjára”, amely kifejezés véleményem sze-

rint az *Adatok* bizonyos szövegeit tekintve is érvényesnek mondható. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Metapoétika. Önprezentáció és nyelv-szemlélet a modern költészetben*. Pozsony, Kalligram, 2007, 430.



textuális szinten nyilvánul meg. Ez a felvetés talán nem tekinthető túlzónak, ha figyelembe vesszük Borbély Szilárd tanulmányát, amelyben elmélyült érdeklődést mutat a fogyatékos irodalmi megjelenítésének, tágabb értelemben a testi és értelmi fogyatékos társadalmi vonatkozásának, illetve a tapasztalat megoszthatóságának kérdése iránt. Megállapítása szerint: „Az irodalmi szövegekben leggyakrabban a beszédhiba kapcsolódik össze a fogyatékos megjelenítésével. [...] Ez a mozzanat, amely a megformált beszéd közegében egyedül informálni képes arról, hogy a megszólaló nem ismeri a hibátlan beszéd formáit, tehát a klasszikus logika elgondolása szerint, vagyis a szillogizmus és a retorikai szillogizmus, enthüméma használatának hiányában a gondolkodási és belátási képesség korlátozottságát feltételezi, vagyis valamilyen fogyatékos-sággal jár együtt.”¹⁵

A fentieket értelmezve nem zárható ki, hogy például (*a nyolcas megcsavart nulla*) és a korábban idézett az *A végételen költészetről* című versben a fogyatékos nyelv kódjai olvashatók, amelyek leegyszerűsödött és töredezett mondatokban, agrammatikus szerkezetekben, ismétlődő kifejezésekben és motívumokban, valamint nehezen követhető, és helyenként zavaros gondolatmenetekben mutatkoznak meg:

„A dolog úgy történt, hogy. Maga se.
Nem hitte volna, pedig. Mindez a valóság, vagy.
Egészen megtévesztő közelítése. A hasonmás
hiánytalan önismerete, amely. Az éppen
felismert negatívum. Valójában vízszintes, mert.”
(*a nyolcas megcsavart nulla*)¹⁶

Bodor Béla az *Adatok* szövegéről a következőket írja: „Borbély Szilárd művei gyakran sterilek, szétesők, szerkezet nélküliek; a tét pedig, ami nélkül az efféle szellemi elfoglaltságokat üres időtöltésnek tartom, csak a szerző számára létezik; az olvasónak nincs elég támpontja ahhoz, hogy felismerje.”¹⁷ A recenzió elmarasztaló megjegyzései mellett egy lényeges pontra világít rá, mégpedig arra, hogy az *Adatok* költeményeinek (több esetben depoetizált) nyelvhasználata és témavilága egy nehezen, vagy szinte alig megközelíthető, zárt világot sejtet, amely ily módon a megoszthatóság, a közvetíthetőség lehetetlenségét tematizálja, miközben a társadalomban és az irodalmi diskurzusban egyaránt jelen lévő kirekesztés gyakorlatával

szembesül, egyszersmind szembesít. Borbély Szilárd említett tanulmányában szintén kiemeli, hogy a bármilyen fogyatékos-sággal élő emberek kirekesztése már jóval korábban megtörténik a társadalomban, még mielőtt a nyelv elsajátítása, a szubjektum felügyelete és a jelenség tudatosulása bekövetkezne, másrészt hangsúlyozza, hogy a fogyatékos-ság olyan valóság megélését jelenti, amely nehezen közvetíthető.¹⁸

A versek értelmezéséhez támpontot nyújtó az *A lírai én mássága* című értekezés nem sorolható a fogyatékos-ságot (textuális szinten) megszólaltatni kívánó szövegek közé – ugyanakkor nyíltan foglalkozik egyrészt a beszédnehézség, másrészt a dolgok verbalizálhatóságának kérdésével. „Akiknek nehézségük van a beszéddel, azok valóban kifejezik magukat: kézzel lábbal. [...] Amikor elveszítjük beszélőképességünket, akkor eljutottunk valaminek a kifejezéséhez. Lehetőségünk adatott. És éppen a nyelv adta meg azáltal, hogy látszólag cserbenhagyott. Pedig ellenkezőleg. Soha ennyire még nem volt a segítségünk. Igaz, nem is volt ennyire szükségünk rá. Amikor megszólít valami, és nem tudunk válaszolni, mert beszédünknek nincs rá szava, akkor szólít meg a nyelv. És válasza a vers lesz.”¹⁹

A szövegből kiderül, hogy a vers születése, avagy megtestesülése összefügg a nyelv határainak felismerésével. Borbély Szilárd ezzel mintha azt sugallná, hogy a kényszer szülte csöndben, elnémulásban, beszédünk megakadásában, kifejezéseink ügyetlenségében vagy akár nyelvi konvencióink újragondolásában potenciál mutatkozik. „Amikor megszólít valami [...] És válasza a vers lesz” megfogalmazás továbbá egyértelművé teszi, hogy a vers születése elválaszthatatlanul összefonódik a megszólított-sággal. A megszólított-ság olyasvalami, amely a verstől választ követel: („válasza a vers lesz”). Mindez egy olyan párhuzamra világít rá, amely a test és a vers eredendő viszonyulásmódja közötti analógiát tárja fel: a vers – akárcsak a test – rezponzív jellegű, nyelvi és testi viselkedések repertoárjával felel bizonyos feleletigényekre. A rezponzivitás a fenomenológiai hagyomány alapvető koncepciója, amely Waldenfels nyomán a testtapasztalatot az idegen igényre adott válaszként is értelmezi. Ez a megközelítés nem a tudatintencióra összpontosít, hanem a megélt tapasztalat során megjelenő affektív és nyelvi érintettségre helyezi a hangsúlyt.²⁰ Waldenfels arra emlékeztet, hogy az idegenség és válasz (response) összetartozik, vagyis:

¹⁵ BORBÉLY Szilárd: „...»áhitatos dadogás« és logopédia...” *A fogyatékos-ság jelensége az irodalomtudományban = Tágabb értelemben vett gyógypedagógia*. Szerk. ZÁSZKALICZKY Péter, VERDES Tamás, Bp., ELTE Bárczi Gusztáv Gyógypedagógiai Főiskolai Kar, Kölcsey Ferenc Szakkollégium, 2004, 548.

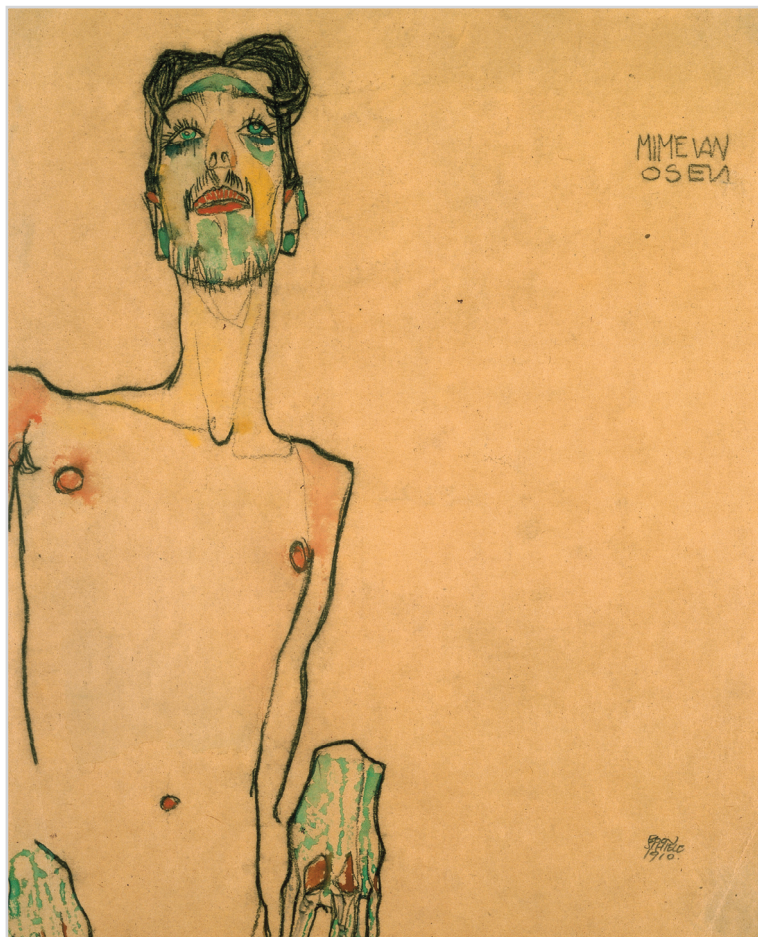
¹⁶ BORBÉLY: *i. m.* (1988), 62.

¹⁷ BODOR Béla: *Istenhez hátráló mondatok*. Borbély Szilárd: *Adatok*, 1988; *A bábu arca/Történet*, 1992; *Hosszú nap el*, 1993 = *Holmi*, 1994, 10. sz., 1539.

¹⁸ BORBÉLY: *i. m.* (2004), 546., 557.

¹⁹ BORBÉLY: *A lírai én mássága*. *i. m.* (1988), 13–14.

²⁰ VERMES Katalin: *A felelő(s) test. Exkarnáció és inkarnáció ritmusai*. Bp., L'Harmattan, 2023, 42.



Egon Schiele,
Mime van Osen,
1910,
Neue Galerie,
Graz
© Wikimedia
Commons

„felelünk egy nekünk szóló idegen igényre, amely sem értelmet nem hordoz, sem szabályt nem követ, amely – éppen ellenkezőleg – megszakítja a szokványos értelem- és szabályképződéseket, és helyettük újakat indít meg”.²¹

Kézenfekvő észrevételnek bizonyulhat, hogy a vers testté válásának „metamorfózisában” egy olyasfajta válasz manifesztációja rejlik, amely mások által megszólítva, a Más által érintve formálódik. Az *Adatok*-verseskötetnek poétikai vállalkozása azzal a kérdéssel (is) körvonalazható, hogy a költészetben lehetséges-e számot vetni a másság, az idegenség dimenziójába tartozó fogyatékos-

ság jelenségével, és ha igen, a vers mint a fogyatékoságot autentikusan megjelenítő test – miközben túllép az előzetes elvárások horizontján – képes-e változtatni a megértés és a befogadás feltételein.

Borbély Szilárd kétségeit fejezi ki, hogy a fent említett kérdések tekintetében a jelenlegi olvasói és értelmezési megközelítésmódok érdemben megváltoznának,²² ugyanakkor kijelenthetjük – munkáiban valamennyiszer arra törekszik, hogy megbontsa (provokálja) a fennálló rendet, megingassa a társadalomban és az irodalmi hagyományban rögzült elképzeléseket, jelen esetben azt, hogy: „A hibás, a fogyatékos nyelv nem elégítheti ki az igazság után kutató írással szembeni elvárásokat.”²³ Költészetének bizonyos aspektusai mintha valóban e kijelentés cáfolataként tárulnának fel. Ez a fajta szolidáris irányultság, amely az „irodalom nevű beszédmód lehetőségeivel” a mélyről jövők felé fordul, és a nyelvvel nem rendelkező világokat szólítja meg, az életmű későbbi munkáiban még hangsúlyosabbá válik.²⁴ Az *Adatok* című kötet megalapozza annak a poétikai irányvonalnak a fejlődését, amely az irodalom határait feszegetve új utakat keres a nyelvvel nem rendelkező világok megszólítására a „testté lett vers” szellemiségében.

„És majd e test elfelejt mindent” (*Hosszú nap el*)

A *Hosszú nap el. Drámai jambusok* (1993) Bodor Béla szerint „minőségi ugrást” jelent Borbély Szilárd életművében, a korábbi évek poétikai törekvései válnak kidolgozottabbá.²⁵ A kötet továbbviszi és fölerősíti a grammatikai és szintaktikai eljárások (szabályszegek) alkalmazását. Szabó Marcell szerint a nyelvi hibák háttérében egyrészt az alacsonyabb nyelvi kompetencia állapotainak: „a hiányosan elsajátított (anya)nyelv, a gyermeki beszéd vagy a betegség (afázia) mint a nyelvi fejlődés még kiforratlan (és ennyiben performatívabb) állapotai”²⁶, másrészt a nem-nyelvi tapasztalatok megjelenítése áll: „Borbély verse [...] valamiféle direkt és performatív módon nem egyszerűen tapasztalatok nyelvi reprezentációja, hanem maga válik közvetítetlen tapasztalattá.”²⁷

²¹ WALDENFELS, Bernhard: *Felelet arra, ami idegen. Egy rezponzív fenomenológia vázlata*. Ford. TENGELYI László <http://www.c3.hu/~gond/tartalom/20/frawald.html>

²² BORBÉLY: i. m. (2004), 546.

²³ Uo., 548.

²⁴ Borbély Szilárd a kultura.hu-nak adott interjúban – a 2013-as Ünnepi Könyvhétre készülõ *Nincstelenek* című kötet megjelenése alkalmából – megrázó őszinteséggel beszél arról, hogy munkáiban miért kerül újra és újra előtérbe a társadalom peremére szorult, elszegényedett és kiszolgáltatott emberek ábrázolása. „Származásom kötelez erre. Mélyről jövők. Tömegek vannak, akiknek nem osztanak lapot. Abban a hangulatban éltünk, olyan családban nőttem fel, ahol azt érezte és tudta mindenki, hogy mi nem számítunk. Kiszolgáltatottak vagyunk.

[...] És mert folyamatos romlást látok abban, ahogy a szegényekkel bántanak, legyenek azok cigányok vagy magyarok. És mert onnan, ahonnan jövők, ma már aligha tudnék kilábalni. Ettől pedig elfacsarodik a szívem és felzaklat.” BARNÁ PÉTER: *Kötelességem írni a szegénységről* = kultura.hu, 2013. június 6. <https://kultura.hu/kotelessegem-irni/>

²⁵ BODOR: i. m. (1994), 1540. Vö. VALASTYÁN Tamás: „*vad séta a kékben*”: Borbély Szilárd: *Hosszú nap el* = *Az újraértett hagyomány*. Tanulmányok, esszék. Szerk. KERESZTURY Tibor, MÉSZÁROS Sándor, SZIRÁK Péter, Debrecen, Alfold Alapítvány, 1996, 238.

²⁶ SZABÓ: i. m. (2016), 97.

²⁷ Uo.

Az elemző utóbbi megjegyzésében – bár nem fejt ki – mintha azt sugallná, hogy a versbeszélő föloldódik saját belső, avagy külső hatásokból eredő élményeiben, ami egyidejűleg a közvetítő én önlebontó föloldódását jelenti az irodalmi nyelv szövetében. A „közvetítetlen tapasztalat” ugyanakkor olyan tulajdonságra utal, amely mindenféle elméleti vagy nyelvi feldolgozás nélkül, „nyersen” tör utat magának, így nyelvi szerveződését nem volna alapítan a testi modalitások kifejeződésével (is) párhuzamba állítani – már csak azért sem, mert a versszámos alkalommal a testről szőtt gondolatok, illetve töredékes mondatok sodródó galaxisába kalauzolja az olvasót.

„Mint orrnyereg Mint orrcimpáknak íve
[...]
Mint állcsúcsok Mint vállgödrök Mint vállak
[...]
Mint bordák közt barázdák Mint karok
[...]
Mint hasakon Mint hátakon barázda
[...]
Mint combok izma csontok ívelése
Mint térdkalácsok lábikrák Mint lábszár
Mint lábfejek bokák Mint talpakon
Mint bőrkeményedés Mint lábak ujjja”²⁸

A fenti szakaszban érdemes megfigyelni, ahogyan a test bizonyos részei egy meghatározott sorrendben (fentről lefelé haladva) szinte leltárszerűen kerülnek felsorolásra, másrészt pedig, hogy a testrészek láttatásában egyszerre nyílnak meg a testet közelről és távolról szemlélő nézőpontok, azaz a közelítés és távolítás gesztusai, amelyek végső soron az anatómiai test (Körper) fenoménjét villantják fel. Úgy tűnik, mintha a részleteiben vizsgált test itt az „észlelés tárgyaként” jelenne meg, akár egy felület vagy eszköz. A következőkben viszont már az affektív jelenlétre tett utalásokkal találkozhatunk, ahol úgy tűnik, hogy a testrészek az „észlelés alanyaként” jelennek meg.

„mint ujjbegyek, mint fáradt kézfejek,
mint tág pupillákban, mint másik arc,
mosoly, magány, sóhaj, mint suttogás,
mint fájdalom, mint elbeszélhetetlen
találkozás testek között, mint test
közök közt bolygó testhiány”²⁹

A törődött kézfejekben, az arc mosolyában, a sóhajban, a suttogásban vagy a fájdalomban a megélt (Leib) test

érzékenysége és sebezhetősége rajzolódik ki, amelyet nem hagy érintetlenül az interkorporeitás dinamikája. A versrészlet második fele mintha a testek közötti találkozás rejtélyes, szavakkal leírhatatlan jelenségére reflektálna, amely a megélt testiség szövevényes, interszubjektív és preperszonális összetartozásának élményét sugallja. A „test / közök közt bolygó testhiány” egyszerre idézi meg a köztes létezés állapotát és a test hiányát is. A kettő együtt egyfajta elidegenedést és az emberi létezés kiismerhetetlen természetét hangsúlyozza.

A hosszúvers olvasása során olyan szövegbeli megnyilatkozásokkal is szembesülünk, amelyek meghaladják a poétika hagyományosan alkalmazott megközelítési módjainak határait. Ezen szövegek sajátosságai ugyanis olyan komplex jelentésrétegeket, strukturális elrendeződéseket és nyelvi játékokat rejtenek, amelyek aligha illeszthetők be a megszokott teoretikai keretek közé, így a szokványos elemzési eszköztár elégtelenné válik azok megragadására és feltárására. Az ilyen megnyilatkozások szükségyszerűen új értelmezési horizontok nyitását teszik szükségessé. Valastyán Tamás és Szabó Marcell is hasonló nehézségekre hívja fel a figyelmet a hosszúvers elemzésére irányuló tanulmányaikban, ahol szintén megfogalmazódik az értelmezési keretek elégtelensége.³⁰ Véleményem szerint ezt a „teoretikus krízist” illusztrálja a következő szöveghely, amely alig hagy kézzelfogható nyomot a pontos és megalapozott irodalomtudományos interpretáció számára:

„mi kint, mi bent, mi lent, mi fent, semmi,
pár sóhaj, szusszanás, elnyelt nyögés,
tanácstalanság, ébredés után,
[...]
majd nappalok, majd éjszakák, megint
egymásba lesznek, tértelenként, semmi,
mi kint, mi bent, mi lent, mi fent, mi volt,
csak semmi van, csak semmi lesz, mi voltam,
akintibentilentifenti semmi.”³¹

Ha mindenképpen meg kellene próbálni értelmezni ezt a különös beszámolót, amely az ébredés utáni bizonytalanság hangulatait – a sóhajokat, szusszanásokat, elfojtott nyögéseket –, a nappalok és éjszakák monoton váltakozását, illetve a tér vagy éppen tértelenség sajátos megélt tapasztalását rögzíti, csupán annyit mondhatok, hogy mindez (engem) a tapasztalat irányultságának husserli fogalmára, az „abszolút itt”³² gondolatára emlékeztet. Ennek nyomán pedig még inkább beigazolódni látszik az a feltételezésem, hogy a *Hosszú nap el* a test motívuma

²⁸ BORBÉLY Szilárd: *Hosszú nap el. Drámai jambusok*. Pécs, Jelenkor, 1993, 25–26.

²⁹ Uo., 41.

³⁰ SZABÓ: i. m. (2016), 97; VALASTYÁN: i. m. (1996), 223.

³¹ BORBÉLY: i. m. (1993), 28.

³² TENGELYI: i. m. (2007), 240–241.

szempontjából korántsem jelentéktelen. A „kint”, a „bent”, a „lent”, a „fent” kifejezések többé-kevésbé a test közvetlenül átélt tapasztalatának kontextusából kiindulva értelmezhetők. A vers érzékelhetővé teszi, hogy „e test” minden orientáció centruma, egy olyan kiindulópont, amelyhez viszonyítva minden más „ott” van. Tengelyi László szerint a mindenkori perspektívához való rögzítettség – vagyis az, hogy mindenkor arra vagyok ítélve, hogy önmagam legyek – „sokkal alapvetőbb tény, mint az önazonosság bármilyen intézményesített formája”.³³ Az önmagaság mint létviszony egzisztenciális jellegű megnyilvánulása már a hosszúvers kezdetén problémaként bontakozik ki („Csak magam helyett nem éltem, / köztetek, nem tudom, ki élt”), és számtalanszor az eltűnés, az elmúlás törekvésével kapcsolódik össze („Csak múlt legyek”). A versbeszélő szinte görcsösen ismétleti, nyomatékosítja önmaga elfelejtésének jövőbeli és remélt eseményét, kétségeeseten sürgeti a hosszú nap elmúlását („Csak estje lenne, lenne közel, / már alkonyatja, minden szürkésege, / minden fájdalma lenne, vége már.”), miközben a „semmi” állapotát emeli célként maga elé. Nem véletlen, hogy a fent idézett vers gondolatmenetének végéhez közeledve a „kint”, a „bent”, a „lent”, a „fent” helyhatározók összevonásával („kintibentilentifenti”) igyekszik eltüntetni, vagyis nyelvileg megszüntetni az orientáció központját: a testet, amely ezeknek a határozói utalásoknak a centrumában áll.³⁴

Érdekes, hogy a kötetrel foglalkozó kritikák, amelyek a „nem-nyelvi tapasztalatok” nyelviesítésére helyezik a hangsúlyt, nem kapcsolják explicit módon össze a hangok vagy szótagok ismétlésében, elnyújtásában, illetve megakadásában megjelenő „dadogást és zihálást”³⁵ imitáló nyelvet a hang fiziológiai megképződésének aspektusával. Vagyis nem veszik figyelembe a nyelv testiségére összpontosító poétikai elemzési keretrendszer – pedig bizonyos nyelvi műveletek éppen erre kínálnának példát. A *Hosszú nap el* című kötetéről szóló – tudomásom szerint

– legfrissebb tanulmány már egyértelműen utal a nyelv és a test viszonyából adódó értelmezési lehetőségekre.³⁶ Mezei Gábor meglátása szerint ez a kapcsolat különösen a létezés határterületein és átmeneti állapotain keresztül válik érzékelhetővé,³⁷ amint azt a következő szakasz is jól szemlélteti:

„Ha megszület Ha megszületett volna
Ha megszület Ha megszülethetett volna
Ha köztük voln Ahogy most nincsen itt
Ha volna köztünk megszülethetetlen
Ahogy közöttünk itt csak teste volna”³⁸

Mezei Gábor bemutatja, hogy a csonka alakú nyelvi képződmények („megszület”, „voln”) miként tükrözik a születés és a testiesülés lehetetlenségét, félbeszakadását, egy szersmind kimondhatatlanságát. Mivel ezt a szövegrészt a tanulmány szerzője alapos elemzésnek vetette alá, további részletek bemutatására nincs szükség. Annyit azonban érdemes még megjegyezni, hogy a „meg nem születettség” motívuma sejtetően a *Kaddis egy meg nem született gyermekért* című művel fennálló intertextuális kapcsolódásra utal, amely nagyjából egyértelművé teszi, hogy a *Hosszú nap el. Drámai jambusok* című kötet a történelmi trauma feldolgozásának és az emlékezés – egyfajta kollektív testemlékezet – narratíváinak művészi reprezentációjaként is értelmezhető. Az alább idézett részlet fényében a fenti megállapítások igazolódni látszanak.

„Mennyi Ó, Mennyi reszketés van itt
az izmokban, gyomrokban, végbelekben
Ó, Mennyi remegés, a megdagadt
ér lüktetésében, van Mennyi Ó,”³⁹
„az égett hús, a csont, a zsír, a füst,
zsíros hamu, a fűbe hull, a pára
a test, emléke lesz, a szív, magánya”⁴⁰

³³ Uo.

³⁴ Sipos Balázs egy későbbi Borbély-kötettel kapcsolatban hasonló észrevételeket fogalmaz meg, amikor a versbeszélő helyzetének helynévelküliségét emeli ki: „Ez a kivágódás az egész *Ami helyet*et jellemzi. [...] ...a versekben beszélő Én folyamatosan kiradírozódik, Sartre kifejezésével »semmitődik«.” SIPOS Balázs: *A performatív archívum = Alföld*, 2018, 11. sz., 61–62. Sipos Balázs egy beszélgetésben továbbá úgy fogalmaz, hogy a kötetben a „fenomenológiai látásmód” válik meghatározóvá. *Tovabillenések. Beszélgetés Borbély Szilárd* *Ami helyet című kötetéről* BORSIK Miklós, HERCZEG Ákos, KERBER Balázs és SIPOS Balázs *részvételével = Alföld*, 2018, 11. sz., 91.

³⁵ GÁCS: i. m. (1994), 82–83.

³⁶ „Az érzékek [...] nyelvi meghatározottsága és a percepció fiziológiai folyamatai közötti összefüggés a könyvben igen gyakran előtérbe kerülő test kontextusában [...] értelmezhető.” MEZEI Gábor: *A magából kibomló nyelv poétikája. Borbély Szilárd: Hosszú nap el = Alföld*, 2023, 12. sz., 74.

³⁷ Uo., 75–76.

³⁸ BORBÉLY: i. m. (1993), 39.

³⁹ Uo., 35.

⁴⁰ Uo., 29.

Karátson Gábor után szabadon

„Őseink ideje statikus volt és földi. Úgy hullott reá az igazság a magasból, mint alázatos kunyhók fedelére az eső. Mi a folytonos éles kanyarban élünk. Talán, ha valaki rendkívül kicsi volna és alázatos, tudhatna úgy viselkedni ebben a rohanó kocsiban is, mintha békében élne, és közben sohasem veszítené el az igazságot.”¹

Mit mond a mai kor emberének Karátson Gábor (1935–2015) életműve, mit tanít a művészetről, a világ szemléléséről? Miként a mottó is jelzi, Karátson nemcsak festette és rajzolta a képeket, hanem művészetelméleti szövegei is képekkel telítettek, és ezek a megértést szolgálják: általuk plasztikussá lesznek az elvont fogalmak és gondolatok.

Lányi András könyvében olvasható, hogy Karátson előadásaiiban sokszor meglepő módon fejtette ki gondolatait. „Akkor még nem olvashattam *Ulrik úr keleti utazását*, Karátson Gábor regényét, s nem tudtam, hogy »a jótékony hatások a tekervényes ösvényeket szeretik«. Vagyis ott kezdtem el megérteni, s később már valamivel több türelemmel és bizakodva hallgattam, amikor a legkülönfélébb helyzetekben, egyetemi előadáson, tüntetés szónokaként, vagy rádiós beszélgetésben hasonló rendíthetetlen nyugalommal tért el a tárgytól, s hozakodott elő csan történetekkel vagy példalózott kínai filozófusokkal. A végén valahogy mindig összeállt a kép, ha nem is okvetlenül az, amire számítottunk.”²

Egy – talán különösnek tűnő – példával érzékeltetem Karátson művészi gondolkodásának sajátosságát. A *Mátyás király és a székely ember lánya* című mesében a király furcsa, nyakatekert kérdésekkel teszi próbára először országa népét, majd a székely ember lányát. A mesében az első feladvány – egy követ meg kell nyúzni – irracionalitás, ahogy a későbbi feladatok is. Ezért a szokásos gondolkodás nem segít a feladat megfejtésében, a nyúzást megpróbálók zátonyra is futnak. Az okos lány nem tesz semmit, csupán megüzeni az apjával a királynak: „...vétesse előbb a kőnek a vérit, akkor majd megnyúzzuk!”³ Mire kíváncsi a király? A láthatón, a megfoghatón túli dolgokra, képes-e valaki intuitívan gondolkodni. A mesékben a kacifántos kérdések mindig arra szolgálnak, hogy az ember

– jelen esetben a király – „ki tudja szűrni” a számára megfelelő társat. Aki jelen esetben az „okos lány”. De kik az „okos lányok”?

„Az intuitív tudás birtokosai ők, akiket nem köt a hétköznapi, racionális gondolkodás. Képekben látnak, képekben gondolkodnak, és távol áll tőlük mindenféle megfelelési kényszer. Bátran vállalják másképp gondolkodásukat, nem ijednek meg azoktól a kérésektől – köszönjön is, meg ne is, hozzon is meg ne is, úton is jöjjön meg ne is – és kérdésektől, amelyekre nem lehet szabatos, okos, tudományosan igazolható válaszokat adni.”⁴ A társ megtalálása az értelmezés egyik rétege. A lakodalomban egybekelő király és az „okos lány”, az én és a lélek összekapcsolódásának, összehangolódásának képét jeleníti meg.

Karátson Gábornak van egy linóleummetszete *Mátyás király és az okos lány* címmel, amelyet 1971-ben készített. Forgács Éva egy festményt is említ ezzel a címmel az 1975-ös Karátsonról írt tanulmányában mint a *Recovering the body (A test megtalálása)* előzményét.⁵ A *Mátyás király és az okos lány* linómetszet az 1969-es *Faust*-sorozat rokona. Mindkét esetben fekete-fehér kompozíciókról van szó, amelyek sokkal jobban elrugaszkodnak a látványtól, mint a majd tíz évvel később keletkezett, színes *Faust*-akvarellek. A metszeten a néző a mese szereplőit, eseményeit keresi, de első pillantásra csak kissé hullámmzó, kavargó fekete vonalakat és foltokat lát. A legkivehetőbb a lány arca a kép középpontjában, mellette kissé maszkyszerű, szakállas férfi arc sejtethető. Jelen vannak, meg nem is, mint a füst, bármikor elillanhatnak, kiúszhatnak a kép teréből. Karátson íásaiban is felbukkan ez a motívum: „A festészet szét tép, mert a jelenlévő tárgyat is az Androméda-köd távolságába hajítja – de az a feladata, hogy onnan vissza is hozza és újra jelenlevővé tegye a kép fizikai részében. A festői gondolat tehát eltávolít, a festői akarat jelenlevővé tesz; de van egy biztos pont, amely ezt a világmozgást lehetségesé teszi. Ez a kép világában nyugszik, kívül a két végtelen: benne az ábrázolt tárgy sem végtelen távol, sem jelen nincsen, hanem a képek világában rejtőzik.”⁶

Karátson mindig úgy ír az őt foglalkoztató témáról, mint az okos lány a mesében, ad is valamit, meg nem is. Úgy is fest, hogy láttatja a részleteket, meg nem is. Nem

¹ KARÁTSON Gábor: *Világvége után*. Bp. Cserépfalvi, 1993, 10.

² LÁNYI András: *Karátson Gábor*. Bp. Kortárs, 2022, 6–7.

³ ILLYÉS Gyula: *Hetvenhét magyar népmese*. Bp. Móra, 2006, 372–376.

⁴ BOLDIZSÁR Ildikó: „Hogyan segítsék én terajta?” *Segítő kapcsolatok a mesékben*. Bp. Magvető, 2023, 77–78.

⁵ FORGÁCS Éva: *Karátson Gábor újabb festményei = Művészet*, 1975, 7. sz., 25.

⁶ KARÁTSON: *i. m.* (1993), 11.

másolja le a körülötte lévő világot, egyszerre ragad meg karakteres részleteket a látványból, míg másokat elhagy. Az üres felületek pedig élővé válnak a képen, súlyuktól nem billen el a képtér, nem válnak hiánnyá. E munkáin lehet leginkább kitapintani a kínai és a japán fametszetek finom, visszafogott világát. Nézzük meg korai – feltehetően az 1960-as években keletkezett – rajzait, amelyek leginkább szürnaturalista portréihoz, táj és város képeihez köthetők! Főleg tusrajzok, kevés formából felépítve, egyszerű témákat megjelenítve: utcarészletek, tájak, gyárak, sufnik, olykor egy-egy tárgy. Fekete-fehérben, egészen líraian megformálva, néha egy-egy színnel kiegészítve. A legjellemzőbb vonalakat, mozdulatokat ragadja meg. Ez jól megmutatkozik Granasztói Pál *Az építészet ígézetében* (1966) című könyvéhez készült épületábrázolásain, utcarészletein is.

A táblaképfestészet mellett, azzal közel egy időszakban – a 60-as évektől a 90-es évekig – jelentek meg az általa illusztrált könyvek. Ezek jó része stilárisan is kötődik az aktuális festészeti korszakához. 1963-ban jelent meg az első általa illusztrált kiadvány, amelyet Kontra György írt.

A fejlődő gyermek című könyv vékony fekete vonallal kialakított kisebb-nagyobb jelenetei, alakjai és formái akkori rajzmegoldásait tükrözik. A kötet néhány alakja pedig az 1980-ban kiadott *Faust*-illusztrációkon tér vissza (gyermek gyertyával a kezében, kocsihajtó fiú). Karátsonnál az alkalmazott grafika sosem válik fő tevékenységgé, ahogy a korszakban sokaknál, mint Gyulai Líviusznál vagy Engel Tevan Istvánnál. Ahogyan a kezdeti időszakban rá hatást gyakorló Bálint Endre, ő is inkább festő marad: festészeti megoldásait viszi tovább a nyomtatásban megjelent illusztrációkon is. Érdekes, hogy nemcsak felkérésre dolgozik, és készít képi ábrázolásokat szövegekhez, hanem saját indíttatásból is. Így születnek a *Faust*-akvarellek, majd a bibliai témájú művek is. Nem célja, hogy az őt megelőző illusztrátorokkal versenyezzen, ahogy erről az *Ulrik úr keleti utazása* című önéletrajzi jellegű regényében is ír a *Faust*-akvarellek kapcsán: „Három évvel később egy ledorongoló kritika éppen ezért az »elengedettséget« [nonchalance, Gelassenheit] titulál majd »önjelölt illusztrátor«-nak, fölhívva a figyelmet arra is, hogy nekem itt Rembrandttal kellett volna versenyre kelnem, érted,

Karátson Gábor
budapesti
műtermében,
2006-ban
Fotó:
Czibala Gyula
© MTI



tolakodásnak tekintve azt, amiről azt hittem én, visszavonultam élek; ennyire viszonylagosak a dolgok.”⁷

E „megbízatus-nélküliség”⁸ igaz a 2000-es évek elején készült bibliai akvarellekre is, amelyek lezárt festői életműve után keletkeztek. Az írott szó – jelen esetben a négy evangélium és a *Jelenések könyve* Károli Gáspár fordításában – ceruzavonásokkal és lágy vízfestékkoltokkal történő kibontása a szöveg megértési folyamatának része.

Munka közben több párhuzamot találtam Karátson és Molnár Sándor (1936–2022) művészete között. A két alkotótól festményeket és idézeteket helyeztem egymás mellé a következő tematika szerint: színfoltokból való építkezés, természet elmélyült megfigyelése, kiüresedő képtér, keleti filozófia beemelése saját alkotói tevékenységükbe, mesterekkel való kapcsolat. Nem célom a két életművet stílusosan elemezni, Molnár festőjoga elméletéből fakadó, következetesen szerkesztett képrendszerét Karátson organikusabban épülő munkásságára „rávetíteni”, de szembeötlő néhány hasonlóság: a festőjoga első állomásához, a *Földhöz* készült képek erős színei, a színfoltokból való építkezés, a képtér fokozatos kiüresedése és a keleti bölcelet hatása.

A két művész festői életútja eltér. Karátson autodidakta módon kezd el festeni 1959 körül, Molnár a Képzőművészeti Főiskolán tanul 1955 és 1961 között. Karátson művészete organikusán fejlődik, korszakok nála is elkülöníthetők, de olyan következetesen kidolgozott elméleti rendszer, mint a festőjoga, nem áll mögötte. Azon fiatal generáció tagjai ők, akik új élettel és lehetőséggel töltötték meg az absztrakt festészetet a 60-as években. Karátsonnál szinte végig jelen van a figurális – bár alakjai sokszor jelzesszerűek, alig kivehetők –, ami Molnárra kevésbé jellemző. Más úton indultak el, de a művészeti korok és mesterek közötti kapcsolatot mindketten fontosnak tartották. Számukra a művészet története nem pusztán adathalmaz, hanem művészetük alapja.

„Néhány esztendeje számomra ők a mesterek: Leonardo, Grünewald és Vajda Lajos. Tartozom azzal, hogy beismerjem: rájuk én nem művészettörténészként gondolok, hiszen az nem vagyok; a saját munkám, a saját fejfájásaim és szorongásaim, olykor áttekinthetetlenül kuszázó tépelődéseim kényszerítenek arra, hogy róluk gondolkodjam. [...] Alkalmatlan vagyok arra, hogy lezárt

művészettörténeti tényeknek lássam őket. Nekem a mai nap fáj; és mégis, szeretnék valamiképpen hozzájuk tartozni” – írja Karátson.⁹

„A művészetben a művésznek meg kell találnia »le származási láncolatát«, rokonait, akikhez nyelvileg és szellemileg tartozik. [...] A művészet nyelv, amely a létezés egészét mondja ki. A múlt művészetét is újra kimondja a jelen számára. Ezért elengedhetetlen, hogy a művész a múlt művészetét beépítse életművébe” – jegyzi meg Molnár.¹⁰

Mestereiket tekintve közös viszonyítási pontjuk Paul Klee (1879–1940) művészete és pedagógiája. „Molnár analízisének előképei és mintái a Zuglói Kör »könyvtára« alapján Kandinszkij és Klee spirituális, illetve vitális orientációjú vizuális szemiotikái lehettek. Vagyis egyrészt *A szellemiről a művészetben* a valóság szellemi energiáinak vizuális leképezésével és az absztrakció elméletével, másrészt a *Pedagógiai vázlatkönyv* a valóság energetikájának, működésének, formálódásának, avagy magának az energiának és az életnek a vizuális megragadásával.”¹¹ Karátson esetében főleg a második – 1964 és 1968 közötti – absztrakt korszakában¹² érhető tetten Klee hatása. Lefordítja Klee *Pedagógiai vázlatkönyvét*, amely 1980-ban jelenik meg. „Számomra, szakmai önéletrajzom szempontjából mindenesetre érdekesnek látszik – írja Karátson –, hogy ifjúságom mentorától, Kleetől való hosszas távolodásom után ha immár nem is stílusosan, de a dolog lényege szempontjából (hogyan lehet képeken gondolatokat megjeleníteni) releváns módon egy az övével szomszédos tartományba visszatértem.”¹³

A távol-keleti filozófiához Karátson először nagyapja, Olgyai Viktor gyűjteményén keresztül jut el, majd olvasmányélményei alapján, Molnár pedig Hamvas Béla közvetítésével, és ennek hatására alkotja meg a festőjoga elméletét a 60-as évek közepén. További közös ihlető a keresztény vallásbölcelet. Jakob Böhme német filozófusra és misztikusra mindketten utalnak művészetelméleti írásaikban. Mindketten megfogalmazzák művészetrel kapcsolatos nézeteiket. Karátsonnak a 70-es évektől jelentek meg művészetelméleti írásai: *Miért fest az ember?*, *A festés mestersége*, *Hármaskép*. Molnárnak a 2000-es években jelenik meg két összegző munkája: *A festészet tanítása* és *A festészet útja*.

Karátson Gábor,
Piros fülű
önarckép,
1960
© Karátson
Gábor
Archívum és
Kutatóműhely

⁷ KARÁTSON Gábor: *Ulrik úr keleti utazása avagy A zsidó menyaszszony*. Bp., Európa Alapítvány, 1992, 170.

⁸ Ezt a kifejezést Vajda Lajos és Leonardo művészetével kapcsolatban használja. KARÁTSON Gábor: *Hármaskép. Leonardo, Grünewald, Vajda Lajos*. Bp., Magvető, 1975, 26.

⁹ KARÁTSON: i. m. (1975), 7.

¹⁰ MOLNÁR Sándor: *A festészet útja*. Bp., Festőjoga Alapítvány, 2024, 58–59.

¹¹ HORNYIK Sándor: *Festői utazás a valóság mélyére és még azon is túl*.

Molnár Sándor: *Festőjoga, Múcsarnok*, Budapest, 2022. szeptember 30. – 2023. február 5. = *Artmagazin*, 2023, 2. sz., 50–57.

¹² BELLÁK Gábor: *A második természet. Karátson Gábor művészete = Egy / kor: Különutak és kivonulás a konszolidáció idején: Gadányi Jenő, Blaskó János, Karátson Gábor, Jakobovits Miklós, Bocz Gyula, Cserovszki Iván, Csutoros Sándor, Dombay Győző, Lisziák Elek, Ócsai Károly, Szeifert Béla*. Szerk. RAINER Péter. Bp., Múcsarnok, 2017, 54–69.

¹³ KARÁTSON Gábor: *Önéletrajz*. <http://www.keresztenymuzeum.hu/content/karatsononeletrajz.pdf>





Ha egymás mellé tesszük a fiatalkori munkákat és az életmű utolsó ciklusának darabjait, az látható, hogy Molnár végig táblaképeket alkot, amelyek ominózus méretben készülnek, és a festőjoga állomásain átszűrődve egyre kevesebb sötét árnyalatot és formát foglalnak magukba. Karátsonnál kezdetben változó méretű festményekről van szó, de a 90-es évekre már a kisebb méretű akvarellek jellemzők, amelyeken a színfoltok és ceruzavonások nem szorítják ki a lap fehérségét. Az életmű vége felé kiüresedő képtér az elmúlás közeledtéről vall, amelyről Molnár így ír: „Az üresség az egyetlen valóság. Minden forma részekből áll, összetett, ezért felbomlik, szétesik, elpusztul, elenyészik, halandó. A forma nem vihető át a halálvonalon. Marad tükröződés és elenyészik. A művészet, amennyiben anyagi, szintén múlandó, nem vihető át a halálvonalon, és elpusztul. A művészetet is, mint minden megnyilvánulást, a halál előtt fel kell számolni.”¹⁴

Mit tanulhatunk Karátson Gábortól? A képekben való gondolkodást és a hagyománnyal, a mesterekkel való kapcsolat fontosságát. Ebben a szemlélődés, a megfigyelés alázata segít. „A politikusoknak fél évig csak füvet kellene festeniük. [...] Nem szabadna ész nélkül taposni a fűszálakat. Figyelemre méltóak. Ha nekiülnének az emberek és megfigyelnék őket, próbálnák lefesteni őket, lassan az egész életszemléletük megváltozna. Akinek nem elég a fél év, meg kellene emelni az erre szánt idejét egy évré vagy ötre.”¹⁵ Hasonló gondolatot találunk Molnár Sándornál: „A lassú, hosszú nézés, a valóságos szemöröm, a közvetlen érzéki benyomás, a testi érzékelés, az időtlenség, a mozdulatlanság, a csend visszafoglalása a zaj, a sebesség, a gépi mechanikus ingerek helyett.”¹⁶

Karátson Gábor
budapesti
műtermében,
2006-ban
Fotó:
Czímber Gyula
© MTI

¹⁴ MOLNÁR: i. m. (2024), 137–138.

¹⁵ GÁL Zita: *Karátson: a század arca = Petőfi népe*, 2008, 57. sz., 7.

¹⁶ MOLNÁR: i. m. (2024), 72.

Regényes korrajz színpadon

Herczeg Ferenc: *Déryné ifjasszony*¹

A magyar színjátszás hőskorának művészei és jeles eseményei a XIX. század második felétől megjelentek a színpadon is. A budapesti Nemzeti Színház elsősorban ünnepi alkalmakon emlékezett a korábbi művészgenerációk kiválóságaira. Jókai Mór a magyar színészet százéves évfordulójára, 1890-re írta meg *Thespis kordéja* című színjátékát. A darabhoz Bayer József *A magyar nemzeti játékszín története* című, 1887-ben megjelent művét használta forrásul. Az 1792-ben megindult kolozsvári színjátszásról a város színház történetének krónikása, Ferenczi Zoltán jeles irodalomtörténész, egyetemi magántanár írt alkalmi játékot, amelyet a Farkas utcai színházban 1892-ben adtak elő, *Száz év előtt* címmel.

A színház történeti emlékek feltárásába és kiadásába illeszkedik Déryné Széppataki Róza visszaemlékezésének sajtó alá rendezése 1900-ban. Bayer József a teljes kéziratot közreadta, hogy felhívja a figyelmet az elfeledett színésznőre. „Ez a napló a magyar memoárirodalomnak egyik legnagyobb kincse ebben a században” – írta az *Uj Idők* munkatársa, Tábori Róbert a könyvről, s hangsúlyozta, hogy az emlékezés „korának hű képe, elragadó egyszerű bájjában, stílusának közvetlenségében, gazdag és érdekes tartalmánál fogva”. Tábori azt is megvallotta, hogy Déryné írása „úgy olvastatja magát, mint egy regényes korrajz, melynek minden adata azonban magán viseli az igazság bélyegét.”²

Az *Uj Idők* főszerkesztőjét, Herczeg Ferencet is magával ragadta ez a memoár, és elhatározta, hogy színpadra viszi a legendás művésznő alakját. Jó szemmel vette észre, hogy míg a korábban előadott fiktív cselekményt bonyolító, alkalmi színjátékokban papíros figurák ágáltak a magyar nyelvű színjátszás nagyszerűsége mellett, ő feltehetően azt a személyiséget, akinek sorsa tökéletesen szemléltetheti a vándorszínészet hősi korszakát, a XIX. század elejét meghatározó színházi mozgalmat.

Herczeg Ferenc *Déryné ifjasszony* című művét Déryné és *Déryné Kassán* címmel is emlegették a lapok. A színház

könyvtárában megőrzött példányon a *Déryné kalandja* felirat olvasható.³ A darabot 1907. február 6-án a Vígszínház mutatta be. Az előadás után több kritikus megjegyezte, hogy a színmű megszületését Déryné naplója ihlette. Herczeg Ferenc azonban őszintén bevallotta, hogy szabadon használta fel a leírtakat. „Vigjátékom tárgya a Csáky Teodor-féle szerelmes epizód, mely megédesítette, de ugyancsak meg is keserítette a művésznő kassai tartózkodásának idejét. (Zárjel közt megjegyzem, hogy a felvidék híres Don Juanja Szepessy Teodor név alatt szerepel a darabomban.) Hogy színpadképessé formáljam Déryné kis szerelmi regényét, meglehetősen önkényesen kellett elbánnom a valósággal. Déryné maga a naplójában sok őszinteséggel és nőies finomsággal emlékezik meg a félszeg helyzetről, melybe szerelmes grófjának hitvesével szemben jutott. A naiv grófné meleg rokonszenvével és bizalmával állandóan pirulásra készítette Déryné. Ezt a vékonyka fonalat próbáltam tovább fonni, és drámai csomóvá bogozni.”⁴

Herczeg Ferenc a kor divatos háromszögdarabjainak szellemében készített színjátékot Déryné és Csáky Tivadar szerelméről. A drámában Déryné tiszteli és szereti Csáky feleségét, de nem tud a szemébe nézni. Ezért úgy dönt, hogy véget vet a viszonynak. A valóságban azonban Déryné igyekezett úgy viselkedni, hogy ne bántsa meg az aszszonyt, de eszébe sem jutott szakítani a gróffal. Azt azonban már ismeretségük elején hangoztatta, hogy „nekem lehetetlen házassággal szerelmi viszonyt kezdeni...”⁵ Az emlékiratban vannak olyan mondatok, amelyek arra utalnak, hogy Déryné pironkodik amiatt, hogy a grófnét megbántja, de Csáky Tivadar mindent elsöpör szerelme, s esküvel megerősített ígérete, hogy örökké tartani fog kapcsolatuk, meggyőzte arról, hogy elfogadja ezt a helyzetet. Igaz, hogy lelkiismeret-furdalás gyötörte, amiről így számolt be: „Ha a grófné csak legkevésbé is valami feszes-séget mutatott volna erántam, melyet tán gyengélkedő állapota is kimenthetett volna, vagy egy árnyát az úri

¹ Herczeg Ferenc darabja 1943-ban a Singer és Wolfner Kiadó gondozásában *Déryné ifjasszony* címmel jelent meg, a sajtóban azonban *Déryné ifjasszonyt* is olvasni. Megkísérlem a változásokat nyomon követni.

² T. R. [TÁBORI RÓBERT]: *Déryné Naplója = Uj Idők*, 1901, 4. sz., 80.

³ A Vígszínház könyvtárát az Országos Széchényi Könyvtár Színház-

történeti és Zeneműtára őrzi. A *Déryné kalandja* című Herczeg-darab jelzete: SZT Víg 210.

⁴ HERCZEG Ferenc: *Déryné ifjasszony – Szerző a darabjáról = Magyar Színpad*, 1907. február 6., 2.

⁵ DÉRYNÉ [SZÉPPATAKI RÓZA]: *Emlékezései 1–2*. Szerk. RÉZ Pál, Bp., Szépirodalmi, 1955, 2., 193.

kevelységnek az alsóbbrendű eránt, nem találnám oly hibásnak a gróffal való barátságkötést. És én odamentemben azért remegtem úgy, mert valóban azt gondoltam, olyasmi vár rám. De az ő nyájas, bizalmas elfogadása engem is elragadott, és sokkal szabadabban viseltem magamat öntudatlanul. Már most elgondolhatja a gróf, hogy én micsoda lélekkel csaljam meg ezt a jó, képzelt boldogsága álmában szendergő grófnét? Én legyek az, ki eránt ő oly hajlammal viseltetik, én riasszam föl boldog álmából? Azaz végtére is, ha reá jön a valóra, én bennem találja az álarc alatt lappangó kígyót!?”⁶

Herczeg Ferenc színjátékában éppen az ellenkezője történik annak, mint ami a valóságban. Déryné naplójából kiderül, hogy a mindenre féltékeny gróf Csáky Tivadar egy félremagyarázható helyzetről értesülve hűtlenséggel és hazugsággal vádolta meg. A büszke színésznőnek sem kellett több, megsértődött a méltatlan vád hallatán. Nem tetszett neki, hogy ilyesmit feltételez róla az, akiben mindig bízott. Ez a félreértés – az emlékirat tanúsága szerint – erős drámai konfliktust hordozott. Csakúgy, mint Déryné és a grófné között kialakult baráti kapcsolat. Nagy kár, hogy csak utóbbinak van némi nyoma Herczeg Ferenc művében. Így azután, ahogy a bemutatóról megjelent kritikák többsége is megírta, a darabban nem bontakozott ki valódi drámai szituáció. „Déryné ifiasszony nem drámai műremek, hanem csodálatos finomságu részletrajza a magyar kultúra ébredésének, harcainak és mind e küzdelmek közömbös vagy ellenséges szemlélőinek” – szögezte le Sebestyén Károly a *Budapesti Hírlap*ban. Majd részletesebben is értekezett a drámaíró dilemmájáról. „Vagy ezt a kort és ezt a környezetet választja, középpontjában Déryné bájos alakjával, és akkor eleve le kell mondania a jól tagolt, erős, drámai meséről. Vagy drámát ír és akkor a kis színésznő helyett más hős után néz. Déryné egy-egy kalandja soha sem volt oly tartós és jelentős, hogy belőle nagy dráma fejlődhetett volna.”⁷

Kosztolányi Dezső is azt emelte ki, hogy „Déryné inkább regényes alak, mint drámai. Egész élete ezer és ezer apró bolond regénykéből szövődött össze, csak házassálete, a durva és kíméletlen Déry István mellett való lassú sorvadás az a pont, melyhez a drámaíró némi sikerrel nyúlhatna hozzá, de erről Herczeg darabjában nem esik szó.”⁸ Ugyanakkor elismerte, hogy bár a „dráma gyöngye úton halad, s nagyon gyakran szól a zene, sok benne a szavalat” – a színjátékból mégiscsak a „magyar reneszánsz kor szép-

sege és lírája, a táblabíró idők bősége, humoros nyomora, és diákos túlzása lehel felénk.”⁹

Szini Gyula jóval megengedőbb az íróval, s inkább a darab értékeit hangsúlyozza, azokat a „tündöklő erényeket”, amelyek feledtetik az erős drámai koncepció hiányát. „Herczeg Ferencnek is meg kellett elégednie azzal, hogy korképet fessen és az egyes képekbe öntse minden tudását, minden lelkességét, legszebb erényeit, legkiválóbb képességeit, amelyekkel végül is diadalt aratott.”¹⁰

Márkus László azt fogalmazta meg *A Hét* című hetilapban, hogy a XX. század elejének színházában a konfliktus és az erőteljes drámai összecsapások hiányát jótékonyan pótolhatják a hangulatos színpadi képek. „Szinte azt lehetne mondani, hogy ezt a szindarabot nem is drámaíró, hanem valamely raffinált rendezőművész eszelte ki, úgy jönnek egymásután a legbiztosabban működő hatások: bájos táblabíró-otthon az első felvonásban, könnyű, czifrázkodó, púderes karének a második felvonásban, és megint ének, elvesző, bánatos, gyöngéd csináltvirágokból szőtt ének a harmadik felvonásban. A három felvonás folyamán ezek a rendezői kieszélések, ezek a rendezőnek nyújtott alkalmak hatottak a legforróbban, s alig figyelt valaki a vékony kis drámára, ami egy ilyen habkönnyű biedermeier hangulatképbe is vékony egy kicsinykét.”¹¹

Herczeg Ferenc új drámájáról a legnyersebben – s talán a legpontosabban is – Bresztovszky Ernő nyilatkozott a *Népszavában*. Érdeemes hosszabban idézni a helytálló észrevételeket megfogalmazó kritikából, mert Bresztovszky – Márkus Lászlóhoz hasonlóan – megvilágította, miért lehetett oly sikeres a Vígszínház bemutatója. „A sok színpadszerű ügyességgel, a novellairó Herczeg kifogyhatatlan ötleteivel, de minden mélyebb tartalom nélkül megírott darab, Dérynének, a múlt század eleji híres magyar színművésznőnek egy szerelmi története körül fordul meg. Déryné, a tiszta, nemes, és művészetének nagy, hazamentő hivatásáért lelkesülő asszony, beleszeret egy remetéskedő mágnásba, akinek szeretője lesz. De mikor rájön, hogy a férfit a felesége is szereti: megszakítja a viszonyt, habár mindkettőjük szakadni érzi a szívét. E köré a kis történet köré rakosgatja Herczeg Ferenc a múlt század eleji közélet ismert típusait...”¹²

A kritikákból viszont az is egyértelműen kiderül, hogy Herczeg remek szerepdarabot írt Varsányi Irénnek, aki az 1906–1907-es évadban a francia bohózatok házasságtörő asszonyai után a magyar színháztörténet legendás mű-

⁶ Uo., 90.

⁷ SEBESTYÉN Károly: Déryné ifiasszony = *Budapesti Hírlap*, 1907. február 7., 1.

⁸ KOSZTOLÁNYI Dezső: Déryné ifiasszony = Uő: *Színházi esték* 1–2. Szerk. RÉZ Pál, Bp., Szépirodalmi, 1978, 1., 409.

⁹ Uo., 410.

¹⁰ SZINI Gyula: Déryné ifiasszony – *Herczeg Ferenc színjátéka* = *Pesti Napló*, 1907. febr. 7., 11.

¹¹ MARCO [MÁRKUS László]: *A színházi hét* = *A Hét*, 1907, 6. sz., 95.

¹² (b.) [BRESZTOVSZKY Ernő]: *Herczeg Ferenc: Déryné ifiasszony (Bemutató a Vígszínházban)* = *Népszava*, 1907. február 7., 5.

vésznökjét is életre kelthette. Érdekes megemlíteni, hogy Déryné megformálása után a színésznő csakhamar eljárt szolta Jolánt *Az ördög* című Molnár Ferenc-darabban 1907. április 10-én, és ő alakította Bródy Sándor *A tanító-nő* című művének címszerepét is 1908. március 21-én.

Varsányi Dérynéjét ugyan nem emlegették kortársai olyan áhítattal, mint a másik két említett szerepét, a Herczeg-bemutatót értékelő bírálatok kivétel nélkül elragadtatással emlékeztek meg játékáról. A színmű leghatásosabb jelenetére csaknem minden publicista kitért, a legpoétikusabban talán Bresztovszky Ernő. „Csodálatos egy jelenete volt Varsányinak [...], aki egy félórás jelenetet játszott végig egyetlen szó nélkül érzékeltetve egy egész lelki világ összeroppanását. Ez a jelenet s mai egész alakítása ritka tökéletességű, lelketrázó művészet volt.”¹³

A *Déryné ifjasszony* című Herczeg-darabot a Vígszínház 1918-ban is elővette, s néhányszor műsorára tűzte, de a dráma a magyar színháztörténetbe a Nemzeti Színházban 1928. október 12-én színre vitt bemutatóval vonult be. Mivel magyar színpadon játszották már a színművet, a korabeli szóhasználat repríznek, felújításnak nevezte a vállalkozást. Herczeg Ferenc újabb és régebbi színpadi munkáit az állami intézményben ekkoriban tervszerűen tűzték műsorra. Ugyanis Hevesi Sándor, aki a forradalmak után lett a társulat direktora, arra törekedett, hogy a magyar középosztály írófejedelmét háziszerezővé avassa. Hevesi 1926. január 29-én, Herczeg negyvenéves írói jubileumán díszelőadást rendezett, s hosszú beszédben méltatta az ünnepelt és a Nemzeti Színház kapcsolatát. „Ő egy a Nemzeti Színházzal – és a Nemzeti Színház egy ő vele. Ő a mi korunk élő hangja, a mi múltunk zengő visszhangja, a mi jövőnk eleven ígéje – s ezen a színpadon nem fog elnémulni soha.”¹⁴

Ennek a gondolatnak a szellemében Hevesi Sándor a Nemzeti Színház megnyitásának kilencvenedik évfordulóját Herczeg Ferenc *Déryné ifjasszony* című színjátékával akarta megünnepelni. Az író azonban még abba sem egyezett bele, hogy darabja második felvonását az 1928. február 28-án megrendezett díszelőadáson bemutassák. (Helyette a *Fekete lovas* részletét játszották el *Viszszafogunk jönni!* címmel.)

A következő évadban Herczeg szerencsére engedékenyebbé vált, s 1928. július 8-án ezt írta Hevesi Sándornak: „Ami a Déryné ifjasszonyt illeti, szívesen rendelkezésére bocsájtanám a darabot, ha meg lehetne győzni a nyilván-

nosságot arról, hogy a darab fölújítása nem az én, hanem a színház ötlete volt. Ez, kérem, nem hiúság, hanem védekezés; úgy tapasztaltam, hogy a sok repríz nagyon idegessé teszi az irodalmat, és minden ilyen előadás a nyílt és leplezett gyanúsítások özönét provokálja. Ha tehát Méltóságod érdemesnek látja és lehetségesnek tartja, akkor méltóztassék ezt a kérdést (persze csak ősszel) esetleg egy interjú útján tisztázni.”¹⁵

Hevesi érdemesnek tartotta a művet, s ha interjút nem is adott a bemutató előtt, a 8 *Órai Újság*ban az alábbi kommunikét adta közre: „Hevesi Sándor, a Nemzeti Színház igazgatója régóta szerette volna a színház műsorába beiktatni Herczeg Ferencnek *Déryné ifjasszony* című színművét. Az illusztris író most átadta a Nemzeti Színháznak ezt a darabját is és a *Déryné ifjasszony* az őszi szezonnak egyik legelső bemutatója lesz.”¹⁶ Hogy az előadás még vonzóbbá váljon, hamarosan már azt közölte a színház vezetősége, hogy a „repríz alkalmából Herczeg Ferenc teljesen új harmadik felvonást írt a régi nagy magyar színésznő életéről szóló darabba és ebben az új harmadik felvonásban bizonyos politikai szimbólumokat is vegyített.”¹⁷

Úgy látszik, Herczeg Ferencsel nem egyeztették ezt a szöveget, mert az író a bemutató előtt a *Magyar Színpad* című lapban azt közölte, hogy semmiféle politikai célzást nem szőtt a drámába, s új harmadik felvonást sem írt. „Mindössze annyi történt, hogy a harmadik felvonásba egy hosszabb új jelenetet illesztettem bele. De ezért sem engem illet a felelősség. Az új jelenet a darab rendezőjének, Horváth Jenőnek az ötlete. Neki természetesen tetszett az ötlet, én pedig megcsináltam.” Az író a betoldást így foglalta össze: „A táborozó társulatot zsidóanyagok támadják meg. Állásanyagok: a kolozsvári Celesztin-trupp tagjai, direktoruk vezetésével, aki mint Oroszlán Bandi tör a színészekre, hogy megfélemlítse őket, s elvegye kedvüket attól, hogy Kolozsvárra menjenek.”¹⁸ De hamar kiderül a turpisság, és a két társulat fuzionál. Állítólag ez a költői allegória arra utalt, hogy a „magyarság csak az erőknek egyesítésével szerezheti meg Kolozsvárt.”¹⁹

Herczeg tagadta, hogy műve politizálna, és az újonnan készült jelenet sem volt kimondottan agitatív, Gáspár Jenő a *Magyar Kultúra* című jezsuita folyóiratban mégis párhuzamot vont Déryné kora és a Trianont követő évtized között: „a vígjátéknak még van egy szomorú aktualitása. Kassán és Kolozsvárott játszódik, azokon a vidékeken,

¹³ Uo.

¹⁴ HEVESI Sándor: *Herczeg Ferenc és a Nemzeti Színház = Új Idők*, 1926, 6. sz., 153.

¹⁵ HERCZEG Ferenc levele Hevesi Sándorhoz. Budapest, 1926. július 8. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Kézirattár, Leltári szám: 59.3487

¹⁶ N. N.: *Déryné ifjasszony – Bajor Gizi = 8 Órai Újság*, 1928. július 12., 10.

¹⁷ N. N.: *A Déryné ifjasszony új harmadik felvonása = Az Est*, 1928. október 7., 13.

¹⁸ HERCZEG Ferenc: *A régi és a mai előadás = Magyar Színpad*, 1928. október 12., 1.

¹⁹ N. N.: *Két repríz a Nemzeti Színházban és a Kamaraszínházban = Magyar Színpad*, 1928. október 9., 1.

ahol a magyar szónak ismét idegenekkel és ellenségekkel kell harcolnia, s ahol a magyar színészet ma is olyan nyelv- és nemzetmentő szerepet tölt be, mint száz évvel ezelőtt.”²⁰

Az is politikai állásfoglalásnak számított, amit szinte minden kritikus megerősített, hogy Herczeg Ferenc műve végre hozzá méltó helyen került színre. „Bizonyos, hogy a darab, bár nem tartozik az illusztris író java alkotásai közé – a Nemzeti színpadára való. Egyrészt, mert a magyar színjátszás kezdő, hősi korszakának mintegy apoteózisául íródott [...] Másrészt, mert nyilvánvaló fogatkozásait éppen ezen a színpadon meglehetősen ellensúlyozzák Herczeg jelentősebb drámai művei” – írta Kárpáti Aurél a *Pesti Napló*-ban.²¹ Ugyanezt jóval egyértelműbben fogalmazta meg Galamb Sándor a *Napkelet*-ben: „A Nemzeti Színház előadása elsőrangú. Ezt a régi magyaros hangulatot egy színházunk sem tudja annyi kedvességgel, és olyan megható érzelmességgel megjeleníteni, mint az ország első színtársulata.”²²

A darab új jelenetét minden kritikus elutasította, Bajor Gizi színpadi játékának köszönhetően mégis igazi művészi élményként üdvözölhették a huszonegy éves színjáték előadását. A színésznő alakításáról megjelent méltatások ontották a jelzőket: „Dérynéje búbájosan kedves, bensőséges, eleven életet sugárzó ifjasszony. Csupa líra: fojtott, könnyes szenvedés, boldog fellángolás, nevető öröm, fájó lemondás, s egy hosszú néma-jelenetben maga a lenyűgöző, hódító és elragadó drámaiság. Mit mondjak többet: igazi Déryné” – így Kárpáti Aurél.²³ Míg Kosztolányi Dezső szerint „Bajor Gizi alakítása maga az egység, a harmónia”.²⁴ Molnár Jenő még ennél is tovább ment, és így írt a *Prágai Magyar Hírlap*-ban: „A bájnak, az igézetességnek, a költőiségnek égi jele ragyog Bajor Gizi minden hangján, minden mozdulatán.”²⁵

A címszerep alakítójáról Galamb Sándor fogalmazta meg a legösszetettebb elemzést. „Ennek a kitűnő művész-

nőnek még legközyösebb szava mögött is mélyebb lelkeség vibrál, amelynek a kimondott szón mint valami transzparensen való diszkrét átcsillogása a hallgatóban állandó feszültséget és várakozást tart ébren. S e várakozást a »nagy jelenetekben« mennyi finomsággal és milyen kifejező erővel elégíti ki! De beszédjénél is csodálatosabb volt a második felvonásbeli hosszú hallgató jelenete. Mikor a grófné eljön hozzá, hogy visszakérje tőle hűtelen férjét, Déryné e több mint negyedórás jelenetben egy szót sem szól s a színésznőnek itt mindent némajátékkal kell kifejeznie. Bajor Gizi a színpad balfelén egy szekrény mellett megállott s végig ebben a helyzetben maradt. Kriolinjában olyan volt, mintha valami festő komponálta volna háromszögbe. Ennek a háromszögnek vonalait az egész jelenet alatt nem törte keresztül. Csak kezének egy-egy finom mozdulata, csak arcának egy-egy megrezdülése, csak fejének csekély lehajtása, csak a szemébe szökő könnyek vittek mozgást e látszólagos mozdulatlanúságba. Ezek a minimális eszközök az érzések maximumát tudták kifejezni.”²⁶

Ezek az elragadtatott sorok jól szemléltetik, hogy Bajor Gizi csaknem teljesen azonosult szerepével, és ez a Dérynével való egybeolvadás azt is lehetővé tette, hogy végleg elfoglalja az első helyet a magyar színházművészetben, amelyet addig sokan elvitattak tőle. Herczeg darabjának páratlan sikere azt jelezte, hogy egyedül Bajor méltó – ahogyan a színikritikusok is visszhangozták – Déryné megismerésére. Azt azonban senki sem tette szóvá, talán nem is vette észre, hogy a színésznő alakítása azért lehetett olyan hiteles ebben a nosztalgikus elemeket felvonultató, a komoly emberi érzelmeket azonban kevésbé érzékeltető színdarabban, mert a színjátszók életkörülményei javultak, társadalmi státuszuk is emelkedett, de kiszolgáltatott helyzetük, hányatott sorsuk, zilált életvitelük alig-alig változott a vándorszínészet kora óta.

²⁰ GÁSPÁR Jenő: *Színházi Szemle = Magyar Kultúra*, 1928, 20. sz., 342.

²¹ [KÁRPÁTI Aurél] K. A.: Déryné ifjasszony. *A Nemzeti Színház pén- teki Herczeg-repríze = Pesti Napló*, 1928. október 13., 14.

²² GALAMB Sándor: *Színházi szemle = Napkelet*, 1928, 21. sz., 705.

²³ K. A. [KÁRPÁTI Aurél]: Déryné ifjasszony. *A Nemzeti Színház pén- teki Herczeg-repríze = Pesti Napló*, 1928. okt. 13., 14.

²⁴ KOSZTOLÁNYI Dezső: *Déryné ifjasszony. Herczeg Ferenc színműve a Nemzeti Színházban = KOSZTOLÁNYI: i. m. (1978), I., 432.*

²⁵ MOLNÁR Jenő: *Déryné ifjasszony a Nemzeti Színházban. Herczeg Ferenc vigjátékának felújítása = Prágai Magyar Hírlap*, 1928. október 14., 15.

²⁶ GALAMB: *i. m. (1928), 21. sz., 705.*

Tudományos tartalmaink korszerű finanszírozása

Szempontok a közpénzek célszerű felhasználásához

A 2024-es Tokaji Írótábor szervezőitől meghívást kaptam *A tudományos könyvkiadás jövője és a kultúrafinanszírozás intézményi háttere* című kerekasztal-beszélgetésre. A kultúrafinanszírozással kapcsolatos általánosabb jellegű gondolataimat – a kerekasztal témájából adódóan – elsősorban a tudományos eredmények közzétételére vonatkozó példákkal illusztráltam. A Magyar Művészeti Akadémia (MMA) főtitkáráként köztestületünknek a téma szempontjából releváns törekvéseire is kitértem. A finanszírozás kérdése szükségképpen összekapcsolódott az írótábor fő témakörével, ami szintén szóba került. Az alábbiakban e tokaji kerekasztal nyomán ismertetek néhány alapvetőnek tartott tézist és említésre méltó jó gyakorlatot.

Mit és miért érdemes finanszírozni

A tudományos publikációk célja – az ismeretterjesztés mellett – a tudományos diskurzusba való bekapcsolódás, annak hatékony formálása. Ennek logikus következményeként az egyetemi, akadémiai karrierépítés fontos mérőszámai – a „ranglétrán” való továbbjutás előfeltételeiként – ezt a hatást igyekeznek egzaktul összehasonlíthatóvá tenni úgynevezett tudományometriai mutatók nemzetközi szabályozásával (például Hirsch-index, impakt faktor) vagy éppen a magyar szerzők publikációira vonatkozó hivatkozások, idézetek transzparens közzétételével, ami közel egy évtizede a Magyar Tudományos Akadémia (MTA) által kialakított és működtetett Magyar Tudományos Művek Tára (MTMT2). A tudományos diskurzus befolyásolásának, a konszenzusos vagy domináns álláspontok alakításának fontosságát a művészetek területén sem kell különösebben magyarázni. Elegendő, ha a sokat emlegetett kanonizálásra, a kánon formálására gondolunk: az a műalkotás, művészi teljesítmény pályázhat jó eséllyel az elismertséget reprezentáló, nagybetűs „Kanonba” való bekerülésre, amiről tudományos, értelmező diskurzus alakul ki, minőségi, egymásra reflektáló szakmai publikációk formájában.

E kiindulásul szolgáló megállapítás háttereként érdemes felvillantani korunk egyik alapvető fontosságú új tudomány-szociológiai jelenségét. Mára már nemcsak a fiata-

labb generáció és nemcsak a tudományos kérdések iránt érdeklődők, de maguk a tudomány művelői is könyvtárak, levéltárak és közgyűjtemények helyett (vagy mellett) egyre inkább a világhálón tájékozódnak kutatásuk anyaggyűjtő fázisában. Ennek oka nem csupán a „homo comforticus”, a kényelemszeretet és a mozgáshiányos életmód terjedése, hanem – amint arra alább még visszatérünk – ennek az újfajta ismeretszerzésnek a mind hatékonyabbá válása a hagyományos anyaggyűjtéshez képest. Az egyre erősödő tendenciából következő tanulság egyértelmű: nagy hagyományú, komoly presztízsű szakfolyóiratainknak és tudományos kiadóinknak a nyomtatott megjelenés mellett – vagy helyett – elektronikus tartalmakat kell előállítaniuk, amelyeket a világhálón elérhetővé kell tenni. Tehát az elektronikus formátumok (e-book, Open Access, online folyóirat stb.) térnyerését nem a nyomdaköltségek drasztikus emelkedése által előállt „kényszermegoldásnak” kell tekinteni, hanem a távlatos építkezés fontos, nélkülözhetetlen elemének. Enélkül elképzelhetetlen akár már a közeljövő nemzetközi tudományosságában való aktív részvételünk, ennek hiányában nem is álmodhatunk arról, hogy a magyar tudományos és művészeti eredmények megjelenjenek az úgynevezett információs szupersztrádán, amelynek a „forgalma” és hatása évről évre megsokszorozódik. E megállapítás a finanszírozás szempontjából sem lehet közömbös.

Érdemes azzal is számot vetnünk, hogy a legutóbbi évek egyik meghatározó technológiai innovációja régóta várt lehetőséggel kecsegteti a magyar tudományosságot. Nemzedékek keseregtek nyelvi elszigeteltségünk miatt, ami, úgymond, megakadályozta, hogy magyarul publikáló legkiválóbb elméink eredményei országhatárainkon túl is méltó elismerésben részesülhessenek. A váratlanul gyors fejlődést mutató mesterséges intelligencia viszont immár nemcsak egyre hatékonyabban keres a világhálóra, különböző digitális adatbázisokba feltöltött mind gazdagabb információtengerben, hanem emellett egyre ügyesebben fordít is, korábban nem remélt átjárást biztosítva a különböző nyelvű elektronikus tartalmak között. Azaz nyelvi elszigeteltségünk történelmi léptékű hátránya jelentősen csökkenhet a közeli jövőben, feltéve, hogy a magyar tu-

dományos eredmények, publikációk megfelelő formában kerülnek fel a világhálóra. Divatos kifejezéssel élve: számunkra ez a valódi konnektivitás egyik előfeltétele, illetve biztosítéka a nemzetközi, sőt interkontinentális kulturális – tudományos és művészeti – térben.

Hogyan érdemes finanszírozni

A „mit és miért” kérdésre adott válaszból egyértelmű következtetések adódnak a közpénzek hatékony és korszerű felhasználására vonatkozóan. Elsőként leszögezhető: a tudományos eredmények közzétételét azzal a feltétellel érdemes finanszírozni, hogy azok ne csak nyomtatott formában, hanem digitális formátumban is rendelkezésre álljanak. Jó példaként említhetők a Nemzeti Kulturális Alap (NKA) folyóirat-támogatásai, amelyek kötelező kritériumként írják elő a nyomtatott sajtótermék print változatának online archiválását és ingyenes hozzáférhetővé tételét többek között az Országos Széchényi Könyvtár Elektronikus Periodika Adatbázisában (OSZK EPA). Hasonló szemléletet tükröznek az NKA Szépirodalom Kollégiumának folyóirat-támogatási pályázatai, ahol évek óta nagyságrendileg azonos keretösszeget szánnak a print és az online periodikák támogatására, vagy a Színházművészet Kollégiuma, amely jelentősen nagyobb összeget juttat a szélesebb elérést biztosító online lapok számára, mint a költségesen előállítható és nehezen disszeminálható nyomtatott periodikáknak. Ez a szemlélet azonban messze nem általános a hazai támogatási gyakorlatban, önkritikusan kell megállapítani, hogy egyelőre az MMA praxisában sem.

Második következtetés: ösztönözni kell olyan világhálón elérhető közgyűjtemények, illetve a köz számára megnyitott magángyűjtemények eddiginél gyorsabb ütemű és szélesebb merítésű bővítését, amelyekben elhelyezhetők a létrehozott e-tartalmak. A tudományos közlemények és a szépirodalom szempontjából releváns legkorábbi hazai fejlesztések közül ilyen szövegtárként említhető az Országos Széchényi Könyvtár Digitális Könyvtára (OSZKDK), amelynek további bővülését 2022 óta Közép-Európa legkorszerűbb és legnagyobb kapacitású Digitalizáló Központjának infrastruktúrája segíti, vagy az alkotók anyagi támogatását, a jogszerű digitális felhasználást és a művek szabad hozzáférését egyaránt szolgáló Digitális Irodalmi Akadémia (DIA), amely ma már a Petőfi Irodalmi Múzeum alá tartozik. Természetesen az sem mellékes a további – akár kutatási célú – felhasználás szempontjából, hogy ezek a szövegek milyen formátumban állnak rendelkezésre, mennyire alkalmasak a mesterséges intelligencia „táplálására”. A hazai fejlesztések közül előremutató példa a HUN-REN keretei között nemrég indított, Tudomány a Magyar Nyelvért Nemzeti Program

2. alprogramja, amely nyelvtechnológiai eszközökkel teszi hatékonyabban kutathatóvá az MTA Könyvtár REAL repozitóriumának teljes anyagát.

Indokolt, hogy az MMA főtítkáráként ezen a ponton rövid említést tegyek a művészetek hazai reprezentációjáról. A szépirodalomhoz képest a többi művészeti ágban nagy elmaradás tapasztalható. A különböző művészeti területeket gondozó nemzeti intézmények gyűjteménydigitalizálási programjának felgyorsítását, egységes rendszerbe illesztését, „a teljes magyar kulturális örökség világhálóra költözését” legutóbb Csák János kultúráért és innovációért felelős miniszter hirdette meg, ám mandátuma rövidnek bizonyult az érdemi előrelépéshez e nagyszabású vállalkozás terén. A 2010-es évek első fele óta magas művészi minőséget képviselő és mennyiségileg is számottevő tartalmak elsősorban közgyűjteményi gyűjtőportálok részegységeiként jelennek meg. A Hungaricana Közgyűjteményi Portál több intézmény állományának részlegesen digitalizált adatbázisa, integrált keresőmotorral. A szöveges – levéltári és könyvtári – tartalmak dominanciája mellett „Képcsarnoka” nem túl jelentős vizuális anyagot (többek között festményeket, grafikákat, kárpitokat), „Népzenei Gyűjteménye” hangzó anyagokat is tartalmaz. Hasonló kezdeményezés a Magyar Nemzeti Múzeum Országos Muzeológiai Módszertani és Információs Központja által működtetett aggregációs portál, amely digitális múzeumi rekordokat gyűjt metaadatokkal, tárgyleírásokkal és jó minőségű műtárgyfotókkal (MuseumMap). Piaci elven alapított projektként említhető a hasonló profilú MúzeumDigitár. Művészileg jelentős mozgóképes, illetve hanganyagok is találhatóak az OSZK Színháztörténeti és Zeneműtárában őrzött hangdokumentumokból válogató digitális „Hangtár”-gyűjteményben. Sokan ismerik a közszolgálati televízió és rádió digitalizált tárait, a Nemzeti Archívum aloldalaiként működő „Rádióarchívumot” vagy a Nemzeti Audiovizuális Archívum (NAVA) különböző filmválogatásait. A hangzó és képi gyűjtemények digitalizálásának és többszempontú kereshetővé tételének szép példájaként említhető még a Hagyományok Háza Folklórdokumentációs Könyvtár és Archívum részlege által gondozott, szintén több intézmény anyagát integráló digitális korpusz (folkloradatbázis.hu).

Harmadik stratégiai jelentőségű – és ennek megfelelően finanszírozandó – feladat a mesterséges intelligencián alapuló, fordításra is képes, nemzetközileg alkalmazott keresőprogramokat támogató magyar alrendszerek fejlesztése. Ennek egyik nélkülözhetetlen eleme a jelenleg HUN-REN (korábban MTA, majd ELKH) Nyelvtudományi Kutatóközpont Nyelvtechnológiai kutatócsoportjában a 90-es évek óta folyó nyelvmodell-fejlesztés (HILBERT, PULI-GPT-3SX), amely nemsokára már

tízmilliárd szóelemmel fog dolgozni a nyelvi modellek adatbázisaként fejlesztett korpusznak, a Magyar Nemzeti Szövegtárnak köszönhetően (MNSZ2). A kerekasztal fókuszától távolabbra mutató, de ebben az összefüggésben említést érdemlő szempont, hogy mivel a hagyományos szövegalapú ismeretszerzést napjainkban egyre inkább a vizuális információk dominanciája váltja fel, ezért rohamosan nő a képi keresőmodellek jelentősége. Ezen a téren nincs tudomásom a Nyelvtudományi Kutatóközpontban folyó fejlesztésekhez mérhető magyar eredményekről. Alighanem ugyanilyen lemaradás tapasztalható a – szöveges és zenei – hanganyagok feldolgozását segítő hazai komplex modellek tekintetében is.

Az ismertetett gondolatmenet és példák alapján a közpénzek hatékony felhasználása tehát korántsem csupán azt jelenti, hogy a legtehetségesebb kutatók legérdekesebb eredményeinek megismertetése érdekében forrást kell biztosítani egyes kötetek és lapszámok előállítására. Ennél jóval messzebbre kell tekinteni, a hagyományos finanszírozási modellekhez képest új összefüggésekben kell gondolkodni. Tudatos stratégiába illeszkedő, a jelen innovációit és a jövő prognosztizálható változásait figyelembe vevő, a tudományos és kiadói ökoszisztéma egymásra épülő területeit átfogó, távlatos és kiszámítható –

minisztériumi-ágazati, illetve azt kiegészítő közhasznú alapítványi – támogatási rendszerre van szükség, valamint további potenciális források bevonását ösztönző jogi környezetre.

Mit és hogyan finanszíroz az MMA

Az MMA elnöksége korunk említett új jelenségeivel számot vetve három kiemelt területen szorgalmaz korszerű megújulást az Akadémia intézménycsaládjában: az akadémikusi életművek adatbázis-jellegű feldolgozásában, az MMA Kiadó kiadványainak e-formátumú közzétételében, valamint a jogelőd intézményektől átvett, egyedülálló építészeti és műemléki gyűjtemények digitalizálása révén.

A köztestület 2011-es megalakulása után honlapot hozott létre akadémikusai bemutatására (mmakademia.hu). A honlap HTML-formátumú, ezért csak korlátozottan kereshető szöveges tartalmak – tematikus szakmai életrajz, életutak bemutató esszé, bibliográfia – mellett némi képi illusztrációt és az MMA által készített rövidebb videófelvevételeket vonultat fel. 2022-ben megtörtént a honlapon található információk frissítése, bővítése, majd kezdetét vette az életutak és művészi alkotások digitális adatbázisba rendezése. A fejlesztés kiemelt célja, hogy a Java

Könyvtár és
digitalizáció,
illusztráció,
2024
© Pixabay



programozási nyelv és összetett metaadatolás révén alkalmas legyen más adatbázisokkal való összekapcsolásra, és kompatibilissé váljon a legelterjedtebb nemzetközi keresőprogramokkal. A köztestület jellegéből adódó egyedülálló kihívás, hogy miként lehet egységes rendszerbe integrálni a különböző művészeti ágakat reprezentáló tárgyalgó és előadóművészi teljesítményeket, azaz szövegalapú, zenei, képi és audiovizuális tartalmakat. Az adatbázis feltöltésével párhuzamosan megkezdődött egy erre épülő, új struktúrájú honlap kialakítása is (az OPUS).

Az MMA Kiadója 2018 óta évi harminc-negyven nyomtatott könyv megjelentetésével igyekszik eleget tenni értékmentő, értékközvetítő feladatainak. E kiadványok közül 2023 óta százharmincöt kötet PDF-formátumban immár elérhetővé vált az előfizetéssel, illetve közkönyvtárak hálózatán keresztül böngészhető Szakkiadók Társulása adatbázisportálon (szaktars.hu), amely az Arcanum Digitális Tudománytár része. Az informatikai fejlődéssel számot vetve az MMA Kiadó 2024-ben végre elkészítette első kilenc e-könyvét Szilágyi István és Cs. Szabó László korábban megjelentetett köteteiből válogatva. A Kiadó új vezetése a továbbiakban nagyobb hangsúlyt fog helyezni kiadványainak elektronikus formában történő közreadására. Ebben a kontextusban külön kiemelhető, hogy az MMA művészetelméleti periodikája – amely szintén a Kiadó gondozásában jelenik meg – print verziója mellett bárki számára hozzáférhető online formában is (magyar-muveszet.hu).

Az MMA intézménycsaládjában a Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ (MÉM MDK) rendelkezik jelentős gyűjteménnyel a Forster Gyula Nemzeti Örökségvédelmi és Vagyongazdálkodási Központ jogutódjaként. A múzeumi gyűjtemény, tudományos irattár, fotótár, tervtár és könyvtár korszerű feldolgozásának a Magyar Építészeti Központ és Múzeum tervezési fázisban levő beruházása is aktualitást ad. Szintén ösztönzően hat az új lendületet kapott országos műemléki topográfiai projekt, amelynek célja épített örökségünknek eddig nem látott adatgazdagságú számbavétele. Az intézményi gyűjtemény digitális feldolgozottsága jelenleg tizenhét százalékosra tehető. A MÉM MDK az új kihívásokkal számot vetve nemzetközi közbeszerzési eljárást indított egy korszerű gyűjteménykezelő rendszer kifejlesztésére, ami szándékunk szerint mind a digitalizált gyűjteményeket, mind a topográfiai adatbázist képes lesz integrálni.

E fejlesztések célja, hogy az akadémiai adatbázisban és a Kiadó termékeiben megjelenített kiemelkedő művészi teljesítmények, valamint a közgyűjteményben őrzött dokumentumok a világhálón is elérhetőek legyenek mind a hazai, mind a külföldi kutatók – valamint a szélesebb közvélemény – számára, és így könnyebben váljanak ré-

szévé a tudományos diskurzusnak, a folyamatosan alakuló művészi kánon(ok)nak, illetve a nemzeti kultúránk jövőjét alakító közbeszédnek.

Szabadság és autonómia a hazai kultúrafinanszírozás tükrében

A kultúrafinanszírozás kérdése elválaszthatatlan a Tokaji Írótkör központi témájától, mottójától, ami a „szabadság és autonómia” volt. A továbbiakban ehhez a kérdéskörhöz tesztek néhány észrevételt, egyúttal az MMA szerepét is kontextusba helyezve.

A magyar kulturális piac korlátozott méretéből és a hazai gazdasági szereplők kulturális termékekkel kapcsolatos sajnálatos motivációhiányából következően a tudományos és művészeti ökoszisztéma eddig tárgyalt „nagy rendszereinek” fejlesztése – csakúgy, mint a kulturális intézmények fenntartása – elsősorban állami, ágazati, minisztériális feladat. Az egyes kulturális „termékek” létrejöttében szintén kiemelt szerepe van a közpénzeknek. Ezért is alapvető kérdés, hogy kik és milyen szempontok alapján döntenek a kultúra finanszírozására szánt forrásokról.

Hatékony és kiszámítható állami, minisztériumi finanszírozás kizárólag stratégiai szemléletű és objektív, azaz mérhető kritériumokon alapuló feltételrendszerek mentén képzelhető el. A tudományos kiadványok példájánál maradván: kiadók, kiadványsorozatok és folyóirat-szerkesztőségek támogatásánál többek között a megjelentetett szerzők tudományos fokozata, a citációs index, az eladott példányszám, az online elérések vagy letöltések száma tekinthető objektív adatnak, ezen túl elvárható és ellenőrizhető, mondjuk, az e-formátum megléte, a remittenda hasznosulása, a kiadványok későbbi ingyenes elérhetővé tétele, továbbá tudománypolitikai preferencia lehet például az idegen nyelvű megjelentetés, a hiány- vagy stratégiai témák preferálása, fiatal, új szerzők publikálásának elősegítése. Az állami támogatások elosztásának értelemszerűen nemcsak a tudományos kiadványok esetében, hanem a kultúra más területein is ehhez hasonló kritériumok szerint kell működnie. Természetesen legitim igény, hogy a legtöbb szavazatot szerzett, tehát legnagyobb támogatottságú pártok értékpreferenciái megjelenjenek a kormány – praktikusán a kulturális tárca – finanszírozási gyakorlatában, de az ilyen típusú ideológiai, politikai, tartalmi szempontoknak egy rendszerszemléletű modellben az úgynevezett miniszteri, illetve államtitkári keretből történő támogatásoknál lehet létjogosultsága, nem a támogatási rendszer teljes spektrumában.

Mivel Magyarországon az egyes kulturális termékek létrejötte is nehezen képzelhető el közpénzek bevonása nélkül, fontos kérdés, hogy a kvantitatív adatokkal kevés-

bé mérhető minőségi szempontok, azaz a tudományos, illetve esztétikai értékek hogyan érvényesíthetők a finanszírozási rendszerben. E kvalitatív kritériumok megítélése nem lehet közvetlen miniszteriális feladat, hiszen a politikusok vagy a minisztériumi köztisztviselők képzettsége, szaktudása ezen a téren nem tekinthető evidensnek. Releváns tudással a szakmai testületek, kuratóriumok rendelkeznek, azok a grémiumok, amelyek delegált tagjai az adott tudományterület, illetve művészeti ág eminens szakértői, elismert képviselői. Ebből a szempontból van alapvető jelentősége a rendszerváltás egyik legfontosabb kultúrpolitikai vívmányának, a több mint harmincéves NKA szakkollégiumainak, a jövőre kétszáz éves MTA-nak, vagy az újraalapítása miatt nála jóval fiatalabb másik alkotmányos köztestületnek, az első évtizedén túljutva immár szintén háromszázhatvanöt főnyi akadémiussal és közel ezer köztestületi taggal rendelkező MMA-nak, amely – az MTA mintájára – közfeladatai hatékonyabb ellátása érdekében tagozatai és bizottságai után kialakította országos és országhatárokon átnyúló regionális szervezetét is. Mind a delegálóknak, mind a neves grémiumokban döntéseket hozó tagoknak komoly felelőssége, hogy valóban a minőség, a szakmaiság és a kiválóság szempontjai érvényesüljenek ezen intézmények támogatási gyakorlatában. Mint ahogy a kulturális közalapítványok esetében is, amelyek egyik befolyásos vezetője nemrég minden művészi teljesítményt támogatandónak nyilvánított, „ami belefér a magyar alkotmány értékhorizontjába”.

Autonómiáról érdemben akkor beszélhetünk, ha a közpénzek kiszámítható és értékelvű elosztása mellett jelentős szerepet kap a kultúra magánforrásokból történő finanszírozása is. Ez utóbbinak két összetevője van: a gazdasági szféra szerepvállalása és a kultúrafogyasztó közönység pénztárcája.

A társadalmi felelősségvállalásként értelmezett hazai mecenatúra – régióink történelmi örökségeként, illetve jelenkori társadalmunk egyik súlyos kórtüneteként – gyakorlatilag elhanyagolható a tudományok és művészetek vonatkozásában, annak ellenére, hogy egy friss reprezentatív felmérés szerint a társadalom nyolcvankét százaléka komolyabb aktivitást várna ezen a téren a nagyvállalatoktól. Alig jobb a helyzet a szponzorációk tekintetében, főleg, ha a sporthoz, a labdajátékokhoz vagy akár a populáris kultúrához viszonyítjuk az úgynevezett magaskultúra támogatását. Ezért is tekintik sokan károsnak a társadalmi adókedvezmények beszűkítését, hiszen a TAO – az állami források kiegészítésén túl – hosszú távon érvényesülő szemléletformáló szerepet is betölthetett volna, kölcsönösen előnyös kapcsolatot teremtve a kulturális és gazdasági élet szereplői között. Alkalmam volt részt venni Csák János néhány Szimpózium Szalonján, amelyek pont ezt az attitűdöt lettek volna hivatottak erősíteni, a miniszter

ugyanis az angolszász világban megtapasztalt életerős mecenatúra meghonosítását kívánta velük elősegíteni. A gazdasági élet meghívott szereplőinek reakciója – diplomatikusan fogalmazva – legfeljebb mérsékelt optimizmusra adhat okot.

A kultúrafogyasztói finanszírozás – kulturális termékek árában, közösségi finanszírozásban stb. megjelenő – aránya nemzetközi összehasonlításban eleve alacsony volt Magyarországon, ráadásul az utóbbi években, főleg a koronavírus-járvány óta további visszaszorulása tapasztalható. Ez az egészségtelen arány egyrészt történelmi örökség, hiszen a szocialista ideológia szerint mindenkinek egyenlő hozzáférést kellett biztosítani a kulturális javakhoz, amit a gyakorlatban államilag dotált, nyomott jegyárakkal és könyvárakkal kívántak biztosítani. Másrészt az értelmiségi középosztály átalakulása, anyagi lehetőségeinek beszűkülése, a szabadidő eltöltésének generációváltáshoz (is) kapcsolódó változása az utóbbi években riasztó statisztikai adatokhoz vezetett. A hagyományos kultúrafogyasztás több mutató alapján kétharmadára vagy akár felére esett vissza a 2019-es számokhoz képest.

Mindez az állami fenntartású kulturális – elsősorban művészeti – intézmények tekintetében azt jelenti, hogy költségvetésükben a saját bevétel feltűnően alacsony, tipikusan öt-husz százalék. (Pozitív kivételként említhető a Szentendrei Szabadtéri Néprajzi Múzeum és a Budapesti Operettszínház a maga huszonöt százalékos szponzori és jegybevételeivel.) Tudomásom szerint az önkormányzati fenntartású intézményeknél sem jobb a helyzet. Mondani sem kell, hogy a magánfinanszírozás kirívóan alacsony aránya a művészeti és tudományos szféra művelőit és intézményeit fokozottan kiszolgáltatottá teszi a politikumnak, a közhatalomnak, még abban az esetben is, ha a hatalom önkorlátozó módon viszonyul a közpénzek elosztásához. Olyan strukturális anomáliák ezek, amelyek a szabadság és autonómia szempontjából is elgondolkodtatók. Korrekciójuk több kormányzati cikluson átnyúló, távlatos finanszírozási politikán túl számos társadalmi és gazdasági tényező megváltozását is feltételezi, feltételeznél.

Visszatérve kiindulási pontunkhoz: amint a fentiekből kitűnik, korántsem véletlen, hogy írásom címében könyvek és folyóiratok említése helyett a tágabb jelentésű – formátumtól független – „tartalom” szót használtam. Eljött az ideje, hogy kézenfekvőnek tűnő alapfogalmainkat is újragondoljuk, ha tudományos és művészi eredményeinkkel versenyben akarunk maradni az új távlatokat nyitó technológiákra épülő információs forradalomban, a gyökeresen átalakuló civilizációs paradigmák korában. Távlatos közpolitika, szakmai összefogás, társadalmi szemléletváltás és fokozottabb gazdasági szerepvállalás nélkül aligha lesz esélyünk a sikerre.

MŰVELD ÉS MAGYARÁZD

„A lesújtó kritikák mögött az is meghúzódik, amit Houellebecq a bölcsezsékről ír, ami még akkor is nagyon kemény vélemény, ha azt a regényhőse szája adja: »Mint tudjuk, a bölcészeti tanulmányoknak körülbelül semmi értelmük, legfeljebb az egyetemi tanári állásra eséllyel pályázó, legtehetségesebb diákok húzhatnak hasznot belőlük – tehát az a fura helyzet áll elő, hogy van egy rendszerünk, amelynek egyetlen létjogosultsága a saját újratermelése, és több mint 95 százalékban hulladékot gyárt. Ugyanakkor nagy kárt nem okoz, sőt marginális haszonnal is járhat.«”

L. SIMON LÁSZLÓ

ma
mű

A tabukon túl

A szexualitás és a szexturizmus kérdései Houellebecq művészetében*

„Az ifjúságom idején érvényben lévő szerelmi modell szerint (és semmi sem utal arra, hogy a dolgok jelentősen megváltoztak volna), a kora kamaszkorhoz köthető szexuális csapongást követően a fiatalok kizárólagos, szigorú monogámiára épülő szerelmi kapcsolat mellett kötelezték el magukat, amelyben már nemcsak a szexuális, hanem a társas tevékenység is belépett a képbe (koncertek, hétvégék, utazások). Ezek a kötődések ugyan korántsem véglegesek, de a szerelmi kapcsolat inaséveiként, »szakmai gyakorlatként« lehetett rájuk tekinteni [...]. A változó időtartamú [...], eltérő mennyiségű szerelmi kapcsolatokat [...] arra szolgáltak, hogy valamiféle végső megdicsőülést jelentő, egyetlen kapcsolatba torkolljanak, amelynek házastársi és végleges jellege lesz, és a gyermekek nemzésén keresztül a családalapításhoz vezet.”

Ezeket a gondolatokat egy negyvennégy éves nihilista egyetemi irodalomtanár fogalmazta meg 2022-ben, de nem a való életben, hanem az utóbbi három évtized egyik legvitatottabb, ugyanakkor legolvasottabb francia regényírójának 2015-ben megjelent könyvében, a *Behódolás*ban. Michel Houellebecq regénye nem az erőteljes szexuális epizódjai, a szerelmi aktusok részletes leírásai miatt vált erősen vitatottá, hanem annak a nagyon is valóságosnak és félelmetesnek tűnő politikai szituációnak a rendkívül érzékletes leírása miatt, amely szerint Franciaország belátható időn belül muszlim vezetésű ország lesz. A regényben ez be is következett, mire a folyamatos értékválsággal küzdő, kiégett és kiábrándult főhős végképp fel akarta adni az identitását: az ellenállás és a nyugati értékekért való harc helyett a behódoláson, iszlámra való áttérésen gondolkodott annak reményében, hogy megtarthatja az egyetemi tanári állását az új rezsim által Paris-Sorbonne Iszlám Egyetem névre átkeresztelt (bocsánat, átnevezett) intézményben.

Ez a szituáció a regény első megjelenése után egy évtizeddel korántsem tűnik lehetetlennel, azaz annak is komoly esélye van, hogy az iszlám háttérű bevándorlók és leszármazottjaik a saját zárt világuk és törvényeik, azaz a párhuzamos társadalmak megtartása mellett arra is képesek lesznek, hogy a kontinens mind több országában

megszervezik a maguk azon politikai szervezeteit, amelyek legitim módon vesznek majd részt a demokratikus választásokon. S legalább ennyire realisztikus az az értelmiségi portré, amit a mű főhőse képvisel: a saját, több ezer éves kulturális örökségét feláldozó, folyamatos öncenzúrát gyakorló, idegen értékeknek és szokásoknak behódoló politikusból, újságíróból, akadémiai értelmiségiből és művészből Dunát lehetne rekeszteni az Európai Unióban.

A *Behódolás* hőse a szexualitáshoz és a családhoz való viszonyában is illeszkedik napjaink trendjeihez, szerinte a házasságra és a gyermekvállalásra épülő séma „tökéletesen haszontalan”. Az író másutt a heves érzelmek tartósságának a hiánya foglalkoztatja, ami szintén az elszűküléshez vezet: „Amikor a szerelem elmúlik az ember életéből, az egész élet kicsit konvencionális és erőltetett formát ölt. Az ember megpróbál emberinek látszani, ragaszkodik a megszokott viselkedésformákhoz és struktúrákhoz, de ahogy mondani szokás, a szíve kimarad az egészből” – olvasható *A csúcson* című könyvében.

A házasság intézménye valóban rendkívül sok változáson ment át az utóbbi évszázadban, a vele kapcsolatos keresztény tanítás kidolgozása óta eltelt sok évszázad alatt évtizedekkel nőtt az emberek átlagéletkora, sok más civilizációs okkal együtt ennek is van szerepe a válások számának növekedésében. S bár egyre több az úgynevezett mozaikcsalád, az még mindig érvényes állítás, hogy a család a társadalom olyan alapszövege, amely alkalmas a gyermekek számára egészséges környezet biztosítására, és ilyen módon a társadalom önreprodukciójának fenntartására. Viszont ebből nem következik, hogy tartható lenne az az ókonzervatív toposz, hogy a szexualitás célja kizárólag a reprodukció. A szexualitás valójában már nagyon régen elvált a reprodukciótól, legfeljebb ezt nem látták be, illetve bizonyos kultúrákban nem egyszerre lett elfogadott a férfiak és a nők körében, hogy az emberek örömszerzés céljából is létesíthetnek nemi aktust. De egy kultúrán belül is nagyon eltérő minták érvényesülhettek: Magyarországon például alig lehetett beszélni a paraszt-ság jó részére jellemző szexuális sivárságról (lásd: Németh László *Iszony* című regényét), pedig 1935-ben Ortutay

* Elhangzott a XXI. Század Intézet és a Mathias Corvinus Collegium által rendezett, *Az identitás, mint politikai fegyver* című konferencián Budapesten, 2024. szeptember 23-án.

Gyula még arra is rámutatott, hogy „a népi szerelmi élet és szexuális cselekvéseinek nagy kérdésanyagát” maga a néprajztudomány is teljesen elhallgatta, vagy legalábbis kellő prűderiával kezelte. Viszont a magyarság elidegeníthetetlen részét adó székelyek körében a szexuális örömszerzésről nyitottabban lehetett, és lehet ma is beszélni (gondoljunk csupán Sós Ágnes *Szerelempatak* című dokumentumfilmjére).

Ha elfogadjuk, hogy a szexualitás és a reprodukció elválhat egymástól, vajon „miért kell fenntartani azt a gondolatot, hogy van bűnös szexuális aktus kettő vagy több beleegyező felnőtt ember között és miért van szükség arra”, hogy egyes konzervatív megmondóemberek ezekben a kérdésekben véleményt nyilvánítsanak? – teszi fel a kérdést egyik írásában Ungár Péter, a túlzott konzervativizmussal nehezen vádolható parlamenti képviselő. A hangsúly nyilván a „beleegyező felnőtt” kifejezésen van, és ez a kérdésfelvetés rámutat arra, hogy a modern jogállami keretek között sincs mindenre alkalmazható szabály, norma, vagy legalábbis konszenzus.

Magyarországon mindent átszó a politika, így a szexualitásról való beszédet is. Nem egyedi jelenség ez a nyugati kultúrában, két vagy több ember testi viszonyai mindig is a normarendszereket kidolgozók vagy a szabályokat széles körben elterjesztők érdeklődésének a középpontjában álltak. Egymás mellett létező normarendszerek írott és íratlan szabályainak tömkelege foglalkozott és foglalkozik ma is azzal, hogy ki kivel és hogyan létesíthet nemi aktust. Egy viszonylag szerencsés, kevésbé álszent világban a jogi és az erkölcsi, a vallási szabályok között kicsi a distancia, és ezek a szabályok ráadásul úgy találkoznak egy adott társadalom többségének álláspontjával és ízlésével, hogy nem alakítanak ki a többséghez tartozókban lelkiismeretfurdalást. Ám ez csak akkor lehetséges, ha a jogszabályokat alkotó, illetve jogi normarendszerrel párhuzamosan létező normarendszerek szabályait a jogba átültetni igyekvő politika békén hagyja a hálószerződést, ugyanis a szexuális aktust létesítő kettő vagy több beleegyező felnőtt ember közötti normalitás határában nincs és nem is lehet társadalmi konszenzus. Illetve csak azon az alapon lehetne társadalmi konszenzus, ha a szexualitás célját és értelmét csupán a reprodukcióra korlátoznánk, amiről pedig már kimondtuk, hogy nincs így, s nincs az a politikai konzervativizmus, amiért érdemes lenne ebbe az irányba visszafordulnunk – mindezt olyan konzervatív, heteroszexuális középkorú fehér férfiként vallom, aki klasszikus családmódelben él az első feleségével. Viszont ha visszafelé mennénk – és ilyen típusú prűderiára komoly politikai igény is van mind az Egyesült Államokban, mind Európában –, akkor sokan újra frusztrálttá, lelkiismeret-furdalással küszködővé, önmagukat betegnek képzelőkké válnának. Erre a legkevésbé sincs szükségünk.

A szexuális aktust létesítő beleegyező felnőtt emberek közötti normalitás határában azért sincs társadalmi konszenzus, mert az egészséges, örömet okozó szexnek csak egy korlátja van: addig jó, amíg a benne résztvevők mindegyikének örömet okoz. Azaz, ha az igényekben a felek között túl nagy a különbség, úgyszint a kapcsolatuknak jövője.

Mindez azért lehet téma, mert a konzervatív politikát egyre jobban meghatározó prűderia nálunk is hódít, ami miatt a család intézményének, valamint gyermekeink egészséges fejlődésének jogos védelmének túl a jelenlegi kormány folyamatosan engedelményeket tesz a szélsőjobb, illetve a világot leegyszerűsítő neokonzervatív értelmiségiek részéről megfogalmazódó igényeknek. S miközben azt minden felelősen gondolkodó ember elismeri, hogy korunkat erőszakos túlszexualizálás jellemzi, amely kontrollálatlanul ömleszti a hetero- és homoszexuális tartalmakat az emberekre, köztük a gyerekekre is, aminek köszönhetően a mai tizenévesek ellenőrizetlenül fogyasztanak pornográf tartalmakat, aközben ennek a kezelésében komoly vitáink lennének, már ha zajlanának ebben a témában érdemi társadalmi és szakpolitikai polémiák Magyarországon. Talán a miniszterelnök idei kötcsei beszéde után végre arra is lesz lehetőség, hogy a politikai szlogenek hangoztatásán túl részletesen megvitassuk, hogy a gyermekek egészséges személyiségfejlődését komolyan veszélyeztető szexuális tartalmak kiszűrésére valóban alkalmas-e a gyermekvédelmi törvény, és az annak következményeként bevezetett könyvesbolti gyakorlat, avagy sem.

Igaza van Ungár Péternek: a fiatalokat „nem a szexualitástól kell megvédeni, hiszen ha ezt gondolná a kormányoldal, akkor nem csökkentette volna a beleegyezési korhatárt tizenévesre.” S valóban: az új konzervatív prűderia okozza, hogy nem olvashatnak sem hetero-, sem homoszexuális aktusról a tizenhat évesek, „de részt vehetnek benne a jelenlegi magyar törvények szerint”. Mindközben az is nagyon valószínű, hogy a hatályos gyermekvédelmi jogszabály értelmében ma egy magyar múzeumban aligha lehet megrendezni az élet és a világ problémáira, visszasságaira, ellentmondásaira és devianciáira rámutató sajtófotó-kiállítás, s Michel Houellebecq regényei közül is többet le kellene fóliázni a hazai üzletekben. Például az ilyen részletekért: „Nem lehet, hogy öregedvén, valamiféle férfiklimax vett rajtam erőt? Ez is védhető feltételezés volt, és mivel tisztán akartam látni, úgy döntöttem, eltöltök néhány estét a Youporn előtt, ami az évek során viszonyítási alappá számító pornóoldallá vált. A néhány kísérlet nagyon megnyugtató eredménnyel zárult. A Youporn a Föld felszínén eloszló normális férfiak vágyálmait elégítette ki, és az már az első percekben nyilvánvalóvá vált, hogy én abszolút normális férfinak számítottam. Ez ugyanis nem volt magától értetődő, életem nagy

részét egy »dekadens«-ként minősíthető író tanulmányozásának szenteltem, akinek a szexualitása ebből következően nem volt egyértelműen jellemezhető. Mindenesetre megnyugodva kerültem ki a próbatételből.” A lényegi folytatást most nem idézem.

Ez a rész is arra mutat rá, hogy a szexualitáshoz való viszonyunkat alapvetően alakította át a pornográfia térnyerése. A Youporn, a Pornhub, a magyar innovációként is emlegetett Live Jasmin vagy az Only Fans a világ legjobban jövedelmező internetes oldalai közé tartoznak. Azokat sok olyan ember nézi rendszeresen, akik egyébként erkölcsösösként az új puritanizmus felkent szószólói. És utólag nemegyszer kiderül, a leglelkesebbek nem állnak meg a pornó nézésénél, hanem aktív szexturistaként szívesen vesznek részt szakmainak álcázott távol-ke-

leti utazásokon vagy hetero- és homoszexuális partikon, orgiákon. Ráadásul ezek időzített politikai bombák, amelyek csak időlegesen titkolhatók el, és amelyek nyilvánosságra kerülésével a magyar jobboldal erkölcsi tőkéje is napról-napra erodálódik.

Tehát nem a szexualitással van baj, ugyanis a szex, függetlenül attól, hogy a gyermeknemzés a célja, vagy csak a boldog együttlét során történő örömszerzés, igazán jó dolog. Az internetes pornóval való korai találkozás viszont végtelenül káros lehet, ami a legújabb felmérések szerint egészen korai, pszichés alapú impotenciát okozhat a fiatal férfiak esetében.

Egy egészséges társadalomban egyszerre kell a gyermekek pornóval való találkozása, a gyerekek úgynevezett szexuális érzékenyítése, a gyermekkori nemváltó műtétek

Gustav Klimt,
A csók,
1907–1908,
Belvedere,
Bécs
© Wikimedia
Commons



hazugsága, valamint az egészséges párkapcsolatokat is kikezdő és a szólás- és a művészi szabadságot veszélyeztető új prudéria álszentsége ellen fellépni. Ezek nem lehetnek egymást kizáró szempontok. Viszont arra is figyelni kell, hogy mindeközben egyesek az új prudéria elleni fellépés köntösébe rejtőzve a pedofiliát akarják relativizálni vagy felmenteni. Ennek a lehető leghatározottabban megálljt kell parancsolni, ugyanis a pedofília részben betegség, részben bűn, éppen az hiányzik belőle, amiről korábban már írtam: a pedofil jellegű erőszakos cselekedetek nem két vagy több beleegyező felnőtt szexuális kapcsolatát jelentik, hanem a gyermekek elleni szexuális erőszakot. Ennek a megítélésében igenis létezik társadalmi konszenzus, ezért is kell kivetni magunk közül azokat, akik az új prudéria elleni harcnak leplezve akarják elmosni a bűncselekmény és a hálósobai szexuális szabadság határait. Mint ahogyan azt az egykori liberális politikus, az SZDSZ-alapító Kőszeg Ferenc tette a *Magyar Narancs* hasábjain 2009-ben megjelent írásában: „Az Amerikából világszerte szétterjedt új prudéria, miután a homoszexualitást már nem illik üldöznie, pedofiliát hörögve vesz üldözőbe minden erotikával átszótt érzelmi kapcsolatot felnőtt és gyerek között.” Kőszeg relativizálási szándékára az sem mentség, hogy ugyanitt azt is leírta, a szexuális erőszak legaljasabb formája a gyerekekkel szemben elkövetett szexuális erőszak.

De térjünk vissza Houellebecq-re, akit az irodalomkritikusok obszcenitással, rasszizmussal, nőgyűlölettel és iszlamofóbiával vádoltak meg. A lesújtó kritikák mögött az is meghúzódik, amit Houellebecq a bölcsészekről ír, ami még akkor is nagyon kemény vélemény, ha azt a regényhőse szájába adja: „Mint tudjuk, a bölcsészeti tanulmányoknak körülbelül semmi értelmük, legfeljebb az egyetemi tanári állásra eséllyel pályázó, legtehetségesebb diákok húzhatnak hasznát belőlük – tehát az a fura helyzet áll elő, hogy van egy rendszerünk, amelynek egyetlen létjogosultsága a saját újratermelése, és több mint 95 százalékban hulladékot gyárt. Ugyanakkor nagy kárt nem okoz, sőt marginális haszonnal is járhat.”

Bartis Attila mutatott rá Houellebecq 2013-as budapesti vendégszereplésekor arra, hogy „Michel Houellebecq botrányos szerző. Minden társadalom azokat az írókat tartja botrányosnak, akik botrányosnak tartják az adott társadalmat. Nincs ebben semmi különös, így működik az ember, a gyűlölködő szomszédok általában megmérgezik egymás macskáit, mondhatnánk. Ráadásul most kivételes időket élünk, bátran megfélekezhetünk az erőteljesebb társadalmakról, hiszen mi, fogyasztói demokráciák, egyenesen kérkedni szeretünk azzal, hogy nekünk nincsenek ellenlépéseink, nem tartunk fenn se munkáborokat, se cenzúrát, sőt, szinte igényeljük, hogy szembebesítsenek minket önmagunkkal, adott esetben még el-

ismerést is adunk egy-egy kimagasló szembesítőnek, hiszen ezt követeli a történelmi tapasztalaton hízott józan ész – de azért nekünk is ott a szívünk mélye.”

„Továbbá vannak, akik szerint Michel Houellebecq pornográf szerző” – folytatja Bartis: „Nem az. Más kérdés, hogy a világ, amelyet leír, bátran nevezhető pornográf-nak, különösen, ha a pornográfián nem azt értjük, amikor a vágy feltámad, majd valaki kielégül, hanem amikor ebből jelentős profit születik valahol. »Önmagában a vágy – ellentétben az örömmel – szenvedés, gyűlölet és boldogtalanság forrása. Ezt minden filozófus így tudta és így tanította – nemcsak a buddhisták, nemcsak a keresztények, de minden filozófus, aki méltó volt erre a névre. [...] Az az erotikusreklám-társadalom, amelyben élünk, arra törekszik, hogy feltámassza a vágyat, hallatlan mértékre növelje a vágyat, de a kielégülést csak a privát szféra területén belül tegye lehetővé. A társadalom csak akkor működhet tovább, a versengés csak akkor folytatódhat, ha a vágy egyre nő, terjeszkedik, míg végül felfalja az emberek életét.«

Ezek fényében nem meglepő, hogy egy interjúban így vall önmagáról: „Az elegáns polgárság nem szeret engem, mert beszennyezve érzik magukat tőlem – túl sok számukra a vulgáris szex, a hitvány pornó, a szexjeleneteim nem eléggé elegánsak, igazából jobban szeretik Sade-ot –, a kemény, menthetetlen jobboldal pedig azért nem kedvel, mert nem osztom irodalmi ízlését.” Hazaértünk, mondhatnánk cinikusan egy olyan országban, ahol ugyan mások az irodalmi mintázatok, de a menthetetlen szélső-jobboldal számára Ady csak egy ócska szabadkőműves, s Tamási Áron egy áruló, aki az írók 56-os nyilatkozatát fogalmazta.

Pedig ha van kritikusa a pornónak, az éppen Michel Houellebecq. Az iszlám és a távol-keleti szexturizmus témáját vállaló, hatalmas botrányt kavará, a *Plateforme* (magyar kiadásban: *A csúcson*) című 2001-es regényében hol burkoltan, hol eléggé konkrétan, szinte vulgárisan mutatja meg, mi is a pornó elterjedésének igazi hatása. A regény főszereplője egy társas kapcsolatokra képtelen középkorú és középszerű hivatalnok, akinek az apját muszlim háttérű személyek gyilkolták meg, és aki az örökségéből Thaiföldre utazik, tulajdonképpen szextúrára. Ám végül szerelmi történet bontakozik ki a főhős Michel és vágya szexuális tárgya, Valérie között. A kapcsolatuk egyben a pornográfia által átformált nyugati szexuális viszonyok kritikája is, bár ezt néha túlzóan általánosítónak és igazságtalannak érzem, mégis érdemes rá felfigyelnünk. Az egyik párbeszédükben a főhős arra szólítja fel Valérie-t, hogy orálishan elégítse ki. A lány meglepődik, de anélkül, hogy éppen kívánná az aktust, szó nélkül megteszi: „most nem jutott eszembe, de szívesen csinálom” – felelte. Mire Michel így reagált: „Éppen ez a csodálatos benned: sze-

retsz örömet szerezni. Nyugaton az emberek már képtelenek rá, hogy úgy adják oda a testüket, mint egy csodálatos tárgyat, hogy élvezetet szerezzenek pusztán az élvezetért. Végleg kiveszett belőlük az adakozás öröme. Ha megfeszülnek, akkor sem képesek a szexet természetes jelenségeként érzékelni. Szégyellik a saját testüket, mert nem felel meg a pornófilmek elvárásainak, és ugyanezért képtelenek már egy másik test iránt vonzalmat érezni. Nem lehet szeretkezni úgy, ha az ember nem adja fel önmagát, és legalább egy rövid időre nem mond le a szabadságról és az erejéről. Az érzelmi tagadás és a szexuális megszállottság ugyanarról a töről fakad: egyik sem jöhet létre az én részleges feladása nélkül; és csak akkor élhető át mindkettő, ha az ember valamilyen szinten képes elveszíteni önmagát. Hidegek lettünk, racionálisak, különlegesen erős tudatában vagyunk az individuális létezésünknek és jogainknak, és főleg: el akarjuk kerülni az ellenszolgáltatás nélküli adakozást és a függőséget. Ráadásul az egészség és a higiénia megszállottjai lettünk, és ez nem kedvez az önfeledt szeretkezésnek. Ezen a ponton elkerülhetlenné vált, hogy nyugaton a szex a hivatások kezébe kerüljön...”

A beszélgetés a normalitás védelmében a szado-mazo elítélésével folytatódik, ami a főhős szerint „egy tisztán agyi világ, pontos szabályokkal, előre lefektetett meg egyezésekkel. A mazochisták csak a saját érzéseikkel törődnek, azt szeretnék megtudni, hogy meddig képesek elmenni a fájdalomban, egy kicsit olyanok, mint az extrém sportok rajongói. A szadisták [...] olyan messzire mennek, amennyire lehetséges. Ők rombolni vágnak: ha megcsönkíthatnának vagy megölhetnének valakit, megtennék. [...] A szervezett szado-mazo a maga szabályaival kizárólag a művelt emberek között lehetséges, akik csak az agyukkal élnek, és elvesztették a szexhez fűződő kapcsolatukat. Az összes többinek csak egy megoldás marad: a pornó termékek, a profikkal; és ha igazi szexre vágnak, a harmadik világ országai.”

Tény, hogy egészen döbbenetes mértékű az európaiak hol nyíltan vállalt, hol titokban tartott szexturizmusa. Houellebecq a regényében kíméletlenül mutatja be a különféle nációkhoz tartozó férfiak viselkedési jegyeit. Az alábbi rész olvasásakor a 80-as évek Zimmer Frei-időszakának azon pillanatai idéződtek fel, amikor az agárdi házunk teraszán kénytelenek voltunk a német turistákat kerülgetni: a németek „minden más népnél jobban ismerik a szégyent és a szorongást, és szükségük van egy édes test, egy puha friss bőr érintésére. Ők minden más népnél jobban vágnak a megsemmisülésre. A németekre nem jellemző az a gyakorlatias és önelégült durvaság, ahogyan az angolszász turisták állandóan összemérik a szolgálta-

tást és az árakat. Az is ritka, hogy sportolnának vagy ügyelnének a testükre. Általában túl sokat esznek, túl sok sört isznak, elhájásodnak, és hamar meghalnak. Barátságosak, szeretnek viccelődni, szívesen fizetnek egy kört a kocsmában, és gyakran mesélnek vidám történeteket – a társaságuk megnyugtató és szomorú.” És hangosak, nagyon hangosak, tegyük hozzá nyugodtan.

A *csúcs* című regény rámutat arra, hogy a szexturizmus egyik előnye, hogy pénzért mindig lehet szexet venni. De ha már erre kell fanyalodnia, akkor – a mű egyik szereplője szerint – egy európai szívesebben fizet ázsiai-aknak, bár ennek a kijelentésnek lehet rasszista felhangja. Valójában úgy érti, „sokkal kevésbé megalázó egy olyan lénynak fizetni a szexért, aki nem hasonlít senkire, akit valaha el tudott csábítani az ember, jobb olyannak fizetni, akiről nem juthat az ember eszébe senki. Ha már a szexnek pénzbe kell kerülnie, akkor jobb, ha bizonyos mértékig differenciálatlan marad. Mindenki tudja, hogy az egyik első dolog, amit egy más faj jelenlétében érez az ember, éppen ez a differenciálatlanság, az az érzés, hogy testileg körülbelül mindenki hasonlít mindenkire” – véli Michel, persze azt is beismerve, hogy ha egy szexturista több hónapig marad a célországban, akkor elolszik ez az érzés, „és ez azért kár, mert ez a valóság: az emberi lények ugyanis tényleg szörnyűségeken egyformák. Természetesen meg lehet egymástól különböztetni a hímneműeket és a nőneműeket, valamint eltérő korú egyedeket; de minden komolyabb különbségtétel bizonyos fajta tudáskosságot feltételez, amely valószínűleg az unalommal van kapcsolatban. Az a lény, aki unatkozik, különbséget tesz és hierarchiákat dolgoz ki, ez a legjellemzőbb jegye.” Így van ez még az állatok világában is.

A nyugati és a keleti nők szembeállítására a regényben igazságtalannak tűnik. Viszont a lényeg nem ez, hanem a nyugat értékrendi válságának a felmutatása, ami a testiség kiüresedésében, a pornó elidegenítő hatásában is tetten érhető. Ezzel szemben a regény az érzéki testiség értékére irányítja rá a figyelmet. Egy internetes kommentben olvastam: „Eszméletlen, ahogy Houellebecq-nél a közöny, a nihil, az érzelemmentesség falán egy-egy pillanatra áttör a boldogság, a szerelem. De csak hogy a valóság még keményebben arcon tudjon csapni.” Valóban így van: a kétségbeesés, a kilátástalanság és a félelem falán midig talál magának egy kis rést a remény. Az érzékiségbe, az egészséges testi kapcsolatba, a normalitásba vetett hit, valamint annak az ígérete, hogy a magánélet intimitása, a hálószoba titkainak a tiszteltben tartása a jövőben is evidencia lesz.

Nem meglepő, hogy Houellebecq egy interjújában azt mondta: „Csak a jól működő szex érdek.” Kvittek vagyunk. Engem is.



INTERJÚ

„Egy teljesen ateista és profán korban szentképeket létrehozni majdnem lehetetlen, a szakrális művészetre szinte semmi igény nincs. Még a vallások, az egyházak is inkább a modernizáció hívei, és a dísztelenségre törekednek. De nem tartom magam magányos harcosnak, mert az egész emberi kultúra ott áll mögöttem, és van mire támaszkodnom.”

SOMOGYI GYÖZÖ

ma
mű

„A keskeny ösvényt próbálom megtalálni”

Salföldi beszélgetés Somogyi Győző grafikussal, festőművésszel

Közel harminc éve, amikor először készültem hozzátok Salföldre, azt hittem, hogy van szőlőtők, pincétek, aztán megértettem, hogy mért nem lehet. Mégis: mit jelent számokra a szőlő és a bor? Mint a papi rendből kivált, paraszti munkát is végző művésznak vagy éppen huszárnak így is feltehetném a kérdést: mit jelent számokra a kenyér és a bor?

Mivel magam sajnos nem vagyok bortermelő szőlőműves, ezért először művészként közelítem meg: a szőlőhegy és a szőlősorok látványa olyan csodás esztétikumot hordoz, ami a festészetemben döntő. Nem a Balatont festem, hanem elsősorban a Balaton-felvidéket, és ott a hegyek vonulatát a szőlősorok rajzolják meg. Ehhez tartozik még rengeteg élmény: a szüretelő látványa, a seregélycsapat, a szőlősorok között vágató lovasok... A bornak nagy kedvelője vagyok. Nagyon szeretem a bort, és tisztelem a borászokat és borosgazdákat. Itt élek köztük, és látom, milyen komoly, szinte szakrális munkát végeznek. Hogy a szentmisében Jézus vére a bor, és a kenyér az ő teste, ez eleve bizonyos szentséget ad ennek a két anyagnak. Úgy érzem, hogy ezt a borászok és a pékek érzik, tudják, vagyis, hogy szent anyag. Sajnos a borcímke-tervezők nem mindig. Nálunk szokás volt – most is gyakoroljuk –, hogy mi mindig keresztet rajzoltunk a kenyérre, mielőtt megszegettük volna, a bort is úgy emeli a magyar ember köszöntésre, hogy először az ég felé emeli. Nem tudom, volt-e szokás, hogy egy cseppnyit kifröccsenteni az ég felé – a mongoloknál, közép-ázsiai népeknél megvan. A mozdulat, ahogy a poharat fel kell emelni – maga a koccintás is, a poharak összecsendítése –, vagy ahogy a magyar ember mulatás közben ég felé bök az ujjával – ezek mind a bor szentséges volta utalnak. Más italokkal szemben a bornak van ilyen kiemelt szakrális szerepe, ami a szentmiséből származik. Ehhez így állok hozzá, és nagy szeretettel és tisztelettel fogyasztom a bort és a kenyeret.

Tíz év alatt, rajzolva a Nagy térképet, beutaztad az egész Kárpát-medencét. Mintegy harminc híres, jegyzett borvidék termi a szebbnél szebb borokat. Voltak-e emlékezetes szőlőhegyi pincés-boros találkozásaid?

Igen, voltak, nem kellett messze menni. Amikor ideke-

rültünk, akkor még élt az a nemzedék, aki a saját szőlőjét művelte, a saját kis préházában csinálta a bort; ezeket nem vitték be a termelőszövetkezetbe. A szövetkezetek a síkságon telepítettek géppel művelhető táblákat – ezekből nem is származtak olyan jó borok –, de a hegyeken még ott ültek ezek az emberek, és messziről kiáltottak, hogy jöjjünk be egy pohár borra. Akkor elővették azt a soha ki nem mosott poharat, kis borral kilótyintették, és abból esett jól a kínálás. Hamvastól és másoktól is tudom, hogy a bor ott a legjobb, ahol terem. A préháznál is jobb, mint ha leviszik a faluba. Ezért itt a régi falusi emberek naponta föl jártak a szőlőbe, mindig egy-egy palack bort hoztak le magukkal, holott megtehették volna, hogy nagyobb mennyiséget tárolnak lenn – a háznál is volt pince –, de ez a napi fölzarándoklás a szőlőhegyre szintén egy rituális szent dolog volt. Ezek a legnagyobb szőlőhegyi élményeim. A többi, nem kevésbé fontos élményem a festészethez kötődik, hiszen ahogy a fények változnak – délelőtt, délután, ellenfényben egészen mások a szőlőhegyek, és a térképrajzolásnál is láttam, miként rajzolják ki a szőlőhegyeket a szőlősorok.

Az egész Balaton-felvidék, benne a Kál-völgy is eljegyezte a szőlőt. Ez a gyönyörű kistáj az aranykor megélésére hivatott, aminek fontos kelléke a bor. Milyen aranykorokra emlékezik vissza a medence krónikása?

Az előbb a fények játékaról beszéltem. Hamvas is ebben gyönyörködött, mikor felismerte, hogy a Balaton-felvidék a mediterrán területhez tartozik: „... úgy látszik, az ember világosabb és melegebb földre ér. A napfény fehérebb, majdnem olyan fehér, mint a Földközi-tenger fölött. A színekről a köd eltűnik, és jobban világítanak. [...] A fény az embert is átsugározza, a dolgokba is bevilágít, és a gyümölcs íze is világosabb.” Nem véletlen, hogy a rómaiak is felfedezték és kedvelték, erről tanúskodnak a villák romjai, a szőlőmotívumos faragott kövek, a pénzleletek, cserépemlékek. Ez volt a völgy első virágkora. A magyar történetben visszamehetünk egészen a honfoglalásig; onnantól kezdve megvolt a szőlőkultúra Mátyás királyig – persze tovább is. Lehetőleg minden Magyarországról szóló régi leírást elolvasok, mindegyik megemlíti és dicséri a szőlőt,

a bort, Magyarországnak ez egy jelvénye, a magyar pedig borívó ember, ezt számtalan népdal, katonadal is rögzíti: adj bort a magyarnak, pálinkát a tótnak, sört a németnek. A középkor évszázadai a törökig: a második virágkor. A legnagyobb aranykor, amit gazdagon dokumentáltak, az a reformkor, tehát a szabadságharc előtti évtizedek, jóval a filoxéra előtt, amikor még teljesen hagyományos módon művelték a szőlőt, és csinálták a bort. Aztán jött a filoxéra, majd a kommunizmus, ezek visszavágták a szőlőkultúrát. A rendszerváltás éveiben volt a mélypont, amikor rengeteg szőlőt kivágtak. Azóta úgy látom, hogy a parasztkultúrából a népi építészet emlékein kívül a szőlészet–borászat az, ami átmentődött, és most újra virágzik.

Milyen táj- és településalakító szerepe van a szőlőnek?

Elsősorban azt az esztétikai oldalt emelném ki festőként, hogy ugyanazok a dombok, ha nincs rajtuk szőlő, akkor egyszerűen csak egy domborzat, de a szőlősorok iránya mindig pontosan megfelel a vízfolyásoknak és napjárnak. Azok mintegy feldíszítik a tájat. Megemelik és megszentelik a tájat, ha szőlővel van benőve. A településalakító szerepről a pincefalvak jutnak eszembe, amikből Magyarországon, hála istennek, elég sok megmaradt. A Balaton-felvidéken nem jellemző, de Baranyában, az Alföldön többet ismerünk. Itt nálunk a szőlőben arányosan elpötyögtetett présházak és borházak voltak a tájalakítók, de más vidékeken egész pincefalvak épültek: Hajós, Tök, Zsámbék, Nyúl – nem győzném felsorolni. Építészetileg hihetetlenül értékesek. Szerencsére ezeket nemigen rombolták le, s most fölfedezték újra, és próbálják megtölteni étellel, bevonni a vendégforgalomba.

A kisprésházak szőlősők a Káli-medence peremén sorakoznak, és a falvak is körben helyezkednek el. A sík részekén gyönyörű kőtengereket találunk. Ezeknek is történetük van.

A geológusok máig vitatkoznak, vajon hogyan keletkeztek. Tíz-tizenöt méteres homokréteg tetején vannak ezek a nagyon kemény kövek. Hogy ezt vulkánok dobálták-e szét, vagy szintén vulkáni hatásra a homokból keletkeztek ezek a nagyon kemény sziklák, nem tudom, de gyönyörűek, az biztos. Sajnos pusztulóban vannak, mert rákaptak a nyaralóépítők, hogy ezek milyen szépek, és lopják a köveket, dísznek kirakják a kertjükbe. A kőtengerek csak a juhlegeltetéssel együtt élnek, tehát a juhok által körbelegelt sziklák és az így kialakított helyi növényzet az, amitől ezek olyan gyönyörűek. Sajnos hanyatlak a juhtenyésztés és a legeltetés – részben emiatt kezdtem el juhokkal foglalkozni, hogy a tájat gondozzák és szépítsék –, de tudjuk ennek a valódi okát. Megvették a magyar gyapjúipart, leépítették, és így a juhászok nem tudják eladni a gyapjút, ettől már veszteséges a juhtartás. Következménye a tájak

elhanyagoltsága – a kőtengereké is, mert motoros fűnyíróval nem lehet rendben tartani.

Kisórs helyén bánya üzemel. Mi a sorsa a homokkincseknek? Megmenthető-e a táj?

A homok most világszerte hiánycikk. Úgy tudom, hogy a csendes-óceáni szigetek homokpartjait is lopják, hajókkal viszik el, mert a mérhetetlen mennyiségű betonhoz, amit használnak az építészetben, sok homok és kavics kell. Úgy látom, ezt megőrizni reménytelen. Nálunk is rablógazdálkodás folyik a homokkal, megmenteni, megőrizni szinte lehetetlen. Hiába küzdünk tájvédelmi vagy egyéb szempontból, mindig előnyt élvez az ipar érdeke. A Szahara homokja nem alkalmas ilyen ipari felhasználásra, mert a szemcsék formája olyan, hogy nem köt a cementtel.

Térképrajzaidat és színes tájképeidet vizsgálva azt vettem észre, hogy majdnem hasonló nézetből, madártávlatból szemléled a teremtett világot. A térképeid sem műholdas felvételek, hiszen ráközelítesz minden természeti csodára vagy emberi alkotásra. Ráismerhetünk a vulkáni hegyekre, településekre, templomokra, útszéli keresztre, mert oldalnézetből mutatod meg. Jól látom?

Igen. A XVII. században érték el azt a tökéletességet a város- és tájképek – ezek általában rézmetszetek voltak –, hogy fölülről és oldalról is nézhettük. Itt rengeteg család és ügyeskedés kell, de így hiteles. A tájak valódi képét így adja vissza. Őket próbálom utánozni szemléletben és stílusban is, mert ezt azóta sem múlták fölül.

Képeiden a szép vonalak, formák, arányok és színek mind azt mutatják, milyen végtelen szeretettel, szent rajongással fordulsz a teremtett világ felé. Ugyanakkor ott van a féltés is, hiszen a szép, igaz és jó, az isteni rend folyamatos támadás alatt áll. Martin Buber – Nietzsche tételét szelídítve, amely szerint: Isten meghalt – istenfogyatkozásról beszél. Ezt olvassuk nála: „Az égi fény elsötétülése, »istenfogyatkozás« – ez a stigmája annak az órának, amelyben élünk. [...] A Nap elsötétedése nem a Napban megy végbe, hanem közte és szemünk között játszódik le. A filozófia sem állítja, hogy istenvakság jellemzné az embert. Csak éppen manapság hiányzik szemünkből az a képesség, amely lehetővé tenné, hogy ismét megjelenjen az Isten vagy az istenek sora, és újra magasztos képek vonuljanak el előttünk.” Valami, valaki mintha odafurakodott volna látásunk, érzékelésünk elé. Hogy történhetett ez az elsötétedés?

Amit felvilágosodásnak neveznek, az volt a nagy fordulópont. Környezetvédőként és természetrajongóként sokáig azt gondoltam, hogy a technikai civilizáció haladása pusztítja a természetet. Hiszen, amit fejlődésnek vagy fejlesztésnek neveznek, az mind egy-egy halálos csapás

a természet egy darabjára. Gondoljunk például a „zöld-mezős beruházás” című, nagyon cinikus szókapcsolatra. Az a zöld mező eltüntetését, lebetonozását és megmérgezését jelenti. Azt mondják: az emberiség szaporodik, szükségszerűen fogyasztja a természetet, azonban észre kell venni e mögött a tudatos teremtéskritikát, illetve teremtésellenességet – ahogy a *Szentírás*ban mitikus módon, de le van írva, hogy a sátán lázadása az egész teremtés ellen irányul. Nemcsak az erkölcsöket támadja, hanem kimondja Lucifer, hogy hibás a teremtés maga. Ő lerombolja, és majd jobbat készít helyette. Ez azonos a felvilágosodás óta uralkodó különböző baloldali eszmékkel: a múltat végképp eltörölni, vagyis a fényes jövő kedvéért fölládozni a múltat. Ma már nyíltan megfogalmazzák, hogy az egész teremtett világ lecserélhető gépekre és mesterséges intelligenciákra. Az élelmezés, az élelemtermelés – a természet utolsó menedéke – is veszélybe került. Tartotta magát még, hogy valamennyit meg kell tartani a termőföldből, hogy enni tudjunk, de most már a műhús és szintetikus táplálékok fogyasztása érdekében a mezőgaz-

daság ellen is tudatos, világméretű hadjárat folyik. Ezek a mostani paraszttüntetések ennek a jelzései. Épp elég csapás volt a természetben az ipari méretű, kemikáliákkal terhelt mezőgazdaság, de most már azt is fel akarják számolni, és a táplálékot teljesen gépi, ipari úton előállítani. Ez tudatos folyamat Lucifer lázadásától kezdve, amelyet szerencsésebb korok, például a keresztény középkor viszszaetett – a feudalizmus lényegében földművelő társadalom volt –, és megőrizte a természetet még ezerötszáz évre. De most itt tartunk, amiről az előbb beszéltem.

A létrontás megtapasztalása hívta életre a különböző véderőket, természetvédő társaságokat, mozgalmakat. Nem egynek aktív résztvevője voltál és vagy. Honnan indult ez a tevékenységed, és hová vezetett?

Kezdetben, a 60-as évektől a környezetvédő mozgalom megpróbálta kijavítani a modern civilizáció hibáit, abban a hitben és reményben, hogy ezek még kijavíthatók. A rendszerváltással egy időben azonban újabb, világméretű fordulat történt: ekkortól veszik célba tudatosan

Somogyi
Győző,
Lugos,
2006
© MMA



a természet felszámolását. A naiv, lelkes környezetvédő mozgalmakat, amelyek a 60-as, 70-es és 80-as években egész Európában léteztek, mára fölváltották a politikai zöldek vagy méregzöld pártok, amelyek a zöld szín álcája alatt a természet felszámolásán dolgoznak. Ide tartozik például a furcsa állatvédelem, amely állatvédelmi szempontok szerint kiirtaná az állatvilágot. Az a gondolat, hogy a tehenek lehelete, emésztése a klímaváltozás oka, azt kívánja, hogy ne tartsunk tehenet. Helyette a még létező természeti és mezőgazdasági területeket is az ipari fejlődés, a beépítés, az autópályák és gépek számára akarják elfoglalni, és ehhez a mostani zöld pártok asszisztálnak, sőt a legnagyobb ideológusai. Mint állattartó én is találkoztam ezekkel a gazdag városi gyerekekből álló állatvédő rohamcsapatokkal. Mindenbe belekötöttek. Ne ülünk rá a lóra, mert az állatkínzás és így tovább... Persze ezeket elkergettük, de bizonyos országokban, például Németországban, államideológia szintjén ők diktálnak. Nálunk is alig van igazi, eredeti értelemben vett környezetvédő egyesület, de az a kevés eljutott addig az eszmei fölsimerésig, hogy ez a jelenleg uralkodó civilizáció nem javítható. Mivel teljes egészében természetellenes. Elpusztítja önmagát, vagy sikerül fordulatot elérni, de ahhoz a teljes világszisztémát kell megváltoztatni, és visszatérni a gépi civilizáció előtti életformához. Ezt néhány magánember, kisebb csoport vagy sziget megteszi, de politikai akarat ebben az irányban nincs.

A 70-es években itt alapítottunk egy környezetvédő egyesületet, ami a mai napig él, körülbelül háromszáz tagja van, pillanatnyilag én vagyok az elnöke. Ötven éve működünk, megtapasztaltuk a változásokat. Míg a kommunizmus idején, ha egy tiltakozó levelet vagy újságcikket elhelyeztünk egy újságban, annak volt hatása, a hatóságok valahogy reagáltak. Mára egyszerűen nem is válaszolnak, mert behódoltak a fejlődéshitnek, ipari és urbanizációs fejlődésdogmának, és semmibe vesznek bennünket. Tehát a zöld mozgalom ilyen Don Quijote-szerű szélmalom-harcban küzd.

Ebbe a sorba tartozik a Káli Híradó – egy zöld újság a Balaton-felvidékről, amely 1986-ban, Csernobil évében indult. Csaknem négy évtizede írod, rajzolod, szerkeszted: hatalmas szellemi, művészi életművednek ez is része. Hogy készül, és mi a hatása, eredménye?

Igen, kézzel írom és rajzolom, teljesen ingyen, nem fogadok el semmi pénzt, nekem ez örömet jelent. Részben kiírom magamból ezeket a gondolatokat, és háromszáz vagy inkább ötszáz ember olvassa havonta – így azért mégsem pusztába kiáltó szó. E kis újság krónikája és dokumentuma az itteni történéseknek, mivel helyi sajtó nem létezik, illetve ami van, az manipulált, egész más kérdésekkel foglalkozik. Hogy hány kecske van a faluban,

ledőlt egy kémény, Jóska bácsit szerencsésen kihúzták a Burnót patakból, azt nem dokumentálja. Tehát a helyi eseményeknek a krónikása ez a kis újság. Ennek majd megnő az értéke – máris többen diplomáztak a *Káli Híradó* alapján. De látom, hogy valami hatása is van. Hiszek abban a kínai mondásban, hogy ha egy kavicsot bedobunk a tengerbe, annak hatása van az egész világegyetemre.

Nagyon sok ember dohog, dühöng és mérgelődik, átkozódik, mert látják a problémákat. Ezeket az indulatokat kiírom és kirajzolom magamból – lehetőleg humoros és pozitív formában, a jóra rámutatva. Ugyanakkor vállalnunk kell súlyos konfliktusokat is különböző beruházások és természetpusztító tervek, bányák, üzemek stb. ellen. Némi sikereket azért elértünk: például sikerült megakadályozni egy óriási napelempark telepítését Tapolca mellé, a nemzeti park védettségű Tapolcai-medence kellős közepébe. Mert egyébként hiába van állami természetvédelem és nemzeti parkok, konfliktusban ezek mindig megadják magukat a beruházóknak, a pénznek és a „fejlődésnek”. Ilyen kisebb győzelmekről tudunk beszélni, ami fékezi a pusztulást... Aki időt nyer, életet nyer, ha egy nappal is késleltetni tudjuk a világkatasztrófát, már azzal is nyertünk.

Átnéztem húsz évfolyam anyagát: legalább negyven különböző vagy-vagy típusú jelen-, illetve jövőképet állít eléink írásban és képben, humorosan, néha keserűen. Döbbenetes alternatívát mutat fel például a Tapolcai panoráma 1990 és a Tapolcai panoráma 2005 című rajzod. Ha nem is klasszikus újságírást művelsz, azért érezheted a konfliktusok őrlő, emberpróbáló erejét.

Pozitív gondolkodású ember vagyok. Nem bírom a konfliktusokat, de valamikor elkerülhetetlenek, és világosan állást kell foglalni. Ezek fájdalmas dolgok, a legtöbb ember érzi a problémákat, de szenved a szembenézéstől. Rögtön mondják, hogy igen, de akkor nem lennének kórházak, gyógyszerek, a nagynénikéd a rákból nem gyógyulna meg, és nem lenne villany, és nem lenne jakuzzi a lakásodban... Ettől mindenki megretten. Tehát vállalni kell a modernizáció következményeit. Pedig már a közbeszéd szintjén is megfogalmazódik, hogy ez így fenntarthatatlan. Kitalálták ugyan a „fenntartható fejlődés” kifejezést, de ez önmaga karikatúrája, hiszen ellentmondás a véges földön végtelen fejlődés és terjeszkedés. A tapasztalat is ezt mutatja: minden fejlesztő lépés újabb életet és természetet pusztít el. Ezt tudják, de szembenézni ezzel elkeseredéshez vezet, vagy inkább struccpolitikához: nem foglalkozom vele, nekem égjen a villany, menjen az autó, legyen jó út az autónak, és a jövő nem érdekel. Vannak a nagy váteszek, akik a katasztrófát belevetítik a világba, és megpróbálják az emberiséget felrázni. Falusi szinten

inkább a humoros, játékos, de azért döntésre kényszerítő gondolatokat írom meg. Keresem a szabadulás egyéni útjait, a Noé bárkája-építés lehetőségeit. Ezt a világrendet és tendenciáit megállítani nem tudom, de a saját környezetemet megóvni igen. Mindenkinek ezt az egyéni utat ajánlom. Ahelyett, hogy kimenjen az utcára tüntetni, mint most a zöldek, akik ordítóznak, terrorcselekményeket hajtanak végre, ragasztóval leöntik Rembrandt festményét. Ezek áltevékenységek, valójában erősítik a technikai civilizációt, és lejáratták a környezetvédelem/természetvédelem gondolatát. Én a pozitív cselekedetekre buzdítok: műveld meg a kertedet, ültess gyümölcsfát, tarts állatokat, termeld meg saját élelmiszeredet, és mindenekelőtt: nevelj gyermekeket! Ezeket a jó példákat próbálom ismét csak humorosan és kedvesen föllobogtatni.

Következetesen harmadik utas vagy.

A globalizmussal szemben a lokalizmust hangsúlyozom, tehát a helyi értékek védelmét: kicsinység, átláthatóság... Azért egy ilyen kis tájegységgel foglalkozom, mint a Káli-medence, ami nyolc falu, illetve a Balaton-felvidék, körülbelül hatvan község, mert erre van rálátásunk; mondhatnám: a Tihanyi királyság területe. „Gondolkozz globálisan, cselekedj lokálisan” – egy régi zöld elv, ezt próbálom népszerűsíteni, illetve az életben is megvalósítani. Csobáncon egy fiatal pár fölköltözött a hegyre, és saját kezűleg földi paradicsomot teremtettek egy völgyben. Szőlőjük, gyümölcsösük van, önellátó kertjük van, tyúkokat, kecskéket, juhokat tartanak, és gyerekeket nevelnek. Megvalósították az önellátást, és gyönyörű kis tájat hoztak létre. Nincs pénzkereső foglalkozásuk, a villany a legnagyobb luxus, amijük van. Ez mutatja, hogy lehetséges: egyénileg bárki bármikor visszafordulhat a pusztulás útjáról, és megtalálhatja a földi paradicsomot. Persze ezt minden nemzedéknek meg kell vívni, mert a gyerekek nem biztos, hogy követik a megtalált utat, olyan erős hatásnak vannak kitéve már az iskolában, meg az interneten, telefonon keresztül. De minden nemzedék megtérhet, ha akarja és hajlandó rá.

Egyes képeiden feltűnik, hogy amikor alakokat, arcokat rajzolsz, mintha karikatúrák születnének. De ezek nem gúnyrajzok, szeretni való figuráid vannak, tele humorral. Művészként milyen viszonyban állsz a karikatúrával?

Valóban: nem karikatúrát akarok rajzolni. Részben ügyetlenségem, hiszen nem vagyok képzett művész, nem végeztem főiskolát, az anatómiával is hadilábon állok, illetve megragadtam a gyermeki szemléletnél. A gyermekrajzokon is nagy fejük van és pálcikakezüik, -lábuk az alakoknak, de ezáltal valami olyan lényegget ragadnak meg a világból, ami a profi művészetből hiányzik. A késő ókori anatómiai

tökéletesség már kiüresedik, a késő reneszánsz madonna is csak csinos nő kisbabával. Tehát az a szakralitás, ami a szent műalkotásokban megvan – és a gyermekrajzokban is megvan, valamint a naiv művészetekben, naiv parasztfestőknél –, ez az a világ, amiben mozogni próbálok. Nem is akarok anatómiaiilag tökéleteset rajzolni, mert az csak a felszíne a látványnak, hanem például egy arcnak a lényegét próbálom megragadni. Stilizálni kell, és valamennyire túlozni bizonyos vonásokat. A nagyoknál mind így van. Gondolhatok Csontváryra vagy a középkori – ma naivnak tűnő – táblaképekre, szentképekre, a népművészek alkotásaira. Ennek a stilizált szakralitásnak a formáit keresem több-kevesebb sikerrel, ezért ilyenek a képeim. Persze ezeket nem gondolom meg, amikor a rajzoknak úgy nekiesem, mint egy kisgyerek, de utólag így magyarázom, ha néha meg kell védenem, hogy mért olyan nagy a feje... Érthetőbb, ha ebbe a közegbe helyezem.

Egy teljesen ateista és profán korban szentképeket létrehozni majdnem lehetetlen, a szakrális művészetre szinte semmi igény nincs. Még a vallások, az egyházak is inkább a modernizáció hívei, és a dísztelenségre törekednek. De nem tartom magam magányos harcosnak, mert az egész emberi kultúra ott áll mögöttem, és van mire támaszkodnom. Az igazi nagy művészeti korszakok mind a szakralitás tartományában mozogtak – nemcsak az európai, hanem a kínai, tibeti, indiai, amerikai indián nagy kultúrákra gondolok. Mindegyik egy vallásban, Istennel való viszonyban született, de amint letért erről az útról, abban a pillanatban elvesztette ezt a varázsát, és megtagadta a szép, jó és igaz szolgálatát. Abból indultam ki, hogy bizonyos fokig árral szemben kell úszni, szél ellen kell dolgozni, ami nem kellemes a művész számára, hiszen a művész nem harcolni akar, hanem boldogan korával együtt hömpölyögni... Összeszorított fogakkal szembeszegülni a modernitással – ez ártalmas az emberre és az alkotásra is. Mert így programművészet jön létre, mint bizonyos avantgárd művek, amelyek politikai harcot vívnak. Nem ezt követem, mert a szépség, öröm, harmónia, a dolgok iránti szeretet – a korunk iránti szeretet is – a művészetem éltetője. E keskeny ösvényt próbálom megtalálni.

Egyszer utaltál rá, hogy a Kádár-kor elején írtatok gúnyverseket a kommunista költészet paródiájaként. Rajzok nem készültek?

De igen, készültek füzetek szélére, könyvek számfüliére, fecnikre. Az eredetik sajnos nem maradtak meg, de valamennyire ezek benne vannak a mostani munkáimban is. És most ismét különbséget kell tenni: a XX. században mindig is létezett kemény forradalmi ellenállás, aktivista képzőművészet, amely valamilyen értéket, világnézetet harcosan képviselt. Ez megint nem útja a képzőművészetnek, hiszen ez szembenállás és tagadás, márpedig



a szépség csak az igenlésből, a kritika nélküli odaadásból fakadhat. Tehát az, hogy utálok valamit, mondjuk, a technikai civilizációt, nem lehet témája a festménynek. A karikatúrának igen, és ott megjelenhet a gúny is, valóban; a fekete-fehér grafikáimon vannak ilyen vonások, de ott is igyekszem a szépséget, a pozitívumot ábrázolni. A festményeimnél ez egyértelmű: azokon semmi kritikai vagy karikatúraszzerű elem nincs.

A karikatúra felől közelítve: huszár alakjaidnál is felfedezhető valami játékos vonalkezelés. Az élénk, mosolygós színekkel megteremtett huszár alakja sugározza az életörömet. Úgy feszít a viseletben, majdnem szétreped rajta a büszke gyönyörűségtől. Mintha téged látnánk. Lehet-e mondani, hogy magadból alkottad meg a huszárt, és a megteremtett huszár formál téged? Beszélhetünk-e életstratégiáról is a vagy-vagy küzdelemben?

A huszár mint tipikus magyar lovaskatona formált engem – részben azért, mert nem olyan vagyok. Túl magas a termetem, nincs igazán magyar arcom, de az egész magyar világba lettem szerelmes. A huszárlegények gyönyörű fényes egyenruhában vannak, de azok nagyfejűek, sokszor bunkó parasztlegények voltak. Ezt is ábrázolom, legalábbis törekszem, hogy ne hollywoodi sztárokat rajzoljak,

hanem olyan, sokszor zömök, vad képű parasztlegényeket, amilyenek a valóságban voltak a huszárok. Akadtak köztük költők, írók, széplelkek, sőt szentek is – ezt a kettőt kell hitelesen megmutatni: mind a kettő igaz. A huszárhagyomány-örzésben, amiben nyakig benne vagyok évtizedek óta, ott is egymás mellett él az iszákos, káromkodó fenegyerek betyárideál és a szent lovag, nők és gyermekek védelmezője, és életét föláldozó hősnek a vonala. Mind a kettő fontos a magyar világnak.

Ha a keresztény szenteket vagy a keresztény egyháztörténetet nézzük, a hét szent rablótól kezdve a megtért gyilkosokon keresztül nem idealizált, rózsaszín felhő a kereszténység, hanem az élet sűrűje, amelyre Jézus Krisztus által megvan a megoldás és a feloldás. Jézus hirdeti, hogy az égben sokkal jobban örülnek egy megtért bűnösnek, mint kilencvenkilenc igaznak, a pásztor egy elveszett bárány után is elmegy. Valahogy így: az életnek a legborzasztóbb valóságát is el kell fogadni, igenelni kell, mert Isten akarata nélkül semmi sem történik. Olyan vallásunk van, amely mindezt fel tudja emelni, meg tudja magyarázni, és érzelmileg is helyre tudja tenni. Ezt tükrözzé a művészet, és erre törekszem magam is.

Köszönöm a beszélgetést!

Somogyi
György,
Csobánc III.,
2013
© MMA

SZEMLE

Örökségünk fényei és szellemi fénykapui

Bécsabó András művészetéről
két legújabb kiállítása kapcsán

NOVOTNY TIHAMÉR

Teljesség a foszlásban

Géczi János *Feltakarás* című,
műcsarnokbeli kiállításáról

SZERDAHELYI JÚLIA

Az építészet absztrakt vizuális nyelve

SEBESTÉNY FERENC

A részletekben az ördög

Marsilio Ficino: *Három könyv az életről*

W. SOMOGYI JUDIT

ma
mű

Örökségünk fényei és szellemi fénykapui

Bészabó András művészetéről két legújabb kiállítása kapcsán¹

„A mítoszok összehullása megtörtént, s az elemeket kívülállónak összerakni nagyon nehéz” – írja Duma-István András csángó költő, idézőjeles néprajzkutató a *Csángó mitológia* című könyvének végzavában.² Majd hozzáteszi: „a tudás az, amely megmentheti ezt a kultúrát, a tudás a múltról, a jelenről és az esetleges jövőről”.³

Bészabó András több évtized óta ezzel az összerakással foglalkozik: tágabb értelemben a magyar kultúra, szűkebb „nyelvjárásban”, azaz a vizuális képteremtés tekintetében az egykori (a koronkénti) és a mai összefüggések feltárásával, újbóli összevarrásával, összeillesztésével kívánja megélt organikus egésszé tenni hajdanvolt egységes, univerzális világképünket.

Ebből kifolyólag nem csoda, ha alkotónk művészetét egy különös szellemiség legalább annyira hagyomány-őrző, mint amennyire rendhagyó vizuális képződményeként kell látnunk és értékelnünk. Képi világát olyan kristálygömbhöz hasonlíthatnánk, amelynek felületén igen sok névtelen és neves művész szándéka, stílusa, ötlete, formai leleménye, öröksége tükröződik, mégis abszolút önálló képként íródik, vésődik a retinánkba. Ennek a kristálygömbnek az éltető magjában, működtetőjében, fenntartó akaratóban, speciális memóriájában, szolarikus természetű – tehát leképező, feltérképező, működtető, megjelenítő, reprodukáló, megfejtő, kibontó, érző, gondolkodó – agyában olyasfajta szellemiség munkál, olyasfajta lélek lakik, tevékenykedik, amely magába olvasztott átörökítő, termékenyítő éteri masszaként (kovászként) őrzi a magyar őshagyomány és a keresztény kultúra kereszteződéséből származó univerzális tudás közösségteremtő és létfenntartó, folyvást újraértelmeződő és állandóan újraértelmezett hagyományát.

Itt jegyzem meg: „Újraértelmezett hagyomány”, avagy: a rugalmas elszakadás hátranyitó művelete célszerűbb, mint a gárda előtti élcsapat kényszeres előrerohanása címmel pár évvel ezelőtt elindítottam egy „sorozatot” a *Magyar Művészet* hasábjain, amelynek az volt a bevallott célja, hogy bemutassa a jelenkori magyar képzőművészet identitást kereső néhány alakjának rendhagyó törekvéseit. (Hasonló hívószóval – újraértelmezett hagyomány

– rendezett konferenciát a Műcsarnok 2015-ben.) Sorozatomat a következő posztulátumokkal vezetem be: „Mert ideje van (újra) fókuszba állítani az értékközpon-túságot – az emlékezést, az elfelejtett életművek felszínre hozását, az értékteremtő értékbemutatót, az értékőrző értékfeltárást –, mindent összevetve: az értékhalászatot. Mert ideje van (újra) szembemenni a »fősodorrallal«, a divatos áramlatok minőséget romboló kizárólagosságával, a mindent lehet parancsával. Mert ideje van az újraértelmezett hagyományoknak, a szintézis- és identitástörekvéseknek. Dávid Katalin művészettörténész talán még messzebbre megy el következtetésében *A szép teológiája* című könyvében, amikor azt állítja, hogy: »az avantgárd igazi örököse az az irányzat lesz [...], amelyik bár tudja, hogy az egykor megélt teljesség visszaállíthatatlan, de a kultúra minden lehetséges erejével keresi a megteremt-

Bészabó András,
Találkozás
a történelmi
Hármas-
halomnál,
2023
© A művész
archívumából



¹ Limes Galéria, Komárom, 2024. március 7–31.; Párkányi Városi Múzeum, április 3–28.

² DUMA-ISTVÁN András: *Csángó mitológia*. Kézdivásárhely, Zelegor, 2007, 95.

³ Uo., 98.



Bészabó
András,
Burgonyaszüret
Rovás
Holdkocsival,
2023
© A művész
archívumból

hető egész útját, az új szemléletet, amihez annyi nemes tradíciót hívhat segítségül. Világméreteken fogja átélni a művészi szépet, és rátalál e gazdag sokféleségben arra az ómegapontra, amely gyújtólencseként egyesít minden szépségeszményt».⁴

Bészabó András képzőművész tehát azoknak az identitásfestőknek a táborába tartozik, akik a személyesen meg- és átélt, valamint folyamatosan újjávarázsolt kultúránasszikkal határozzák meg önmagukat, és táplálják önnön közösségüket. Bár nála minden festmény, grafika, kollázs, tűzzománc, objekt vagy asszamlázs a látóidegek számára készül, a művek háttérben, forrásaként a jelzett két kultúra tágabban értelmezett összes ága, sőt a mindennapi élet élményvilága is szerepet kap. (Ebben a vonatkozásban nem árt megemlítenünk az alkotó magyar művész példaképeit sem: M. S. mestert, Csontváry Kosztká Tivadart,

Gulácsy Lajost, Mednyánszky Lászlót, Tóth Menyhértet és Kondor Bélát.)

Egy róla készülő filmben, amelynek címe *Beszélgések az Istennel – Bészabó András képelei*, a következőket nyilatkozza 2016-ban: „Örökségünk fényarcai, nemzetünk értékei – nyelvi, képi, népművészeti, zenei [megnyilatkozásai] –, ezek adnak nekem szárnyakat. Szárnyakat csak az a művész növeszthet, akinek gyökerei vannak. Ez a gyökérzet a Kárpát-medencei organikus keresztény kultúrából veszi táperezét, szellemi energiáját.”⁵

Alkotónk műveltségélménye (ez az epitheton ornans Szakolczay Lajos irodalomtörténésznek és művészetkritikusnak az általa vizsgált szerzőkre alkalmazott céltudatosan visszatérő állandó jelzője) egyaránt támaszkodik a keleti és nyugati gyökerekkel rendelkező magyar tárgyi és szellemi folklór, rovásírás, díszítőművészet, mitológia,

⁴ NOVOTNY Tihamér: „Újraértelmezett hagyomány”, avagy a rugalmas elszakadás hátranyitó művelete célszerűbb, mint a gárda előtti élcspat kényszeres előrohanása. Újabb szintézis- és identitástörékvések a magyar képzőművészetben = *Magyar Művészet*, 2021, 3. sz., 45–55., 45.

⁵ *Beszélgések Istennel – Bészabó István képelei* (filmelőzetes). Pannoniay FilmStudio Hungary, Rendezte: Pannoniay Boglárka Erzsébet, Operatőr: Vékás Péter, Balázs Sándor <https://www.youtube.com/watch?v=cmtL1XW-VNM>

irodalom, történelem, zene, képzőművészet, jelkép- és hiedelemarzenál tradícióira, valamint a *Bibliára*, a szentek életére, legendáira, illetve a keresztény bölcseletre, erkölcsre és teológiára, sőt, ezek újszerű értelmezéseire, elméleteire.

Mezei Ottó (1925–2004) egykorvált, a magyar kulturális és művészeti sajátosságokra rendkívüli módon fogékony és érzékeny, azok felkutatásában igencsak eredménykedő művészettörténész számára kiemelten fontossá vált az identitást teremtő egyéni törekvések felmutatása a magyarországi avantgárd irányzataiban. A művészről szóló egyik 2002-ben írt elemzésében a következőképpen fogalmaz erről a problémáról: „Kultur- és vallástörténet-szek, etnográfusok, régészek, írók-költők felsorakoztatásával fogható közre ez a nyugati művészeti trendektől elkülönülő, ámbár a modernizmus formai újdonságaival, s legfőképpen a klasszikus modern művészet szemléletével érintkező áramlat, amelynek egyik autonóm képviselője Bészabó András. [...] aki kultúránkat – manapság nem elszigetelten – kettős kötődésűnek: eredetileg a kereszténység felvételét megelőző és a keresztény hitvilághoz kapcsolódónak fogja fel.”⁶

Ugyanakkor a már említett Szokolczay Lajos azt is fontosnak tartja egyik 2018-ban keletkezett megnyitószövegében, hogy Bészabó „a helyi szín mellett egyetemes tanulságokat is közlő – metafora gazdagságával »képköltészetként« rögzíti történelmünk-kultúránk megtartó csomópontjait”.⁷ Érzékeljük, hogy a képtétel kifejezés mellett a képköltészet meghatározás is felüdítő, telitalálatos megragadása alkotónk műveinek sűrített, tömörített és összevont, netán leegyszerűsítő, illetve kiemelt jelképekkel gazdag, átvilágíthatóan egymásra pakolt, és egymás mellé illesztett szellemi-gondolati összetevőkkel, tartalmi-történeti muníciókkal, rejtett vagy nyílt képzettársításokkal élő, rendelkező leírására. Az egyes művek összekapaszkodó, olykor egymással feleselve építkező sorozataiban, azaz magában a gyarapodó életműben „egész szellemi rendszer” ölt testet, mondja róla ifj. Gyergyádesz László művészettörténész. Tudniillik Bészabó még az irodalmi, zenei élményeit is gazdag képi jelrendszerekkel, szimbólumok színes vagy fekete-fehér kommunikációjává alakítja, változtatja.

Örökségünk fényei – alkotónk immár negyedszer adta ezt a beszédes címet újabb, átfogó kiállításának, amelynek válogatott képei a nagybörzsönyi, valamint a budapesti jezsuita Párbeszéd Háza szakrális terei után a közelmúltban újra egy templomi környezetbe, a Limes Galériába kerültek. Ezt a tárlatot április 2-án bontotta le a művész, s máris

egy újabb rokon értelmű hívószóval – *Örökségünk szellemi fénykapui* – s koherens egyedi grafikai anyaggal jelentkező Bészabó András a Párkányi Városi Múzeumban, amelynek mives, grafittal, tussal, szénrel, kemény krétával (stb.), illetve színes pasztellel készült darabjai között akad egy akrillal kivitelezett (Tóth Menyhértet idéző) ecsetrajz is.

De: „Mi is az örökség?” – tette fel a kérdést Szokolczay Lajos a már említett 2018-as megnyitószövegében, amelyre újabb kérdései után a következőképpen válaszolt: „Történelem, múlt, tudás, tapasztalat, művelődés, néplélek, szakralitás, nemzetvédő figyelem? Vagy összetartozás-érzés, hazaszeretet, magyarságtudat, meg nem adás, hősiesség? Ez is, az is. Összefoglalva, a belénk ivódott »értékek« tárháza. Amelyre bizton lehet építeni, mert szilárd az alapja, kikezdehetetlenek a tartóoszlopai.”⁸

És mi is a fény? – tette fel magának az újabb kérdést Sajgó Szabolcs jezsuita szerzetes, író-költő a Párbeszéd Házának vezetőjeként Bészabó András 2016-os tárlatának legfőbb titkát és üzenetét megfejtendő, amelyre egy verssel és egy bejegyzéssel válaszolt a művész vendégkönyvébe:

„Sokféle kép, sokféle fény: / külső és belső, / érkező és távozó, / ölelt és ölelő, / megtört és egyenletesen áradó, / sötétből kikandikáló / és a sötétet átragyogó...”

Kedves András, minden fény egyetlen forrása segítsen alkotó utadon, legyen a Fénnyel való párbeszéd az, ami valamennyi műved igazi sajátja és egységbe foglalója!”⁹

Kétségtelen, a mindenkori tárlatlátogató ezt a sajátosságát, ezt az örökkön újratárgyalt megszentelt és megszentelődő fénytematikáját is érzi Bészabó András szakrális hangoltságú műveinek. *Örökségünk fényei* és az *Örökségünk szellemi fénykapui* témaként nemcsak biztos sarkpontjai magyar kultúránknak, de olyan világító, sugárzó természetű szimbolikus tárgyak, személyek, jelenségek és történetek időpirulái, időkapszulái is egyben, amelyek segítenek bennünket a tájékozódásban, a töltékezésben, a széttöredezett téridőzónák közötti átjárásban, végső soron a megmaradásban. Ugyanakkor Bészabó András szentírási ihletettsége és célzatossága ezen a téren is tetten érhető, mert, ahogy Lukács evangélista írja: „Senki sem gyújt világot azért, hogy befödje valami edényfényével, vagy, hogy az ágy alá tegye. Inkább a tartóra teszi, hogy aki csak belép, lássa világát.”¹⁰

Akárhogy is nézzük, a művész leginkább a magyar történelem és kultúra nagyjaira, főbb eseményeire, fordulópontjaira, legendás alakjaira, verselőire, kivételes verssoraira, balladai szituációira, népszokásaira, szent regéire, illetve az ó- és újszövetség egyes szereplőire, evangélistái-

Bészabó
András,
Rováskapu II.,
2004
© A művész
archívumából

⁶ Bészabó András hivatalos weboldala – Műkritikák
<https://beszaboandras.com/velemenyek/>

⁷ Uo.

⁸ Uo.

⁹ A művész szíves közlése, 2024

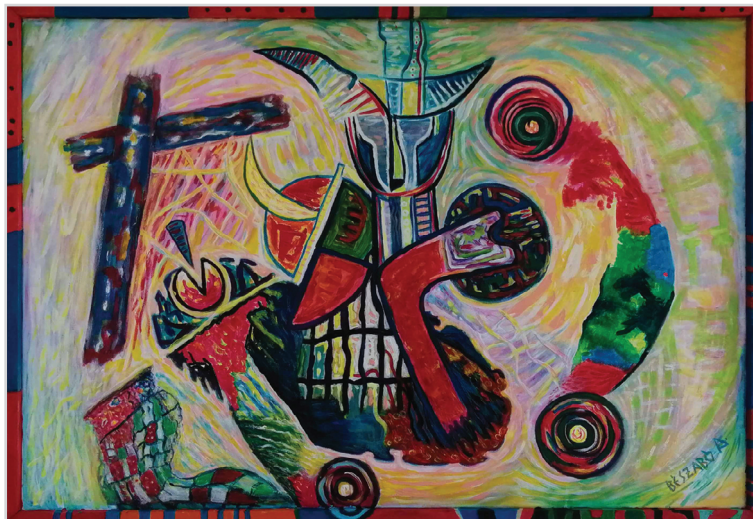
¹⁰ Lukács evangéliuma 8,16. <https://szentiras.hu/SZIT/Lk8>



ra és apostolaira, Jézus példabeszédeire és égi mivoltára, a szentek egyes tetteire összpontosítja műveit, s mindezekhez legalább hat-hét féle stilisztikai eszközrendszerű képtípust alkalmaz – a finom látomásos ábrázolástól a realista naturalizmusig, a szimbolikus és dekoratív ornamentikától az absztrakt emblematikusságig, a felületi homogenizációtól a vibrációig, az expresszivitástól az ikonikusságig. De mindig és mindenkor a magyarságtudat, a magyarságszeretet árad és sugárzik munkáiból. A szeretet asszociatív parancsai és az isteni kegyelem sugallatai, olykor a „függélyes szimmetria” leginkább a népművészetben dívó világmodellező díszítőösztön-nyilvánulásai, másképp fogalmazva a gravitáció elvét felülíró szeretet-esztétika világtörvényei irányítják, rendezik egymás felé a tükröttesen túl „fraktálszerűen” is képződő-gyapodó apró motívumait, emblematikus és enigmatikus jelekben kódolt üzeneteit, témáit, beszédes szimbólumait, dekoratív képcselekedeteit, mágikus ecsetvonásait, gyakran a csángó „keptárak” (kifordított irhamellények) rovasjeleket őrző hímzéseinek inspirációjára.

A korszerű magyar identitásfestészetnek – amely nem zárkózik el a formai, technikai, szemléletbeli, eszköz- és médiumhasználati újításoktól sem – több irányzata is létezik a szűkebb és tágabb értelemben vett pátriárkánkban. Ezeknek egyike az a vonal, amely elsősorban a népművészet, a szellemi és tárgyi folklór szóban, zenében, táncban, viseletben, szokásokban, hiedelmekben, díszítő ösztönökben megfogalmazódó, megnyilvánuló tényeit, eredményeit, relikviáit, hagyományait elemezi és értelmezi annak érdekében, hogy valamiféle új (megújult és megújított), a tradíciókat a folyamatosság jegyében az örök jelenbe, mába emelő művészetet, műfajt, stílusvonulatot teremtsen. Ennek a XIX. században kibontakozó és napjainkig tartó sokágú, sokirányú irányzatnak a szecessziót megelőző időszakától a Gödöllői Iskola és a Magyar Képzőművészeti Társasága egyes tagjain, Kós Károlyn, Vajda Lajoson és Korniss Dezsőn, Lükő Gáboron, Veszelszky Bélán, Halmy Miklóson, Makovecz Imrén, Szemadám Györgyön, Dombay Győzőn, Csutoros Sándoron, Ilyés Istvánon, Erdős Jánoson, Makoldi Sándoron, Czobor Sándoron, Darázs Józsefen és Kis-Tóth Ferencen keresztül Bészabó Andrásig számos képviselőjét sorolhatnánk fel azok közül, akik egész életükben – vagy életük egy-egy meghatározó szakaszában – e vonulat összetéveszthetetlen képviselői voltak.

Összefoglalva: az eredendően analitikus-szintetikus gondolkodású, organikus szemléletű Bészabó András



ennek a „küzdőtérnek” az a képviselője, aki a szkíta-hun-avar-magyar folklór több ezer éves tradícióit szinergikus összhangba kívánja hozni más művészeti ágak és tudományos elméletek eredményeivel, valamint a keresztény vallás megszentelő hagyományával. A grafikus gondolkodású festő és a bonyolult konstruktív szürreális emblematikákban, valamint úgyannyira logikus, mint teremtő szándékú szimmetriákban, illetve illogikusnak tűnő asszociatív és kombinatív aszimmetriákban (diszharmóniákban) alkotó, komponáló grafikus munkáinak három oszcilláló alaprége különböztethető meg.

Bészabó rendkívül szubjektív formavilágú és egyéni látásmódú művei, világértelmezései közösségi rendeltetésű alapokon, kollektív tapasztalatokon nyugszanak. Képi univerzumának első rétegét a forrásszövegek, az olvasmányélmények (konkrét történelmi szereplők, bibliai személyek, elképzelt történelmi alakok és események lejegyzett mondái, gesztái, legendái, példázatoknak szánt balladák tanulságos elbeszélései, szentek életei, a magyar irodalom nagyjainak versei) adják. A festmények és grafikák második rétegét a művészettörténeti, képző-, ipar- és népművészeti minták tudatosan választott toposzai alkotják. A színes és fekete-fehér művek harmadik rétege pedig *örökségünk fényeinek és szellemi fénykapuinak* meg-hökkentő távlatokat nyitó szabad asszociációiból áll össze.

Bészabó András az akulturáció helyett a kulturáltság híve, vagyis a modernizációval semmit sem szeretne elveszíteni a hasznosítható, fejleszthető múltból. Szeret keresztény magyarnak lenni! Neki fáj Trianon! Végeredményben ezek művészetének végpontjai.

Bészabó
András,
Ősi népszokás,
2011
© A művész
archívumából

Teljesség a foszlásban

Géczi János Feltakarás című, műcsarnokbeli kiállításáról

A Műcsarnok Kamaratermében 2024 nyarának közepétől október elejéig látható Géczi János *Feltakarás* című kiállítása, amely az alkotó utóbbi két évben készült dekollázsaiból válogat. Géczi János mellett kurátorként vehettem részt ennek a több szempontból is különleges tárlatnak a létrehozásában. Különleges ez a kiállítás, mert összeköti a kint és a bent tereit: a Műcsarnok előtti nyilvános, utcai térbe is kerültek a kiállítótér ablakaiból is jól látható művek, a kiállítótér falaira ideiglenes, helyspecifikus művet készített az alkotó, és a tárlat kuriózuma az is, hogy már a megnyitó előtt is invitáltuk az érdeklődőket néhány alkalommal a kiállítótérbe, betekintést engedve a képzőművészeti alkotás létrejöttének és a kiállítás létrehozásának folyamatába.

Géczi Jánost elsősorban költőként, íróként ismerjük, de a neoavantgárd irányzat elkötelezett gyakorlójaként, kreatív munkája kezdetétől, a 80-as évek elejétől folyamatosan

kísérletezik az intermedialitással. Képversei, kalligramái, a konkrét költészethez sorolható művei legalább annyira a vizualitás terepén mozognak, mint a költészet területén.

Géczi János a 90-es évek elejétől dolgozik talált plakátokkal, és készíti el belőlük dekollázsait. A décollage szót képzőművészeti műfajt jelölő fogalomként Wolf Vostell, majd a francia nouveau réalisme (új realizmus) csoport tagjai – François Dufrêne, Jaques Villeglé, Raymond Hains, Mimmo Rotella – kezdték el következetesen használni az 50-es és a 60-as évek fordulóján. A francia szó eredeti jelentése: leszakítás, letépés, szétválasztás, felszálás. A dekollázs ellentéte a kollázsnak: a mű nem különböző részek egymás mellé helyezéséből jön létre, hanem az egyes részekről való megfosztással, az eredeti kép darabjainak felhasításával, letépésével. Alapanyaga hagyományosan az utcán található, több rétegben felülragasztott óriásplakát, amelyet az alkotó lefejt az eredeti helyszíné-

Feltakarás |
Géczi János
dekollázsai című
kiállításának
enterióje,
2024
Fotó:
Nyirkos Zsófia
© Műcsarnok



ről, ezzel megfosztja az eredeti funkciójától, így megkérdőjelezve az eredeti jelentéseit is, és ezeknek a többszörsően felülragasztott, így több rétegből álló plakátoknak egyes részeit, rétegeit tépi vissza. A kör tagjai közül többen – François Dufrêne, Mimmo Rotella – a lettrista költészet felől érkeztek meg a műfajhoz, vagy a költészetükkel párhuzamosan használták a dekolázst mint képzőművészeti formát. A lettrizmus olyan konkrét költészeti irányzat, amely a nyelvet mint poétikai eszközt dekonstruálja, a legkisebb alkotórészeire bontja, így igyekszik ezeket az elemeket minél inkább megtisztítani a hagyományos fogalmi tartalmaktól és a rögzült asszociációktól. A konkrét költészet tehát jóval inkább a nyelv fizikai tulajdonságaira – hangzásra, betűképre – összpontosít, mint a hagyományos költészeti formák.

Géczi János is ezen az úton indul el. Elsősorban költőként tekint magára, és úgy vallja, képzőművészeti munkái ugyanannak a költői látás- és gondolkodásmódnak a más formanyelvű megnyilvánulásai, mint az irodalmi művei. Kiindulásként az érdekelte, hogyan lehet a szavakat, a betűket látványként, és nem csak fogalmi tartalomként értelmezni a költészetben. Tágabb értelemben: hogyan lehet a világot egyszerre vizuálisan és fogalmilag megközelíteni, leírni? A dekolázsművek készítése felé is a komplex megközelítés igénye irányította.

Dekolázsművészete három szinten zajlik. Ennek a művészeti munkának a gyökere és eredője a fotó. Géczi János a nagyvárosok – leginkább Róma – tereit alakító óriásplakátokat az első szinten dokumentálja, fényképezi. Számára ezek a felületek valamiképpen lenyomatai az európai kultúra idő- és történelemszemléletének, amelynek sajátja, hogy a múltunkat egészében nem tudjuk megőrizni, csak részleteiben, romjaiban, töredékeiben építjük be a jelen időnkbe, és hagyományozzuk át a jövőre. A nagyváros foszló, tépett-roncsolt, eklektikus óriásplakát-felületein az idő rétegei, szeletei együttesen, egymás mellett jelennek meg – ennek a sajátos időbeliségnek a pillanatnyi állapotát rögzítik a fotók.

A dekolázsművészet következő fázisa a töredékek készítése, felmutatása. Ezek a munkák A/4-es felületnél kisebb méretű anyagra (festővászonra, nemes papírra) applikált plakáttépek, amelyek karakterükben (színvilágukban, a roncsoltság mértékében és módjában) árulkodnak a helyről, ahonnan származnak: Sibenik, Róma, New York utcáiról. Ezek a töredékek tulajdonképpen ready-made-ek, olyan óriásplakátok felületeiből, amiket nem lehet teljes egészében leszedni, csak kis részeiben eltávolítani, ezeket emeli be az alkotó a képzőművészeti térbe. A *Feltakarás* című kiállításban egy külön térrészben ezekből a művekből is láthatunk egy kisebb válogatást.

A harmadik fázis a nagyobb méretű, komplex dekolázsok megalkotása. Ezek tulajdonképpen rekonstruált egé-

szek: olyan teljes vagy majdnem teljes méretben leszedett óriásplakátok, amelyeket a művész minimális beavatkozással, tépéssel, visszaragasztással alakít művekké. Ezeknek az elkészülése is összetett, hosszadalmas folyamat: Géczi János kinéz bizonyos plakáthelyeket, és hónapokon keresztül monitorozza azokat, figyeli a plakát életét, alakulását, az egymásra ragasztott rétegeket és azt a tisztító folyamatot, ahogy az időjárás vagy egyéb tényezők, emberi beavatkozások elkezdik megdolgozni e felületeket. Amikor elérkezettnek látja az időt, a plakátokat leemeli eredeti helyükről, és átdolgozza őket műalkotássá, épp csak „befejezve” a folyamatot. A mű megszületésének tehát éppúgy része a természet és az emberi közösség beavatkozása, mint a megfigyelés, az időbeli változások nyomon követése és az alkotó általi tényleges fizikai beavatkozás.

A *Feltakarás* című tárlat többségében ezekből a komplex dekolázsokból válogat. Olyan nagyobb léptékű munkák láthatók itt, amelyek technikai értelemben az új realisták 60-as években megkezdett dekolázsmunkáinak hagyományát folytatják, de más megközelítéssel és tartalommal. A feltakarás szót, amely kulcsfogalom lehet ezeknek a műveknek az értelmezéséhez, Visky András Géczi János kiállítása elé írt szövegéből kölcsönöztük. A görög eredetű apokalipszis szó etimológiáját felfejtve (απο [apo]: -ról, -tól, fel-; καλύπτει [kalíptei]: takar, borít, fed), a szétszalazott morféma tükröfordításával kapjuk meg ezt az élő nyelvben ugyan nem mindenki által ismert, de jól értelmezhető szót, amit ha elkezdünk boncolgatni, „ráismerünk”, hogy mit is jelenthet, különösen a kiállítótérben, amikor szembesülünk a művekkel. A feltakarás szó magába foglalja azt a módszert, amivel a rétegeket feltárja az alkotó, láttatva a korábbi felületeket. Az idődimenzió válik így láthatóvá és vizsgálhatóvá: a feltépés által korábbi időrétegek nyomai, maradványai tárulnak fel, egymás mellett jelennek meg a különböző időszakok, akárcsak Géczi fotóin. De a feltakarás szóban benne van az eltakarás és a feltárás mozzanata is. Az eredeti jelentések kitakarásra kerülnek, kiüresednek, a talált tárgy megfosztódik bármilyen konkrét jeltől, amely jelentést hordozhatna, kapaszkodót nyújthatna az értelmezéshez. A művek köztes állapotot állandósítanak: a fosztás, roncsolás révén (akár véletlenszerűen) új jelek, mintázatok jelennek meg, amelyek új rendszerré, jelentéssé, képpé szerveződnek – mintha a szétesés és újraszerveződés kimerevített pillanatának tanúi lennénk. A kiállításra összeválogatott munkák épp erre a fordulatra igyekeznek ráirányítani a figyelmet, amelynek során azok a képi és verbális elemek, betűk, szótöredékek és figurák, amelyek az óriásplakátokon eredetileg még itt-ott fellelhetőek, felismerhetőek, kihámozhatóak voltak, lebomlanak, szétroncsolódnak az idő és a képzőművészeti beavatkozás által, és valamilyen új mi-

Feltakarás |
Géczi János
dekolázsoi című
kiállításának
enteriórja,
2024
Fotó:
Nyirkos Zsófia
© Műcsarnok





nőség keletkezik. Erre a fordulatra is utal Visky András a kiállítás kísérőkiadványába írt szövege,^{*} amikor az apokaliptika műfajához sorolja ezeket a dekolázsokat: valaminek a pusztulását és a pusztulástól való új minőség születését ragadják meg ezek a munkák.

A kiállított művekben ez a megszülető új minőség nagymértékben adódik az anyag materiális természetéből, ennek feltárásából. Akárcsak Gécz János a konkrét költészet területére sorolható műveiben, itt is előtérbe kerülnek a fizikai jellemzők: a dekolázsok háromdimenziós, akár reliefszerű felületein az anyag saját törvényei és önmagáért való szépsége válik láthatóvá. Ugyanaz a világ komplex – egyszerre vizuális és fogalmi – megközelítésére való igény keresi a formát.

Gécz János képzőművészetének elemzői rendre kiemelik a street arthoz, vagy legalábbis az urbánus környezethez és a fogyasztói kultúrához való viszonyát. A kapcsolat, mondhatjuk, magától értetődő, hiszen a művész alapanyaga az óriásplakát, ennek a kultúrának az egyik legnyilvánvalóbb eszköze és felmutatója, amelynek eredeti közege a nagyváros, az alkotó a beavatkozásai révén egyszerre használja és kérdőjelezi meg ennek a kultúrának

a formáit és érvényességét. Ezeket a műveket mégsem nevezhetjük street art alkotásoknak, hiszen hiányzik belőlük az a társadalomkritikus él, ami a street art művek sajátja (és amellyel az új realisták is éltek), ezek a művek kevésbé konkrét, jóval filozofikusabb tartalmakat közvetítenek. De a kiállítás létrehozása során igyekeztünk mi is kiemelni ezeknek a műveknek a nagyvárosi térrel való kapcsolatát, és ráirányítani a figyelmet arra, hogy ezeknek a műveknek mi az eredőjük, honnan merítenek, és mi a természetes közegük. A kint és a bent, a nagyvárosi tér és a kiállítótér, az eredet és a végpont közötti kapcsolatot kívántuk erősíteni azzal, hogy a Múcsarnok előtti füves területre, a kiállítótér ablakaiból is jól látható helyekre helyeztünk három hagyományos hirdetőoszlopot, amelyeket Gécz János bevont plakátarabokból épített kollázműveivel. Ezt a kapcsolatot még inkább erősíti a kinti művekre rímelő, a kiállítótér falaira feldolgozott, helyspecifikus óriáskollázs, amit csak az „itt és most”-nak, erre a kiállításra készített a művész.

E művek Gécz János megfogalmazásában „imitációk”, hiszen nem a klasszikus értelemben vett dekolázsok, az alkotási folyamat éppen fordított irányú: valójában kol-

Gécz János,
Veszprém EKF 2.,
2024
Fotó:
Annus Gábor
© Gécz János

^{*} VISKY András: „látott szavak és kimondható képek”. Gécz János tépéseiről – tizenhárom tételben. A kiállítás kísérőkiadványában megjelent írás.

lázokat látunk. Az alkotó talált anyagokból hord egymás mellé és hoz létre egységes felületet. A csak ide készült kollázsok legitimációját, a kiállított dekollázsművekhez képest érvényes jelenlétüket temporális jellegük adja: a kiállítás után pusztulásra vannak ítélve, a bontás során megfognak semmisülni. Maga a folyamat, hogy valami felépül, majd visszabontódik, visszaroncsolódik, megidézi ugyanazt a folyamatot, ahogy a dekollázsok készülnek. A kinti és benti térben egymás mellett (akár szó szerint egymáson) látható kollázsok és dekollázsok kiegészítik egymást, különálló, autonóm művek csoportja helyett együttesen, nagyobb műegésként működnek. A közös alapanyag-használat egyszerre mutat rá az eredetre és annak műalkotássá emelésére, az egyes munkák összekötik a kinti és a benti teret, fizikai helyzetük és létrejöttük módjának ellentétes folyamata is tükrözi azt az apokaliptikában jelen lévő teljességigényt, amit az egyedi művek külön-külön is: az épülés/építés/létrehozás és a romlás/bontás/elmúlás ciklikus, egymást feltételező és kiegészítő együttállásának felmutatását.

A műcsarnokbeli tárlat Géczi János legutóbbi – 2023-ban és 2024-ben készült – munkáiból válogat. A *Feltakarás* a művész eddigi kiállításaihoz képest a léptékváltásban és a térhasználatban hoz újat. A Műcsarnok Kamaraterme biztosította tágas falak és nagy belmagasság lehetővé teszi, hogy az itt kiállított, óriási méretű (akár öt méter magas) művek az őket megillető módon érvényesülhessenek. A tér léptéke arra inspirálta az alkotót, hogy a műalkotás hagyományos kereteiből (szó szerint is) kilépve a kiállítóter falaira felépítse óriáskollázsát, amely körbefolyja, újrakeretezi a kiállításra már készen érkező, többé-kevésbé hagyományosabb formátumú dekollázsait – így alakítva az egész teret egységes műegésszé.

A tárlat kapuit már a kiállításépítés szakaszában megnyitottuk pár alkalomra az érdeklődők előtt. Így abba a szerencsés helyzetbe kerültünk, amibe a kiállító művész és a kurátor nem, vagy nagyon ritkán kerülhet: megfigyelhettük a betérő látogatók a kiállítóterbeli látvány által kiváltott elsődleges reakcióit. Azt tapasztaltuk, hogy a tér „működik”, a kiállított munkák együttese elementáris erővel hat az ide érkezőkre. Géczi János „rátekintő értésnek” nevezte azt a befogadói metódust, amit a látogatóknál tapasztaltunk. A kiállítóterben a végletek (kint és bent, több ezer éves kultúránk töredékei és efemer művészet, a térbe

„behatoló”, kereteket átlépő művek és hagyományos formátumok, kollázsok és dekollázsok) mentén szerveződnek a művek olyan befogadható módon, hogy ha valaki belép, akkor azonnal valamit megért az egész komplexitásából.

A térszervezés és a lépték a művek létrejöttének összetettségét is képes elénk tárni. Géczi János szerint a dekollázsai kollektív alkotások. Az alapanyag, az utcai óriásplakát már eleve olyan alkalmazott grafikai termék, amely jelzi eredeti „célközönségének” igényeit, ízlését, preferenciáit. Ezeket a plakátokat többszörösen felülragasztják, az ilyen módon létrejövő felületet aztán a természet, az időjárás elementáris erővel elkezd módosítani, kikezdeni. Láthatjuk az emberi beavatkozás – feltépések, rongálások – nyomait is, indulatok megnyilvánulása tükröződik, kap szerepet a felületek alakulásában, így az adott közösség is rajta hagyja a nyomát, és végül maga a médium, a művész, aki a folyamat legvégén képzőművészeti alkotássá emeli ezeket a műveket. A munkák együttese megjeleníti azt a kollektív erőt, amely magába foglalja a természet alakító erejét és a befogadó közösség testi erejét is. Ahogy erről Géczi János az egyik tárlatvezetésen fogalmazott: „Arra voltam kíváncsi, hogy hogyan lehet az élőlényekre is ható környezeti hatásokat megjeleníteni. Ezeket a plakátokat ugyanazok az élő és élettelen környezeti tényezők befolyásolják a létezésükben, a megvalósulásukban, mint engem is vagy bármelyik másik élőlényt. Vagyis evolúciós jelenségeket lehet modellezni a képzőművészetben.”

A már említett „rátekintő értésnek” a része az is, hogy a szemlélő a művek ilyen módon való rendezésében és léptékében óhatatlanul meglátja a befektetett fizikai munkát is, a készítői folyamatot, azt a munkamódszert, ahogy ezek a képek megteremtődnek, a tépés, roncsolás egyszerre destruktív és teremtő gesztusát, ami drámaiságot ad a műveknek.

Géczi János dekollázsai egyszerre mutatják be az enyészet, a bomlás, a természet, a közösség és az alkotó egyén beavatkozása által előidézett folyamatát és ennek a szépségét, az új formák, minőségek születését. Megmutatnak nekünk valamit a kultúra (nyelv, művészet, civilizáció), netán az ökoszisztéma vagy a világegyetem működésének törvényeiből, és tükrözik mindezek összetettségét.

A művész szavaival: „Hirtelenjében fontos lesz a világegye-típusú dolgoknak a megvitatása, megértése. Amiben – tetszik, nem tetszik – van szépség.”

Az építészet absztrakt vizuális nyelve

A BME Építészmérnöki Kar, Rajzi és Formaismereti Tanszékének kiállítása a Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ – Walter Rózsi-villa / Műhelytér galériában volt megtekinthető 2024. szeptember 18. és október 6. között.

A kiállítás kurátora Sebestény Ferenc DLA volt.

A Műegyetem nagy múltra visszatekintő építész tanszéke *Vonal – sík – tér, az architektonikus gondolkodás műterme* címmel különleges tárlattal jelentkezett. Az alkotások a vonal és a sík síkbeli és térbeli helyzeteire épülő kompozíciókon keresztül betekintést engednek a képzőművészet és építészet határterületén mozgó „architektonikus gondolkodás” világába, amely képzőművészeti eszközökkel, de az építészet forma-, arány- és kompozíciós rendszerével él. A kiállított hallgatói és oktatói munkák a tanszék

oktatási szemléletének a síkban, majd térben komponáló és összetettségükben is egymásra épülő feladatok átfogó gondolati háttérének lenyomatát is megjelenítik. A közös tárlathoz Matzon Ákos festőművész és Hajdu Gáspár építész, médiaművész kapcsolódott programindító és öszszegző alkotásaival.

„A vizuális nyelv mint absztrakt gondolkodás, az építészé váláshoz elengedhetetlenül szükséges tudás: az arány, a kompozíció és a forma megismeréséhez nyújt lehetőséget és tapasztalatot síkban és térben egyaránt. Az építészeti vizuális műhely szellemét átszövi az architektonikus gondolkodás geometriára építő logikája, ez az a gondolkodás, mely természetes kapcsolódásokat és nyitási lehetőségeket teremthet a művészeti és mérnöki tudományok és az őket képviselő szellemi műhelyek (tanszékek) felé egyaránt.

A BME
Építészmérnöki
Kar, Rajzi és
Formaismereti
Tanszékének
tárlata a Magyar
Építészeti
Múzeum és
Műemlékvédelmi
Dokumentációs
Központ
kiállításán,
Walter Rózsi-villa /
Műhelytér galéria,
2024
Kurátor:
Sebestény Ferenc
© A szerző
archívumából





A BME
Építész-mérnöki
Kar, Rajzi és
Formaismereti
Tanszékének
tárlata a Magyar
Építészeti
Múzeum és
Műemlékvédelmi
Dokumentációs
Központ
kiállításán,
Walter Rózsi-villa /
Műhelytér-galéria,
2024
Kurátor:
Sebestény Ferenc
© A szerző
archívumából

A rajzos gondolkodás az építész sajátos és különleges képessége, melynek segítségével tudja csak igazán kifejezni gondolatait. A rajz és a modell az alkotó ember tanításának és tanulásának és a minket körülölelő világ megismerésének egyik eszköze. Segítségével hatékonyan fejleszthetők a kreatív és intuitív képességek. A Rajzi és Formaismereti Tanszék mint építészeti és művészeti szellemi műhely, egy speciális összetételű és irányultságú építész tanszék. A tanszék diszciplínája az építész-mérnök képzés meghatározó, megkerülhetetlen és önálló része.

„Feladatunk, hogy – az építészeti képzőművészeti kompozíciós jellegének megfelelően – az építészoktatásban kiemelkedő fontosságú vizuális nyelvet a hallgatókkal megismertessük, alkalmazását és technikáit megtanítsuk, és magas szintű használatával képessé tegyük őket ideáik vizualizálására, koncepcióik térbe fogalmazására, a kreatív és intuitív, síkbeli és térbeli, absztrakt geometrikus gondolkodásra. A hangsúly a gondolkodáson van.”¹ Áll a tanszék oktatási programjának a kiállítás nyitófalán is megjelenő preambulumban.

Az építészeti vizuális nyelv elsajátításának fontos összetevői a látvány utáni rajzolás, azaz a magabiztos szabadkézi rajz (ceruza, toll, akvarell stb. technikák), a geomet-

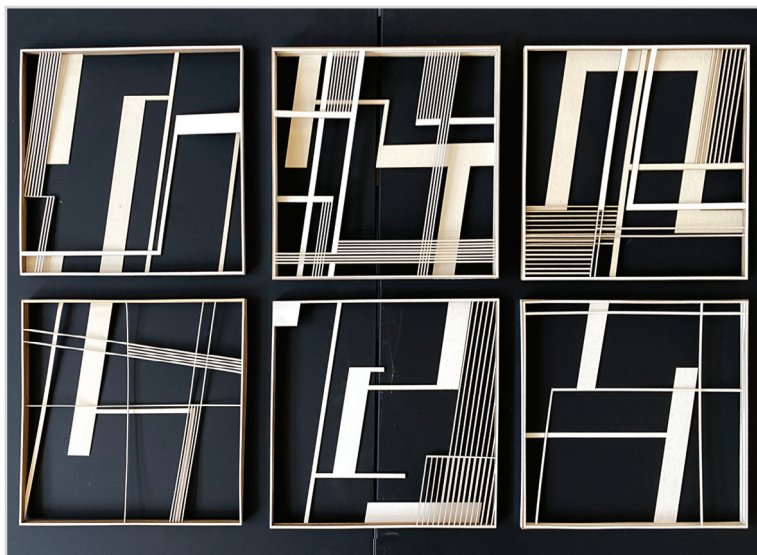
ria mint a tér és a térbeli formák megragadásának eszköze, valamint a perspektíva szabályainak megismerése és készség-szintű alkalmazása. Ez a „rajziskola” azt a gondolkodási és kommunikációs eszközt adja a fiatal építészek kezébe, amely a digitális világban is a virtuóz grafikai megjelenítésre, gondolatok feltárására, koncepcióalkotásra és vizuális információk továbbítására teszi képessé. A folyamat során az egyéni és a közösségben végzett alkotás élménye, szabályai és eredményei is átélhetővé válnak. A művészeti alkotás, az építészeti tervezői folyamat egyik fő inspirációja, visszaigazolása a tapasztalás, a személyes élmény, amely mélyen rögzülő felismeréseket, értelmi és érzelmi bizonyosságot teremt. Váli István Frigyes az általa alapított Faleronei Művésztelep (Itália) működését és eredményeit összegezve megállapította: „A képek készítésekor nem a dokumentálás, hanem valami lényegi elem megragadása a cél. Tudatosan, de legtöbbször tudattalanul válnak építészeti ismeretünk, eszköztárunk, formaalkotási készségünk részévé ezek a tapasztalatok. [...] A közös cselekvés, alkotás közösségalkotó, -formáló erővel bír.”²

A kiállítás az építészeti vizuális nyelvezet elsajátításának következő fontos szakaszába kalauzolja a látogatót, a kompozíció, az absztrakció, a dimenziók, a képi és tér-

¹ MOLNÁR Csaba: *A Rajzi és Formaismereti Tanszék tantervi megújulásának elvei* (részlet), 2022, kiállítás fogadófal

² VÁLI István Frigyes: *Faleronei Művésztelep*, 2016, VIF Műterem





Hallgatói munkák:
Sík a síkban,
Sík a térben,
(Forma és kompozíció 2.),
2024,
Walter Rózsi-villa /
Műhelytér galéria
Kurátor:
Sebestény Ferenc
© A szerző
archívumából

beli hangsúly– egyensúly, az arány, ritmus, szín, textúra stb. fogalmak elvont világába, amelyben képzetlenül is tájékozódunk ösztönös vizuális készségeinkkel, de az építésnek (képzőművésznak, designernek) alapos ismerő-jévé és tudatos alkalmazójává kell fejlesztenie magát. A vonallal síkban, majd térben, ezután a síkkal síkban, majd térben, végül a tömegekkel végzett műveletek, grafikai és modellkísérletek lépésről lépésre – épp a tapasztalások folyamatában – erősítik meg a hallgatókban azt az ismeretet (később tudást), amely későbbi formaalkotási, építésztervezői szemléletüket meghatározza. A Bauhaus 1925-ben Dessauban történő költöztetése kapcsán Moholy-Nagy László az építészoktatás bemutatásakor fontosnak tartotta megállapítani: „Az arányérzék egyrészt a tehetségben rejlik, másrészt azonban olyan tanulmányokban, melyek a művészt minden vonatkozásban érzékennyé teszik. Csak így jöhet létre a művészetben, tudományban és technikában megszerzett tudás szintézise.”³

A kiállítás gondolati fonala az alkotásokon keresztül a legegyszerűbb síkkompozíciós eljárások bemutatásától az összetettebb téri műveletek felé tartanak, először a vonal, majd a sík lehetőségeit kibontva. Az első szemeszter folyamán a hallgatók a vonallal mint alapvető kompozíciós eszközzel kísérleteznek, első feladatként egyszerű, ritmusalapú kompozíciók megalkotásával. A második feladatban a XX. századi művészet karteziánus elvei alapján vizsgálták a vonalban rejlő kompozíciós lehetőségeket, majd a derékszögű rendszert elhagyva a dekonstrukció

kortárs megközelítésében következtek formaváltozatok. A félév második felében a síkból a térbe léptek a gesztust – mint a szabad érzelmi energiák kompozícióalkotó erejét – átértelmező plasztikus műveikkel. Vizsgálták a vonal és a sík formai-vizuális határát. A színt a forma immanens tulajdonságaként triád harmóniák formájában kompozíciós elemként alkalmazták. Az egyes alkotóműhelyek e fenti vezérfonal mentén egyedi megközelítéseikkel a vizuális sokszínűséget gazdagították.⁴

A második szemeszter alkotásai azt a gondolati folyamatot mutatják be, amely során a legegyszerűbb síkkompozíciós műveletektől az összetettebb, térbeli kompozíciók létrehozása felé haladtak. Egy négyzetlap felosztása egy-, két- vagy három vonal mentén, majd az alakzatok síkban történő elmozdítása a legalapvetőbb kompozíciós hatások kipróbálását és megmutatását teszi lehetővé. A síkból való kibillentés, azaz a két dimenzióból a három dimenzióba történő érzékeny átlépés a reliefszerű plasztikai viszonyok, finom árnyékhatások lehetőségét nyitja meg. A síkok térben történő szabad elmozdítása és elforgatása felhasítja a korábban meghatározó képsíkot, homlokzati síkot, alaprajzi síkot, és egy „szabad kompozíciós mezőt” hoz létre, amelyben a síkok szövevényesen kötik össze, vagy éppen választják el a térelemeket, élve a kitarítás, a transzparencia, a perforáció stb. lehetőségeivel. Bár a modellek végig a geometriai absztrakció körében maradnak, könnyű párhuzamot találni a kiállított modellek és konkrét vagy lehetséges építészeti megoldások között. A kompozíció szerkesztése, az arány, a plaszticitás, az anyag és a textúra tudatos alkalmazása együttesen alkotják azt az architektonikus gondolkodást, amely a stúdium középpontja.⁵

A két szemeszteren átvélő alkotói munkába Matzon Ákos Munkácsy-díjas festőművész és Hajdu Gáspár építész, médiaművész is bekapcsolódott, műveikkel részt is vettek a kiállításon. Matzon Ákos az absztrakt festészet kapcsán, saját alkotói megközelítéseit, munkamódszerét, tapasztalatait osztotta meg a hallgatókkal, inspiráló gondolataival, témafelvetéseivel segítette munkájukat. A művész *Murália 1–4.* című sorozatát állította ki. Alkotása a kiállítás központi terébe került, jelezve a mű programadó és összegző jellegét, erős tartalmi és formai párhuzamait.

Hajdu Gáspár építész és médiaművész a hallgatóknak kiadott analóg grafikai és modellezési feladataihoz kapcsolódva – és a hallgatók munkáit, aktivitását összefogva – készített interaktív digitális animációt. A közös alkotási folyamat során született a művész *Rift* című digitális

Hallgatói munka:
Forma és kompozíció 1–2.,
2023–2024
Walter Rózsi-villa /
Műhelytér galéria
Kurátor:
Sebestény Ferenc
© A szerző
archívumából

3 MOHOLY-NAGY László: *Das Bauhaus in Dessau, Qualität, Dessau, 1925, 5–6. sz.*

4 NEMES Gábor: *Forma és kompozíció 1. szemeszter – tematika (részlet), 2023*

5 SEBESTÉNY Ferenc: *Forma és kompozíció 2. szemeszter – tematika (részlet), 2024*

generatív kompozíciója, valamint *Morphogenesis* című interaktív digitális generatív kompozíciója, amely a hallgatói rajzokból és makettekől generált virtuális térformákat, időben változó és látványos vizualizációt. A műveket a tárlaton mutatták be.

A kiállítás és a szakmai együttműködés a Magyar Építészeti Múzeum egy-egy, témához kapcsolódó műtárgyának bemutatásával vált teljessé. Így kerültek kiállításra Gáboros Lajos fotói (Orvostudományi Egyetem és Kli-

nika, Pécs, 1966) és Forbát Alfréd *Kompozíció* című, 1960 körül készült szitanyomat alkotása.

A II. évfolyamos építészhallgatók téma- és kurzusvezetői a Rajzi és Formaismereti Tanszék oktatói: Balogh Emese DLA, Lassu Péter, Molnár Csaba DLA, Nemes Gábor PhD, Pintér András Ferenc DLA, Portschy Szabolcs, Répás Ferenc DLA, Sebestény Ferenc DLA, Tari Gábor PhD, Váli István Frigyes DLA

Matzon Ákos,
Murália 1-4.,
2015
Walter Rózi-villa /
Műhelytér galéria
Kurátor:
Sebestény Ferenc
© A szerző
archívumából



A részletekben az ördög

Marsilio Ficino: *Három könyv az életről*

Fordította Frazer-Imregh Monika, Budapest, Szenzár Kiadó, 2023,
364 oldal

Marsilio Ficino (1433–1499) firenzei humanista orvos, teológus, filozófus, asztrológus életének nagyobbik részében a Medici-ház körében az emberi tudás kiteljesedését szolgálta: ókori görög szerzők műveit tanulmányozta és fordította latinra, emellett saját gondolatait is megfogalmazta. Az utóbbi ténykedésének gyümölcse az 1489-ben Firenzében nyomtatásban napvilágot látott *De Vita* című, három önálló értekezését összefogó gyűjtemény, amely magyarul *Három könyv az életről* címmel, Frazer-Imregh Monika fordításában jelent meg, a Szenzár Kiadó 2020-ban elindított *Bibliotheca Hermetica* című sorozatának negyedik részeként.

A tetszetős külsejű, 364 oldalas kiadvány fülszövege a reneszánsz kori tudós munkáját orvosi életmód-tanácsadó műként ajánlja, hozzátéve, hogy a szórakoztató stílusban írt könyv, amely receptekben is bővelkedik, megjelenésétől kezdve századokon át nagy népszerűségnek örvendett. A rövid ismertetőben még szó esik a kiadvány magyar vonatkozásáról is: Ficino, akinek Niccolò Machiavelli „a platonikus filozófia második atyja” címet adományozta,¹ a harmadik traktátust az asztrológia iránt élénken érdeklődő Hunyadi Mátyásnak ajánlotta.

Az értekezések struktúrája szinte mindenben megegyezik: az első (*Az egészséges élet*) és a harmadik könyv (*Miként nyerhetünk életet az égtől*) huszonhat fejezetet, a második könyv (*A hosszú életről*) húsz fejezetet tartalmaz. Mindhárom írást szerzői ajánlás vezeti be (az első értekezéshez két ajánlás is készült). A traktátusok sorát két rövidebb apológia zárja, amelyekben a tudós szerző barátai támogatását és segítségét kéri az asztrológia és a mágia témájában írt munkáját várhatóan elítélő egyházi támadások kivédéséhez. A továbbiakban még Amerigo Corsini (1442–1501) kortárs humanista és költő *Epigramma Ficino három könyvéhez Az életről* című, a gyűjtemény megjelenését üdvözlő verse olvasható.

A gyűjteményt a fordító írásai foglalják keretbe. Frazer-Imregh Monika a korabeli orvostudomány, filozófia, asztrológia kutatója, több Ficino-mű magyar nyelvű változata

is neki köszönhető. Bevezetőjéből megtudhatjuk, hogy a ficinói alkotás értelmezéséhez nélkülözhetetlen az asztrológia és a mágia fogalmi- és hitrendszerének minimális ismerete. Ezt követően a három szöveg keletkezési körülményeiről és tartalmi jellemzőiről tájékozódhatunk. Ez után (jegyzetekkel bőségesen megtűzdelt) fogalommagyarázatok, részletes ismertetések adnak biztos támpontokat a traktátusok feldolgozásához és megértéséhez – hasonló fogódzók az értekezések fejezeteiből sem hiányoznak. Így betekintést nyerhetünk, például, a szellem és a világszellem XV. századi fogalommagyarázataiba, általánosabb képet kaphatunk az asztrológia tudományáról, annak korabeli megítéléséről, Firenzében és a toszkán humanista fellegrvárban összegyűlt asztrológusok tevékenységéről, közelebbről megismerkedhetünk a négy testnedvvel, a „kegyosztó” bolygók működésével és szerepével, rácsodálkozhatunk a természeti mágiára és annak előzményeire, sőt még a talizmánmágia mibenlétére is. A kötet záró részében található a források és a szakirodalmi tételeket külön csoportba rendező bibliográfia és a függelék, amelyben Ficino jegyzetekkel kiegészített részletesebb életrajza olvasható.

Tehát a magyar fordítás nem csupán közli a – hétköznapi napnak semmi esetre sem tekinthető – alkotást, hanem többféle eszközzel igyekszik az olvasót támogatni annak feldolgozásában. A rövidebb tanulmányok és/vagy a lábjegyzetek fontos észrevételeket, lényegi magyarázatokat, az adott kérdést nagyobb kontextusba helyező kiegészítéseket közölnek, valamint további elmélyülésre lehetőséget adó szakirodalmi munkákat ajánlanak. A témájuk és nyelvezetük miatt hasonló mértékben sokrétű textusok feldolgozása az említett támogatások többsége nélkül szinte lehetetlen vállalkozásnak bizonyulna az érdeklődők számára. Ugyanakkor a tudományos igényű forma választása egy szöveg közléséhez rendszerint azt eredményezi, hogy csökken a kiadvány olvasóinak tábora. A kísérő tanulmányok és magyarázatok, a lábjegyzetek nagy száma (ez utóbbiból csak a Ficino-műben 483 darab fordul elő)

¹ Az 1526-ban írt *Istorie fiorentine* című munkájában (VII. könyv 6. fejezet).

alighanem riasztó mértékűnek tűnik azok számára, akik a kötetben az életmódra vonatkozó javaslatokat, recepteket és azoknak a mindennapi gyakorlatba való átültetési lehetőségét keresik, vagyis akiknek a fülszöveg böngészésekor leginkább az „életmód-tanácsadó”, az „asztrológia” vagy a „szórakoztató stílus” kifejezések ragadják meg a figyelmüket. Azonban a szöveghez fűzött kiegészítések és magyarázatok valóban hasznára válhatnak azoknak, akiknek a fülszövegben a „reneszánsz”, „Hunyadi Mátyás”, „orvos”, „teológus”, „filozófus” kifejezések ragadják meg a képzeletüket, azaz, akik a témának a korabeli művelődéstörténeti, tudománytörténeti vagy az olasz–magyar kapcsolatokban megfigyelhető vonatkozásaiban szeretnének jobban elmélyülni – végső soron az értekezéseket Ficino is tudós társainak szánta. Ugyanakkor a kötet – minden jó szándéka ellenére – többségük számára csalódást fog okozni, ugyanis sajátosságai miatt akadályokat állít a valódi ismeretszerzés elé. Ebben az írásban ezek közül csak a legfontosabbak említésére nyílik lehetőségem.

A könyvben, például, nem találtam arra vonatkozó információt, hogy a magyar fordítás melyik Ficino-kiadás (vagy kiadások) alapján készült: az impresszum feltünteti, hogy „a fordítást az eredetivel összevetette Vassányi Miklós”, arról azonban nem szól, hogy melyik szöveg lenne az „eredeti”. A bibliográfia források jegyzékében Ficino műveire vonatkozóan a bázeli kiadású (latin nyelvű) *Opera omnia* (1576) szerepel, emellett a szakirodalom részben egy angol fordítás (C. V. Kaske – J. R. Clark, 1989) és két olasz nyelvű verzió (A. Biondi – G. Pisani, 1991; A. Tarabochia Canavero, 1995) látható. A kérdés több tekintetben is jelentőséggel bír: például azért, mert minden fordítás egyben interpretálásnak is tekinthető, amelynek során előtérbe kerülhetnek a célnyelvi közösség történelmi, kulturális stb. szokásait is szem előtt tartó szövegátalakítások. Vagyis egy fordításra épülő (újabb) fordítás akár jelentős mértékben eltérhet az eredeti tartalomtól. Az 1489-es firenzei editio princeps alapján (amelynek kiadó-típoográfusát, Antonio Miscominit a magyar kötet sajnos nem nevezi meg) számos kézirat és nyomtatott példány is napvilágot látott, latinul és más nyelvekre lefordítva (utóbbiak közül elsőként 1505-ben a német nyelvű változat jelent meg), amelyek kisebb-nagyobb mértékben tartalmazznak szövegeltéréseket. Például az editio princeps alapján készült díszes kódexben (amelyben a harmadik értekezés előtt az eredetileg Hunyadi Mátyásnak címzett ajánlás is olvasható)² az első traktátus huszonötödik (a kódex 35v–36v lapjain található, számozást nem viselő) fejezetének címe: *Memoria*

hebetis atque obliuionis remedia (a magyar fordításban: *A tespedtség és a feledékenység*). Az 1566-ban Lyonban Gulielmus Rovillius (Guillaume Rouillé) nyomdájában (eredeti nyelven) készült példányban, ezzel szemben, ugyanez a fejezet (immáron számozott formában) a *De hebetudine atque obliuione* címet viseli. A különbség itt természetesen nem mérvadó, de szemléltető erővel bír.

Visszatérve a fordítás alapjául szolgáló művet érintő dilemmához: a magyar verzióban a „cucurbitula” szóhoz fűzött lábjegyzetben olvasható (215. oldal, 334. jegyzet), hogy a szó jelentését mindkét olasz fordítás ugyanabban a formában váltja ki – az észrevétel alapján tehát arra gondolhatnánk, hogy az olasz kiadások adták a magyar változat kiinduló textusát. Ennek azonban legalább két részlet is ellentmond. Az egyik a fordítónak a Ficino-tanítvány, Filippo Valori (1456–1494) családnevére épített, tévedésen alapuló szójátéka a Hunyadi Mátyáshoz címzett ajánlásban, amely szerint a valori szó jelentése „erős” lenne. Az olasz valore főnévi alak (többes számban: valori) a mai olasz köznyelvben is élő „érték”; (irodalmi) „bátorság, merészség”; (ritka) „lelkierő” jelentésben a kései latin valēre „képes (valamire), ér (valamit), erős” ige főnévi derivátumából (valōr, -oris) került át az olaszba, ahol melléknévi származéka a (suffixummal képzett) valoroso alak „értékes”, „bátor” jelentésben. Az olaszban jelzői szerepben használatos még az ige jelen idejű participiuma is (valente) „értékes” jelentésben. A másik ok, ami miatt nehezen elképzelhető, hogy a fordítás az egyik vagy mindkét olasz verzióra épülne, a „paradicsommag” szó előfordulása a magyar változatban: „...egyenek a következő készítményből, amelyben legyen [...] egy uncia salátamag, fél drachma paradicsommag, ugyanennyi sáfrány...” (I. könyv, 24. fejezet: *Az alváshiány*, 96. oldal). Ismert ugyanis, hogy a Dél-Amerikában őshonos vadparadicsom (*Solanum racemigerum*) Európában a XVI. század elején először Spanyolországban jelent meg, és onnan került át Itáliába, ahol nemesített fajtái (*Solanum lycopersicum*) ma is az olasz konyha egyik legfontosabb alkotóelemének számítanak. Az olaszoknak a paradicsommal kapcsolatos attitűdjét mutatja az a tény is, hogy Pármában múzeumot nyitottak a tiszteletére.³ De az olvasó szeme talán nem is ezen a kultúrtörténeti „bakin” akad meg, hanem a szöveget tovább olvasva a következő mondatnál jön zavarba. A szerző a fentebb sorolt anyagok feldolgozására (a többi hozzávalóval együtt) ugyanis a következő eljárást javasolja: „Olld fel és főzd össze ezeket az összetevőket mákszirupban” (96. oldal). Habár a XV. század utolsó harmadában létező vadparadicsom magja (Ficino az első értekezést 1480-ban írja) több szemszögből is kü-

² A kódex digitális formában is elérhető, például: https://www.loc.gov/resource/gdcwdl.wdl_11614/?sp=1&st=image

³ A múzeum honlapja: <https://pomodoro.museidelcibo.it>

lönbözhetett a mai paradicsomfajták magjától, elég nehéz elképzelni, hogy milyen eljárással lehetett (volna) feloldani a szóban forgó magot egy sűrű szirupban. A magyar „oldd fel” pontos megfelelője a korábban említett latin verziók (amelyekben a kérdéses összetevő természetesen nem fordul elő) dilue „oldd fel” alaknak, az adott kontextusban azonban – feltéve, hogy ragaszkodunk a paradicsommag jelenlétéhez az összetevők között – szemantikai diszkrepanciát okoz, ami például az „elkever” vagy „elegyít” ige alkalmazásával elkerülhető lett volna. De ezzel persze nem oldódott meg a rejtély: hogyan került a paradicsommag a készítmény hozzávalói közé.

A magyar szövegben más nyelvi zökkenőkre is felfigyelhettünk, például még ugyanebben a (24.) fejezetben a fenti készítmény alkalmazását tárgyaló részben a fordítás a kezelendő betegekről szólva, minden magyarázatot mellőzve, egyes számra vált: „kend be a homlokukat és a halántékukat [...] szagoltass velük sáfrányt [...] zsongítsd el füleit [...] gyakran mosd a fejét a következő fürdővízben...”. Máshol a furcsa, idegenszerű mondat szerkesztés és/vagy szórend okoz értetlenséget: „Az asztrológusok ugyanis úgy vélik, hogy ez mint úgymond a világ születésének évfordulója, szerencsés kezdetet ad, legalábbis arra az évre vonatkozóan, a várható eseményeknek” (267. oldal). Több helyen pontatlan a szóhasználat: például a „Ficino érett megfontolás után a papi hivatal választása mellett dönt” (349. oldal) mondatban szerencsésebb lenne az „érett” jelző helyett az „alapos” használata, emellett a „hivatal” helyett a „hivatás” illik az adott kontextusba. Vagy a „Ficino [...] hosszú tíz éven át elmélkedett...” (ugyanott) megfogalmazás helyett a magyar nyelvben a „tíz hosszú éven át” szerkezet használatos. Olykor a helytelen központosítás miatt kényszerülünk arra, hogy újra elolvassuk az adott passzust: „Jók a szárnyashúsok [...] s az állatok szervei közül különösen az agy, az édesalma, a körte, az őszibarack...” (74. oldal).

Nem hagyható figyelmen kívül az a tény sem, hogy a kiadvány különböző részeiben hivatkozott művek közül mintegy 40 (!) tétel (monográfiák, tanulmánykötetek, tanulmányok) címléírása egyáltalán nem szerepel a bibliográfia részben. Ezek között előfordulnak olyan közlemények is, amelyekre a fordító több alkalommal hivatkozik

(például a „Havas 1991” négy lábjegyzetben is olvasható (18–22. oldal), ugyanakkor nem tartozik hozzá címléírás a kötet végén), de akad olyan is, amelyet saját maga jegyez (lásd „Frazer-Imregh 2022d” (16. oldal), miközben a bibliográfia csak a „Frazer-Imregh 2022a, 2022b” tételek címléírását tartalmazza). A hiányosság okaira a könyvben nem derül fény, az eljárás sajnálatos módon nem szolgálja a közölt információk hitelességét.

Végezetül a kötetnek egy másik metódusáról érdemes szót ejteni, amely közvetve kapcsolódik az előbbi problémakörhöz is. Az impresszum szerint a jegyzeteket és a tanulmányokat a fordító írta. Ennek ellenére több lábjegyzetes magyarázat vagy kiegészítés végén, zárójel között, a szerkesztőre utaló bejegyzés olvasható („A szerk.” formában) – erre legtöbbször a harmadik, az asztrológiát a középpontba állító traktátus lapjain találunk példát (több mint hatvan alkalommal). A szerkesztői annotációk többsége önálló hozzászólás, és csupán egy kisebb hányaduk kapcsolódik a fordító jegyzeteihez; tartalmuk szinte minden esetben asztrológiai témájú, ami nem meglepő, hiszen írójuk az asztrológia és az asztrológiatörténet kiváló ismerője. Kiegészítései, észrevételei, magyarázatai ugyanakkor csak néhány esetben jelölik meg az információk forrását; ennek következtében – az előbbieken már szóba került hitelességi kérdésen felül – az olvasó számára legtöbbször rejtve marad az is, hogy az adott észrevétel a korabeli vagy a modern kori ismeretek alapján értelmezi-e a ficinói szöveget.

Az előzőekben illusztrált hiányosságok természetesen nem Marsilio Ficino alkotását, hanem annak egy kevésbé sikerült verzióját jellemzik. Meglátásom szerint kár lenne veszni hagyni a kötet létrehozása érdekében befektetett temérdek munkát, hiszen a gyűjtemény értekezései a reneszánsz kori tudós sajátos gondolatait közvetítik, ezenfelül művelődés- és tudománytörténeti adatokat is kínálnak az olvasók számára, amelyekből a mai kor embere értékes ismereteket szerezhet. Habár jelen formájában a magyar változat csak korlátozottan alkalmas a ficinói eszmék és az említett adatok tanulmányozására, a gyűjtemény egyedülálló tartalmi értékei miatt feltétlenül érdemes lenne ezen a helyzeten változtatni.

REZÜMÉK

Pálfalusi Zsolt

A mesterséges intelligencia (AI) iterációs alkalmazási módjai a művészetekben

A mesterséges intelligencia (AI) művészi felhasználása magában foglalja az inspirációt, az alkotások létrehozását és továbbfejlesztését. Mára e területen bizonytalanná vált, hol húzódik a határvonal az emberi kreativitás és a számítógép teljesítménye között. A szerző arra mutat rá, hogy az egyik legnagyobb elméleti kérdés a folyamat meghatározása: vajon alkotások legyártásáról vagy kreálásáról van-e szó, amikor az AI kapacitását használják fel e művek létrehozására?

Krizbai Gergely

Énkifejező Gép

A szerző a mesterséges intelligencia alkalmazásával kapcsolatos tényekre és dilemmákra hívja fel a figyelmet. Például: az MI biztosította globális egalitáriusság illúzió, hiszen az új technológia használatának szigorú feltételei vannak, továbbá az összetett MI-szerverrendszerek fejlesztésének és működtetésének rendkívüli a nyersanyag- és energiaigénye. Az internet mára az „okoseszközök” közötti kommunikáció világa lett: több ember nélküli kapcsolódási pont van a világhálón, mint emberi.

Miklósi Ádám

A mesterséges intelligencia alkalmazása a professzionális formatervezői gyakorlatban

A mesterséges intelligencia megjelenése jelentős fejlődési lehetőség a professzionális ipari formatervezői gyakorlat számára. Az MI alkalmazása túlmutat a hatékonyság, a termelékenység növelésén, mert jelentősen kibővíti a design eszköztárát, és a XXI. századi tervezési kultúra kialakulásnak fő előmozdítója. A technológiai fejlődés, valamint az új készségek és feladatkörök iránti igény folyamatos tanulásra, alkalmazkodásra ösztönzi a formatervező szakmát.

Gelencsér Gábor

„Az igazság szabaddá tesz benneteket”

A Gyöngyössy–Kabay–Petényi alkotócsoporthoz munkássága

Gyöngyössy Imre (1930–1994) korai és váratlan halála után alkotótársai: felesége, Petényi Katalin, rendezőtársa, Kabay Barna és fia, Gyöngyössy Bence folytatta a közös munkát, s (társ)rendezői, illetve produceri szerepkörben készítették meseterük nyomdokain haladva további műveiket. A tanulmányíró bemutatja az alkotócsoporthoz kialakulását, a közös filmek tematikai sajátosságait és stílusjegyeit, valamint Gyöngyössy Imre szellemi hagyatékának továbbélését.

Csatári Bence

„Azt hiszed, hogy hallgatunk a hazug szóra”

A cenzúra által engedélyezett rendszerkritikus dalszövegek a Kádár-rendszerben II.

A kádári–aczéli kultúrpolitika főképp a könnyűzenei szövegek elsődleges mondanivalójára figyelt, ezért a cenzúra sokszor dilettáns módon és felelőtlenül engedte át szűrőjén a rejtetten rendszerkritikus dalokat. A szerző azokból az ismert dalszövegekből válogat, amelyek az utókor számára is érzékelhetően mutattak rá az egypártrendszer fonákosságaira, mégis publicitást kaptak a lemezekben, televízióban, rádióban, „megfricskázva” ezzel a Kádár-rezsimet.

Horváth Márk

Életen túli teljesség Juhász Ferenc költészetében

Egy posztantropocentrikus Juhász-kritika lehetősége

A tanulmány az *Inorganikus vitalizmus* című Juhász Ferenc-monográfia átdolgozott és rövidített bevezetője. A kötet szerzője elsősorban a juhászi lírában az 1950-es években megfigyelhető, majd a 60-as és a 70-es évekre megérett poétikai fordulatra összpontosít. Bemutatja a központi motívum, az inorganikus vitalizmus filozófiai és költészetelméleti dimenzióit, arra keresve választ: miként írható le az olyan vitalizmus, amely szétfeszíti az élet és az organikus létezés kereteit?

Balázs Katalin

A testmotívum szerepe és jelentésrétegei Borbély Szilárd korai lírájában

A testről szóló diskurzus Borbély Szilárd költészetében hangsúlyos szerepet kap. A testmotívum az egész életműre kiterjedő ontológiai-poétikai jelentéshálózatot alkot: megjelenik a korai és a későbbi lírai művekben, a prózai, drámai írásokban, az interjúkban, valamint a kulturális-teológiai tárgyú munkákban is. E kérdéskörnek a költészetre szorítókozó áttekintése izgalmas feladat, mert e folyamatosság Borbély korai pályaszakaszában nem mindig bizonyul egyértelműnek.

Sonyovszki-Képes Erika

Karátson Gábor után szabadon

A szerző arra keres választ, mit mond a ma emberének Karátson Gábor (1935–2015) életműve, mit tanít a művészetről, a világ szemléléséről. E kérdés kapcsán arra hívja fel a figyelmet, hogy Karátson és pályatársa, Molnár Sándor (1936–2022) más úton indult el, a két festőművész világa eltér, mégis több párhuzam is felfedezhető munkásságuk között. Az általuk képviselt alkotónemzedék új szemléletmóddal gazdagította az absztrakt festészetet az 1960-as években.

Gajdó Tamás

Regényes korrajz színpadon

Herczeg Ferenc: Déryné ifjasszony

Herczeg Ferencet, a népszerű író, újságszerkesztőt magával ragadta Déryné Széppataki Róza visszaemlékezése, és elhatározta, hogy színpadra viszi alakját. Jó szemmel vette észre, hogy a híres színésznő sorsa tökéletesen szemléltetheti a vándorszínészet hősi korszakát, a XIX. század elejét meghatározó színházi mozgalmat. A *Déryné ifjasszony* című darab 1907 februárjában debütált a Vígszínházban. A tanulmányíró a színmű bemutatónak kritikai fogadtatását ismerteti.

Richly Gábor

*Tudományos tartalmaink korszerű finanszírozása
Szempontok a közpénzek célszerű felhasználásához*

A 2024-es Tokaji Írótáborban *A tudományos könyvkiadás jövője és a kultúrafinanszírozás intézményi háttere* címmel megrendezett kerekasztal-beszélgetésen a szerző az MMA főtítkáráként kitért a köztestületnek a téma szempontjából releváns törekvéseire is. Írásában e beszélgetés nyomán ismerttet néhány alapvető tézist és jó gyakorlatot, azt is részletezve, mit, miért és hogyan érdemes finanszírozni, valamint mit és miként finanszíroz az MMA. Végül a szabadság és autonómia kérdését vizsgálja meg a hazai kultúrafinanszírozás tükrében.

ABSTRACTS

Pálfalusi, Zsolt*Iterative Applications of AI in Art*

The use of artificial intelligence (AI) in the arts encompasses inspiration, creation and enhancement. The boundary between human creativity and computer power has become obscure. The author points out that one of the biggest theoretical questions is the definition of the process: is it a case of manufacture or creation of works when the capacity of AI is used to create art?

Krizbai, Gergely*The Self-Expression Machine*

The author draws attention to the facts and dilemmas involved in the use of artificial intelligence. For example, the global egalitarianism offered by AI is an illusion, as there are strict conditions for using the new technology, and the development and operation of complex AI server systems is extremely resource- and energy-intensive. The Internet has become a world of communicating “smart devices”: there are more unmanned than human interfaces online.

Miklósi, Ádám*Designing with Artificial Intelligence*

The emergence of artificial intelligence is a major development opportunity for the professional practice of industrial design. The use of AI goes beyond increasing efficiency and productivity, as it significantly expands the design toolbox and is a key driver in the development of a 21st century design culture. Technological advances and the need for new skills and new roles mean that designers must continue to learn and adapt.

Gelencsér, Gábor*“The Truth Will Set You free”**The Work of the Gyöngyössi–Kabay–Petényi Group*

After the early and unexpected death of Imre Gyöngyössi (1930–1994), his wife Katalin Petényi, his co-director Barna Kabay and his son Bence Gyöngyössi continued to work together, following in their master’s footsteps as (co-)directors and producers. The author describes how the group came to exist, the thematic and stylistic characteristics of their films, and how Imre Gyöngyössi’s intellectual legacy continues.

Csatári, Bence*“Do You Think We’ll Listen to a Word of Lies?”**Lyrics Critical of the Kádár Regime yet Permitted by its Censors II*

The censors of the Kádár era focused on the primary message of pop lyrics, so they often let songs that were covertly critical of the system pass through their filters. The author selects a number of well-known lyrics which, despite their critique of the one-party system, were still disseminated through various media outlets, including records, television, and radio. This served to challenge the regime’s authority.

Horváth, Márk*Wholeness Beyond Life in the Poetry of Ferenc Juhász**The Possibility of a Post-anthropocentric Critique of Juhász’s Work*

The paper is the revised and shortened introduction to *Inorganikus vitalizmus (Inorganic Vitalism)*, a monograph on Ferenc Juhász. The poetic turn in Juhász’s poetry, which emerged in the 1950s and matured in the 1960s and 1970s, is the focus of this volume. The author presents the philosophical and theoretical dimensions of the central motif, inorganic vitalism, and seeks to answer the question: How can we describe a vitalism that transcends the boundaries of life and organic existence?

Balázs, Katalin

The Role and Layers of Meaning of the Body Motif in Szilárd Borbély's Early Poetry

In Szilárd Borbély's poetry, the discourse on the body plays a prominent role. The body motif forms a network of ontological-poetic meanings that runs through his entire oeuvre: it appears in early and later poetry, prose, drama, interviews and cultural-theological works. It is a fascinating task to limit the examination of this question to his poetry because such continuity is not always clear in Borbély's early poetic periods.

Sonyovszki-Képes, Erika

Paraphrasing Gábor Karátson

The author seeks to answer the question of what the work of Gábor Karátson (1935–2015) has to say to people today, what it teaches us about art and our view of the world. She points out that Karátson and his colleague Sándor Molnár (1936–2022) took different paths, that the two artists lived in different worlds, and yet there are parallels between their work. Their generation of artists brought a new approach to abstract painting in the 1960s.

Gajdó, Tamás

A Fictional Chronicle Brought to the Stage
Ferenc Herczeg: Déryné ifjasszony (Mrs Déry the Young Wife)

Popular writer and newspaper editor Ferenc Herczeg, fascinated by the memoirs of Mrs Déry née Róza Széppataki, decided to bring her character to the stage. With a keen eye, he realized that the fate of the famous actress could perfectly illustrate the heroic era of itinerant theatre, a movement prominent at the beginning of the 19th century. The first performance of *Déryné ifjasszony* was in February 1907 at the Vígszínház. The author discusses the critical reception of the play's premieres.

Richly, Gábor

A Modern Way of Financing Our Scientific Content
Ensuring Public Money Goes Where It Should

At a roundtable discussion at the 2024 Tokaj Writers' Camp on The Future of Academic Publishing and the Institutional Background of Cultural Funding, the author, as Secretary General of the Hungarian Academy of Arts, also discussed its efforts in this area. In his paper, he draws on this discussion to present some basic propositions and best practices, including what, why and how to fund, and what and how the Academy funds. Finally, in the context of national cultural funding, he examines the question of freedom and autonomy.

SZERZŐK – AUTHORS

Balázs Katalin (1987)

irodalmár, a Debreceni Egyetem doktorjelöltje.

Csatári Bence PhD (1972)

történész, a Nemzeti Emlékezet Bizottsága tudományos kutatója.

Gajdó Tamás PhD (1964)

színháztörténész, az OSZMI tudományos munkatársa.

Gelencsér Gábor PhD, habil. (1961)

filmesztéta, az ELTE BTK docense.

Horváth Márk (1989)

esztéta, filozófus.

Kapiller Ferenc (1955)

bölcsésztanár, író, szerkesztő.

Krizbai Gergely (1988)

grafikus, képzőművész.

L. Simon László (1972)

író, költő, szerkesztő, a Magyar Művészeti Akadémia levelező tagja.

Miklósi Ádám (1988)

formatervező művész, DLA-doktorandusz, a Széchenyi István Egyetem oktatója.

Novotny Tihamér (1952)

művészeti író, a *Kortárs* képzőművészeti rovatának szerkesztője.

Pálfalusi Zsolt dr., habil. (1964)

filozófus, esztéta, író.

Richly Gábor PhD, habil. (1970)

történész, egyetemi adjunktus, kulturális szakdiplomata, a Magyar Művészeti Akadémia főtitkára.

Sebestény Ferenc DLA (1967)

építész, a BME Építésmérnöki Kar Rajzi és Formaismereti Tanszék docense.

Szerdahelyi Júlia (1975)

a Múcsarnok kurátora és kiállításszervezője.

Somogyi Győző (1942)

grafikus, festőművész, a Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja.

Sonyovszki-Képes Erika (1993)

művészettörténész, mesekutató.

W. Somogyi Judit PhD (1960)

italianista, a PPKE BTK Olasz Tanszékének oktatója.

Balázs, Katalin (1987)

literary scholar, PhD candidate at the University of Debrecen.

Csatári, Bence, PhD (1972)

historian, researcher at the National Remembrance Commission.

Gajdó, Tamás, PhD (1964)

theatre historian, researcher at the National Museum and Institute of Theatre.

Gelencsér, Gábor, PhD, habil. (1961)

film aesthetician, associate professor at the Faculty of Humanities of Eötvös Loránd University.

Horváth, Márk (1989)

aesthete, philosopher.

Kapiller, Ferenc (1955)

teacher of humanities, writer, editor.

Krizbai, Gergely (1988)

graphic artist, visual artist.

L. Simon, László (1972)

writer, poet, editor, corresponding member of the Hungarian Academy of Arts.

Miklósi, Ádám (1988)

design artist, DLA student, lecturer at Széchenyi István University.

Novotny, Tihamér (1952)

art writer, editor of the fine arts section of *Kortárs*.

Pálfalusi, Zsolt, dr., habil. (1964)

philosopher, aesthete, writer.

Richly, Gábor, PhD, habil. (1970)

historian, assistant professor, cultural diplomat, Secretary General of the Hungarian Academy of Arts.

Sebestény, Ferenc, DLA (1967)

architect, Associate Professor at the Department of Drawing and Design, Faculty of Architecture, Budapest University of Technology.

Szerdahelyi, Júlia (1975)

curator and exhibition organiser at Kunsthalle Budapest.

Somogyi, Győző (1942)

graphic artist, painter, full member of the Hungarian Academy of Arts.

Sonyovszki-Képes, Erika (1993)

art historian, fairy tale researcher.

W. Somogyi, Judit, PhD (1960)

Italianist, lecturer at the Italian Department of Pázmány Péter Catholic University.