BEVEZETŐ

Ha már önmagában az is filozófiai probléma, hogy beszélhetünk-e fejlődésről a természet világában és a társadalomban, miért lenne magától értődő, hogy éppen a tudományos diszciplínák történetébe vetítsük bele a haladás fogalmát és a hozzá kapcsolódó képzeteinket? De maradjon ez a kérdés a szaktudósok és a bölcselők vitájának tárgya. Arról viszont a művészeknek, a művészet- és irodalomtörténészeknek, s persze az esztétáknak kell nyilatkozniuk, hogy a kritika műfajában nyomon követhetők-e a tökéletesedés jelei.

Az e számunkban közölt esszék, tanulmányok többsége ezeket kutatja, mégpedig a magyar műítészet jelenkori és közelmúltbeli teljesítménye alapján. Az elemzések kiválóak, ám konklúziójuk lehangoló. Gróh Gáspár *lapindító esszéje üti meg az alaphangot: „az irodalom máma már nem hasad tovább, mert nincs hová hasadnia". Diagnózisa szerint már a* Nyugat *idején is mély volt az a törésvonal a politikai és az esztétikai irányultságú kritika között, amely napjainkra már-már áthidalhatatlan szakadékká mélyült.* Jánosi Zoltán *Nagy László költészetének végletesen eltérő megítéléseit elemezve is hasonló következtetésre jut. Nem derűlátóbbak a többi művészeti ág kritikai gyakorlatát elemző szerzőink sem.* Turi Attila *„az építészeti ízlés belterjességét" panaszolja, s bevallja: „ettől a zárt világtól szenvedünk mi is, építészek".* Wesselényi-Garay Andor *arról beszél, hogy „az építészet(kritika) a politikai ellen- és rokonszenvek instrumentumává vált".* Feledy Balázs *is csak kívánságként fogalmazza meg, hogy „a művészetkritikának a politikától távol kellene tartania magát", és szinte szó szerint ezt a mondatot olvashatjuk* Szurcsik József *írásában is: „Meggyőződésem, hogy abban is van felelőssége a kritikának, hogy a politikusokat »távol tartsa« ettől a játszótértől." És hogyan értelmezzük* Haris László *megjegyzését? A fotóművész szerint: „A mostani abnormális légkör nagyobbrészt a szocializmus évtizedeinek, rendkívül embertelen viszonyainak, kibeszéletlen problémáinak a továbbélése. Sajnos úgy tűnik, a megoldás még néhány évtizeddel odébb van."*

Természetesen szó sincs arról, hogy a művészet, illetőleg a művészetkritika mindenkori állapotát a politikai környezetet determinálná. Ha így lenne, mivel magyarázhatnánk például – kérdezhetjük Kovács András Bálint *„számvetését" olvasva –, hogy a magyar filmtörténet számos klasszikus alkotását a kádári diktatúra idején, az 1960-as években forgatták? Az olvasó több olyan értekezést is találhat e lapszámunkban,, amelyik a kulturális élet szabadságának rejtett lehetőségeit csakúgy, miként korlátait magában a művészben, illetőleg a kritikusban leli fel.* Zelnik József *szürrealizmusról szóló esszéje arra hívja fel a figyelmünket, hogy az alkotó szabadság is lehet romboló.* Nyilasy Balázs *tanulmányértékű recenziója az irodalomkritika egy egész korszakának elemzésével,* Lukácsy György *pedig – többek között – színházi kultúránk anomáliáit bírálva veti fel az esztétikai ítéletalkotás személyes felelősségét.*

Kötetünk fő tematikájához – Kölcsey Ferenc Kritika *című tanulmányán kívül – kortárs mexikói (*Csuday Csaba*) és orosz (*Józsa György Zoltán*) irodalom-, illetőleg művészetkritikai munkákról szóló recenziók kapcsolódnak.* Sulyok Miklós *írása Vámos Dominika építészetkritikus életművét értékeli,* Schrammel Imre *pedig az MMA Elméleti Tagozata által rendezett – a művészetek és művészetelméletek aktuális kérdéseiről szóló – konferenciáról ad tájékoztatót.* Kunkovács László *a saját néprajzkutatói pályájának gazdag tapasztalatait összegezi,* Kiss Zoltán Károly *a szerzői jogi törvény rejtelmeibe vezeti be olvasóit.*

Veress Ildikó *értekezése korábbi lapszámaink művészetelméleti problémafelvetéseire reflektál, míg* Dubrovay László *zenetudományi tanulmányát vitaindítónak szántuk.*

Kulin Ferenc

4

Gróh Gáspár

A kettészakadt kritika

„Egyébiránt sohase felejtsük el, hogy a *valónak* mindég több tisztelettel tartozunk, mint az *írónak*, legyen az bárki”[1] – írta egy levelében Kölcsey Ferenc Szemere Pálnak. Előtte keserűen azt taglalta, hogy Berzsenyi halálosan megbántódott kritikáján. Az ő lelki emelkedettsége számára láthatóan értelmezhetetlen volt, hogy valaki, ahelyett, hogy örülne, amikor ráolvassák fogyatékosságait, megbántódik, vitatkozik, sértetten szenved. Mindez azt jelenti: kritikusnak lenni eleve súlyos kockázat, mert a kritikát, ha az bírálat, az érintettek ritkán honorálják szeretettel. Márpedig egy viszonylag szűk irodalmi élet keretei között óhatatlanul találkozik bírált és bíráló, és az ilyen találkozások ritkán kellemesek. Ez pedig eleve gúzsba köti az igazmondó akaratot: a társas érintkezéshez nélkülözhetetlen tapintat okán az író gyakran kap több tiszteletet, mint a való. Amikor kritikusként kellene szólnom a kritikáról, igazából erről a kérdésről kellene gondolkoznom.

Idáig azonban már régen nem tudok eljutni. Részben, mert sohasem gondoltam magamra mint kritikusra. Ha könyvekkel, művekkel kerültem kapcsolatba, olvasó, néző, hallgató voltam. Ha valamely okból írnom kellett arról, amit olvastam, láttam, hallottam – akkor írtam. Mint olvasó, néző, hallgató. Ezeket a szövegeket mások kritikának nevezték, és mert nem akartam vitatkozni velük, tudomásul vettem, hogy ezek a szövegek kritikának (némely esetben recenziónak) minősülnek. Kritikusnak azonban, egy műfaj hivatalosan elfogadott gyakorlójának mindezek ellenére nem tartottam magam. Talán azért sem, mert hasonló írásokat olvasva egyre kevésbé tudtam, mi a kritika. Olvastam tanulmányokat, esszéket, ismertetéseket, baráti hűségnyilatkozatokat, ellenséges vitairatokat – és besorolásuk, megjelenési helyük szerint mindez kritikának számított. Kritikarovatot szerkesztve magam is közöltem efféle írásokat. Nem a műfaj meghatározása volt fontos, hanem az, hogy mondjanak valami fontosat tárgyukról.

A kritikáról való nemtudásomtól függetlenül azonban, attól a koromtól kezdve, hogy agyműködésem egy bizonyos területének tevékenysége talán gondolkodásnak lett mondható, a világhoz való viszonyom már minden korai emlékem szerint kritikai természetű volt. Vagyis már akkor, amikor még nem volt szótáram része a kritika kifejezés.

Azóta már nemcsak a szót tanultam meg használni, hanem azt is, hogy maga a létezés is valamiféle kritika, túl azon, hogy lenni, azaz a meglévő világban új entitásként megjelenni eleve kritika. Pusztán azáltal, hogy minden, ami más, mint ami az univerzumban korábban létezett, a maga újdonságával akként eleve kritika, hogy azt bizonyítja: ez az új létező korábban nem volt jelen, nélküle hiányos volt a világ. Születésével pedig hozzájárul a teremtés folyamatának teljesebbé tételéhez, a világ tökéletesítéséhez. Ha nem így volna, akkor az emberi létnek végképp nincsen semmi értelme. Azért vagyunk a világon, hogy az otthon legyen bennünk. De a világ befogadása nemcsak szelekció, hanem cselekvés is. Hozzáad valamit az egészhez, ezzel teljesebbé teszi, javít rajta – tehát kritikai természetű.

Ez lenne tehát az a háttér, amelyre hagyatkozva és amelytől elrugaszkodva mégiscsak megpróbálok mondani valamit a kritikáról, a magam úgynevezett kritikusi működéséről, kritikaírói, olvasói és szerkesztői működésemmel kapcsolatos tapasztalataimról. Emlékeim természetes szubjektivitását indokolhatja, hogy majd’ három évtizeden át részben kiszakadtam abból az irodalmi közegből, irodalmi életből, amelyben a kritika működött vagy legalábbis létezett. Ettől a világtól nem akartam egészen elszakadni, mert úgy gondoltam, lenne benne helyem. Mégis alkalmam nyílt ezt a közeget kívülről is látni.

Magyarázatként annyit: a pártállam idején éppen csak érintkezésbe kerültem az irodalmi világgal. Biztos voltam abban, hogy a rendszer inkább előbb, mint utóbb csak megbukik – és addig nem akartam alkalmazkodni.

Hogy mihez? Semmi cenzúrához, semmi elváráshoz. Aztán elérkezett az én időm. Legalábbis azt hittem. Vagy két évig lehettem is, úgymond, kritikus – de azután ez az esély, nem az én akaratomból, elszállt. Nem alkalmazkodtam az újabb idők elvárásaihoz, de a közszféra befogadott. Örültem neki, mert úgy gondoltam: ha demokráciát akarunk a diktatúra idején, ha bele akarunk szólni a közügyekbe, akkor amikor ez lehetségessé válik, részt kell vállalni a feladatokból. Egye fene, hogy nem leszek kritikus. Van kritizálni való elég az irodalmon kívül is...

Gondoltam, ez a kaland megér pár évet. És ha akkor nem fogadom el a fölkínált, egyébként nem túl jelentős szerepeket, azzal egész addigi életemet tagadom meg. A tervezett néhány évből aztán negyedszázad lett. A közszolgálaton kívül volt benne irodalom és kritika is.

Ez a bő negyedszázad a fiatalságból kiöregedés és az öregedésbe fiatalodás közt az az életkor volt, amit általában a legszebb alkotó évtizedeknek neveznek. Eközben csak annyit tudtam tenni, hogy mint a feladatát az irodalomban is kereső értelmiségi, ha úgy tetszik, kritikus, bedugtam a lábam a mögöttem vagy előttem becsukódni látszó ajtó és az ajtófélfa közé.

Szerencsére akadtak olykor olyan pillanatok, olyan közéleti vereségek e hosszúra nyúlt szolgálat idején is, amikor értelmiséginek érezhettem magam, nem tisztviselőnek. Így mindig voltak, akik – nem kis meglepetésemre – mint kritikusra néztek rám. Lelkük rajta, nem akartam őket kiábrándítani.

Sokáig azt gondoltam, hogy majd, ha nyugdíjba megyek, megpróbálom behozni a kiesett évek mulasztásait. Időközben azonban fölemelték a nyugdíjkorhatárt. Mégsem a túl hosszúra nyúlt távollétet érzem a szellemi életbe, irodalomba hazaérve az igazi bajnak. Hanem azt, hogy valójában nincs hova hazaérni. Azt ugyan közben is sejtettem, hogy úgynevezett kritikusként nincs olyan közeg, ahova be- vagy visszatérhetek. Még annyira sem, mint amikor az olyan-amilyen közegből kimaradtam.

Annak oka az volt, és ez az évek során kívülről még jobban látszott, hogy a 90-es évek elején előbb kettészakadt, majd eltűnt az addig minden akadályoztatása ellenére is valamennyire működő kritikai élet. Addig ugyanis, eltekintve a pártközpont direktíváit teljesítő irodalmi perzekutorok működésétől, ízléskülönbségek, eltérő értékrendek, személyes szimpátiák, függési viszonyok úgy tagolták az irodalmi-kritikai világot, hogy az minden feszültség ellenére is egyben maradt.

Az akkori döntő törésvonal az állampárt szolgálatába szegődött és ezért kiemelt elismerést kapó szerzők világát választotta el az e körön kívül állóktól. Vagyis az irodalmat és a kritikát a nem-irodalomtól és nem-kritikától. Így aztán az irodalom köztársaságának értékrendjéről nem a pártközpont döntött. Csak a maga birodalma fölött volt hatalma – az értéktelenség nem volt képes arra, hogy értékek fölött uralkodjon. A fordítottjára olykor akadt példa: a hatalom olykor, ha úgy gondolta, hogy érdekében áll, esetenként figyelembe vette a sáncain kívüliek ítéletét.

Az irodalom köztársasága, a „szakma" nem fogadta el azokat valóságos nagyságnak, akiket csak és kizárólag a pártállami protokoll alapján kellett volna tisztelnie. Tudomásul vette az erőviszonyokat, az udvari irodalom kritikai sérthetetlenségét, még azt is, hogy az igazi értékek nem kaptak elismerést. Ezért születtek alternatív díjak: egy forint, egy üveg aszú.

Ez a világ elmúlt. Amit az egypártrendszer nem tudott elérni, az megvalósult a demokráciában, ahol az értéktelenségnek is ugyanolyan jogai lettek, mint az értéknek. A korábbi két oldalt a „rendszerhez" való viszony (illetve a rendszer hozzájuk való viszonya) választotta el, és tudható volt, hogy igazi érték csak a rendszertől függetlenül születhet.

A politikai rendszerváltás után azonban már nem értékek és értékteremtők álltak szemben álértékekkel és kegyencekkel (a hatalom által kegyelt fél-, negyed-, nyolcad- stb. „tehetségekkel"). Az újból kialakult kétpólusú rendszer mindkét oldalán voltak és vannak valódi értékteremtők, olyan alkotók, akik korábban nem egymással szemben, hanem egymás mellett álltak. Értékek – szemben az értéktelenséggel. Az igazi bozótharcosok nem is belőlük lettek, hanem azokból, akik elegendő alkotóerő híján bárhol, bármikor, bármely rendszerben csak a nagyok árnyékából lövöldöztek. A szellemi vitákat többnyire a silányságot szaporító önjelöltek és kóklerek tudják igazán elmérgesíteni.

Korábban a tehetség és a teljesítmény elég volt az értékteremtők személyes művészi legitimációjához. 1990-et követően a kritikai gyakorlatban ez a legitimitás politikai alapon kétségbe vonhatóvá vált. Két legitim oldal került szembe egymással, és a saját legitimációjukat a másik legitimitásának kétségbevonásával kívánták megerősíteni. Természetesen elsősorban azok, akiknek ehhez a teljesítményük nem volt elegendő.

Ez a szakadás tehát tényleges értékeket állított szembe. A változás, ismételjük meg, abban állt, hogy a két tábort elválasztó törésvonalat már nem egy önkényuralmi rendszer, hanem a formálódó demokrácia politikai rendszere alakította ki. De nem mindenben és nem egészen: a gyalázatos *Nappali Hold*-vita, a Csoóri Sándor ellen

indított nemtelen hajsza súlyos történelmi jelentősége az, hogy abban bizony a pártállami múlt kísértett, végzetesen kettészakítva a szellemi és az irodalmi életet – és ezzel a kritikát is. Azóta három évtized telt el, az akkor kialakult szakadékot azonban ma már senki sem próbálja áthidalni – hát még feltölteni.

De nemcsak a múlt kísértetei reaktiválták magukat ebben: a botrány előrevetítette az elkövetkező korszak fenyegetéseit is. Voltak, én magam is, akik nem Csoóri írásában láttak botrányt, hanem a rákövetkező, tudatosan tervezett és kivitelezett, pártpolitikai tartalmú kampányban. Ez formailag ugyan az irodalomhoz kapcsolódott, de valójában annak a stratégiának volt a része, amely az MDF-kormány és ezzel az általa képviselt értékek megbuktatását célozta. Ehhez kellett a szellemi életet is átpolitizálni. Lehet hosszan taglalni sérelmeket, kölcsönösen. De a szakítás stratégáit a demokratikus választások eredményét el nem fogadó revansizmus politikai boszorkánykonyhájában kell keresni. És nem menti fel őket, hogy idővel ez a szakadás nélkülük is bekövetkezett volna – de talán nem ilyen mély sebekkel, talán megőrizve a párbeszéd mára reménytelenül elveszett esélyét.

A kritika, ahogy a szellemi élet szinte összes ága-boga időben e fordulathoz köthetően ettől kezdve a pártpolitika erőterébe került. „Kulturális Bejrút" – mondták akkoriban, a libanoni belháborúra utalva. „Hidegbéke" – írta évtizedekkel később Tóth Erzsébet. A szellem szabad lett – és ellehetetlenült. Egészen odáig, hogy a korábban együtt küzdő felek egymást elválasztó, gigantikus falat építettek: utoljára akkor találkoztak, hogy ne csak a szakadék-hasonlattal éljünk, amikor egymással szemben állva rakták az őket elválasztó fal tégláit. Olyan magasra, hogy már ne lássák, és olyan vastagra, hogy ne is hallják egymást. A szellem világának gyors polgárháborúját a tartós hideg-polgárháború korszaka követte – ebben élünk ma is.

Sajátos módon az irodalomban e konfrontáció a hagyományos és a posztmodern kifejezési, ábrázolási, esztétikai látásmód követőinek már korábban is meglévő szembenállásában is új szakaszt jelentett. Olyannyira, hogy a valaha esztétikai, ábrázolási sajátosságokat jelentő paradigmaváltás is politikai jelentést kapott. Jellemző a „váltás" szó használata is, túlságosan rímel az átalakulásra használt „rendszerváltás" kifejezésre, ami azt jelentette: a pártállam, a diktatúra helyén a plurális demokrácia rendszere épült. A politikában a két rendszer kizárja egymást, a szellemi életben viszont megmaradhatnak egymás mellett különféle paradigmák. Az, hogy az irodalmi paradigmákat illetően is a „váltás" fogalma került a közbeszédbe, messzemenően bizonyítja: hatalmi harcot jelöltek vele.

Fölösleges most részletekbe menően elemezni, hogy a két meghatározó (irodalmi) paradigma pontosan mit jelentett. Ezúttal érjük be annyival, hogy a „hagyományos" modellt a történelmi örökség folytatása, a közösségi elv, benne az erős társadalmi-nemzeti felelősségvállalás, a műalkotás referencialitása meghatározó elemek, sőt, a referencialitás értéknek tekintése jellemezte, a „paradigmaváltás" utáni „posztmodernség" pedig az irodalom autonómiáját, az individuális lét kifejezését, a helyi, nemzeti-történelmi kötöttségektől elszakadást, a nagyvilág felé nyitást preferálta.

Ezek a tartalmak meglehetős pontossággal illeszkedtek a pártrendszer szerkezetét meghatározó ideológiák értékpreferenciáihoz. Nincs tehát mit csodálkoznunk azon, hogy az irodalmi táborok lényegében automatikusan megtalálták a maguk pártpolitikai hátterét – annál is inkább, mert megélhetésüket, írói egzisztenciájuk fenntartását csak ez a háttér biztosíthatta.

A gyors és radikális átpolitizálódás súlyos következményeként azok is megkapták és megkapják a maguk besorolását, akik személy szerint kívül akartak és akarnak maradni ezen a szembenálláson. Besorolásuk nem csupán a műveik alapján történik, hiszen a szembenálló felek alig olvassák egymás könyveit, de még a saját oldalt illetően sem túl sokat, mert összességében általában véve is kevesebbet olvasnak. (Tapasztalataim szerint a – jobb híján – „balliberális" kötődésűnek mondható közeg erre különösen büszke, a nemzeti oldal inkább csak közönyös.) A besorolást így gyakran egyéb szempontok (politikai szerepvállalás, közlési helyek, személyes kapcsolatok stb.) befolyásolják.

Ez a megosztottság korántsem új jelenség. Közhely a népi-urbánus szembenállás emlegetése – valójában tévesen. Tipológiai értelemben ez a vita sokkal közelebb állt a pártállami idők hivatalos értékrendjével szembeni irodalmi világ frakcióharcaihoz: az értékek versenye a társadalmi és irodalmi modernizáció híveinek körében zajlott. De mindkettejükkel szemben ott állt a (fél)hivatalos és egészen konzervatív irodalmi világ, amely két generációval korábban, Ady és a *Nyugat* jelentkezését követően mutatta meg erőit.

Hogy ez a szembenállás miként hatott a kritikára, arról érdemes meghallgatni Babitsot, aki a *Könyvről könyvre* ciklusban ezt írja: a „magyar kritika szabadsága ma gyöngébb lábakon áll, mint valaha" – kezdi. „Mindenki tartozik valami kasztba vagy pártba, amely szolidáris vele, s amelyet nem szabad megsérteni. A pa-

pot nem szabad kritizálni, mert pap, a szocialistát mert szocialista, a zsidót, mert zsidó, a szlovenszkóit, mert szlovenszkói. Legföljebb az van megengedve, hogy a zsidót egy antiszemita orgánum bírálja, a forradalmárt egy konzervatív lap, s a klerikálist egy progresszív pártfolyóirat. Ahol a kritika eltér e megszokott s egyedül jogosított politikai szempontoktól, s tisztán irodalmi szemmel mer nézni, ott egyszerre mindenki fölfülel: mi ez? Ebben mindenki rejtett szándékot, ismeretlen célzatú támadást szimatol, mert okát, rugóit, a tiszta irodalmi tekintet szokatlansága miatt senki sem képes elfogadni, sem megérteni. Lassanként ott tartunk, hogy irodalmunkat mindenféle szempontból szabad kritizálni, csak éppen irodalmi szempontból nem: mert ez azonnal politikai kavarodást vált ki."[2]

Babits soraiból jól érzékelhető, hogy töretlenül hisz az irodalom köztársaságának oszthatatlanságában – ami nélkül szerinte valóságos, értékelvű kritikai élet nem képzelhető el. Ugyanez a meggyőződés sugárzik *A kettészakadt irodalom* című írásából, amelyben Berzeviczy Alberttel, az MTA és Kisfaludy Társaság (sőt, a Magyar Olimpia Bizottság!) elnökével száll vitába. Írása címét Babits Berzeviczytől kölcsönözte, és éppen az általa kifejtett tézissel ellentétes véleményét fejti ki benne. Azt mondja: a *Nyugat*ban már 1916-ban szót emeltek a megosztottság, e „fájdalmas átok" ellen. Erre tesz kísérletet egy évtizeddel később is. Megkísérli „a lehetetlent, aminek a meggyőzést és a megértést mondják, emberek közt".[3]

A szakadás okát a nemzethez való viszonyban látó Berzeviczy elképzeléseit Babits így foglalja össze: szerinte „sokan vannak, akik azt tartják, hogy a múlt olyan teher, melyet le kell rázni magunkról, hogy mindennek a mából, legföllebb a tegnapból kell kiindulnia, hogy a külföld jelenkori hatása és példája az irodalomban előbbre való a hazai hagyományok útmutatásánál, s hogy amit magyar ember produkál, az szükségképp magyar, bármennyire elszakadt a múlttól, és bármilyen kevés köze van a nemzetlélekhez".[4]

Babits írásának legnagyobb része Ady melletti védőbeszéd – a vita nyolc évvel Ady halála után zajlik, és kimondva-kimondatlanul a háborút megelőző évtized polémiája folytatódik benne. Azoknak az időknek hordalékát kell fölkavarnia, amikor a Rákosi Jenő fémjelezte ókonzervativizmus és az irodalom nemzeti jellegével azonosított, már-már önmaga paródiájává váló epigonnépiesség oldaláról folyamatosan a legélesebb kirohanásokkal támadták Adyt és a *Nyugat* irodalmi forradalmát. Ebben a kritikában és irodalminak mutatkozó tételeiben, érveiben ideológiai és politikai szempontok uralkodtak, a századelő politikai válsága kapott benne sajátos kifejezést. Mögötte nem Ady költészete, még csak nem is radikális hangú publicisztikája állt: Ady sokkal inkább jelkép volt, mind a progresszív-liberális, mind a retrográd-konzervatív oldalon.

Így az irodalmi műnek kijáró kritikák is politikai olvasatot kaptak. Jellemző, hogy a korról született könyvek névmutatója alapján kikereshető, Adyval kapcsolatos mondatok tendenciájából megbízhatóan lehet következtetni az adott mű egészének koncepciójára.

Nem csoda, hogy jószerével Kosztolányi 1929-es, pamfletbe hajló kritikája lett az Ady-mű első tisztán irodalmi jellegű bírálata – de ez a vita egyazon irodalmi-politikai oldalon belül zajlott, és éppen ezért tartották sokan bűnnek. Katonai értelemben a „baráti tűz" veszedelmesebb lehet, mint amit a szembenálló fél zúdít a csapatokra…

Babits a Berzeviczy-beszéd Adyra vonatkozó és Ady kapcsán elhangzott megállapításait hosszan értelmezi és vitatja, és e kérdéskör apropóján foglalja össze véleményét az irodalom kettészakadásáról, és ebbe a kritika kettészakadásának ténye is beletartozik. Azt írja: „sohasem tagadtuk a kritika jogát, s bizonnyal ha valakinek más véleménye van Adyról, s megírja: azt mi nem fogjuk ellenpártnak vagy éppen ellenségnek nézni; ily esztétikai véleménykülönbség nem fog éket verni közénk, mely miatt a »magyar irodalom kettészakadásáról« lehessen panaszkodni".[5]

Megjegyzendő, hogy Babitséhoz nagyon közeli álláspontot foglalt el a Berzeviczy-beszéd sommás megállapítását ugyancsak visszautasító Szabó Dezső, akinél élesebb hangú és kártékonyabb bírálója nem akadt Babitsnak. De azért mindketten tudták, hogy szembenállásuk ellenére az igazi törésvonal nem közöttük, hanem velük szemben, köztük és Berzeviczy között húzódik. Szabó Dezső nemcsak Ady példáját idézi a szakadás-gondolat ellenében, hanem a *Nyugat* nagy nemzedékének szinte minden jelesét: Móriczot, Juhász Gyulát, Tóth Árpádot, Kaffka Margitot. Mint mondja, közöttük nincsen semmiféle szakadás, sőt „nem jelentenek szakadást a múlt a magyar irodalommal szemben sem. Egyetlen időtlenül ősi arcnak meg-megújuló életkifejezései mindezek az írók".[6]

Szabó Dezső összegzése szerint „nincs jobboldali magyar irodalom, nincs baloldali magyar irodalom. Az egyetlen új magyar irodalom szerves folytatása a múlt egyetlen magyar irodalmának. Van azonban két csoport, melynek tagjai írással keresik, és néha találják is kenyerüket, s ezek közül az egyik csoport a jobboldali, a másik

csoport a baloldali címke védelme alá helyezi magát. Az egyik az alkalmi hondörgedelmek, a minden gyomorban ott korgó irredenta szokványok, a turán-kereszténi böffentyűk kimérője kicsinyben és nagyban. Ezek rendesen társaságokba egyesülnek, melyeket irodalminak neveznek. Ismertető jeleik: az akasztófát bitónak, a hóhért bakónak s Herczeg Ferencet nagy írónak mondják. Ezeknek a létezési ürügye az, hogy jobboldaliak.

A másik csoport az exportgyönyörűségek udvari, sőt utcai szállítói, az úgynevezett nemzetközi irodalom (nem világirodalom!) konfekciósai, a hollywoodi esztétika tőzsdebizományosai. Ismertetőjelük kedvenc mondásuk: nincs agár, nincs vizsla, nincs dakszli, nincs kuvasz, csak Kutya van, nagy K-val, nincs francia, nincs olasz, nincs zsidó, nincs magyar, csak Ember van, hasonló nagy E-vel. Ezek azért lehetnek, mert baloldaliak. Ez a két csoport tényleg megvan. De ez jelenthet kettészakadt üzletet, megrepedt szatócsot, széthasadt áruházat, de semmi esetre sem jelenthet kettészakadt magyar irodalmat."[7]

Szépek ezek a békebeli békében indult *Nyugat* körében kialakult szellemiséget őrző, oly ismerős gondolatokat előrevetítő egység-nyilatkozatok, talán 1990 körül még érvényesek is voltak. Az elmúlt harminc év azonban mást mutat: a legtragikusabb, hogy a szellemi élet elfogadta és természetesnek veszi azt, hogy kettészakadt. Az irodalmi élet hasadását írók, kritikusok, olvasók olyan ténynek tartják, amivel együtt kell élni. A legfájdalmasabb ebben az, hogy már nem is fáj igazán senkinek. Lehet, hogy vannak ma is, akik kimaradtak ebből a pártosodásból, de ők a kevesek. De még ők sem tudnak átkelni a nagy törésvonalon, mert megosztott társadalomban élnek.

Vagyis az irodalom máma már nem hasad tovább, mert nincs hova hasadnia. Amúgy akadnak alkotók, akik képesek egészben látni irodalmunkat, írhatnak ennek szellemében kritikákat. Biztos vagyok abban, hogy a jövőhöz ők – legyenek költők, írók, kritikusok – szóltak és szólnak. De ettől a napi gyakorlat olyan, amilyen.

Vitairatában Babits bebizonyíthatja, hogy a *Nyugat*ot, illetve annak körét, élén Adyval, méltatlan az irodalom kettészakításával vádolni, és egyáltalán: a magyar irodalom egységes. De az ő írásából is kitűnik, hogy ez azért nincsen egészen így. Azt írja: a „Nyugat írói előkelő szemlébe írtak, kicsi és művelt közönség számára, s mindenképp kevesebb veszélyével a félreértésnek, mint az izgató politikus".[8] Arra utal, hogy a folyóirat nyílt vitaszellemének titka az elszigeteltsége volt. Amiből az is kitetszik, hogy az irodalom sokféleségének egységben látásához az elit, azaz a szellemi előkelőség közegében, a művelt közönség szűk körében van esély. És annak, hogy e közeg egyedül a *Nyugat*ban talált otthonra. Ezért szellemi köre időről időre megengedhette magának, hogy a lap oldalain akár bírálja tagjait. Lettek is ebből halálos sértődések, kivonulások, hosszas mosolyszünetek. De aztán nem maradt más, mint a békekötés: nem volt máshová hazamenni…

De Babits itt nem erről beszél. Azt mondja, hogy az „izgató politikus" működése, azaz a pártharcok, a „félreértés" veszélyét idézik fel. Ez a megjegyzés mutatja, hogy Babits is látja, milyen veszélyek fenyegetik az irodalom egységét, de azért az számára olyan hittétel, hogy minden vele ellentétes jelenséget csakis „félreértések"-kel kell magyaráznia. Kifinomult és tapintatos fogalmazása még így is sejteti, azt a felismerését rejti, hogy az irodalmat a politika, vagyis a pártpolitika igenis szétszakíthatja. És, mint láttuk és látjuk, ezt meg is teszi.

Ez pedig ugyanolyan akadálya a kritika szabadságának, mint az, amiről Babitsnak sejtése sem volt, hogy lehetséges olyan világ, amelyben a politika döntő szerepet kap a kritikus véleményében. Nem a politikusból lesz kritikus: a kritikus lesz politikussá. És ebből a szempontból mindegy, hogy a kritikusok egy vagy több párt érdekeivel kapcsolhatók-e össze.

Abban a pillanatban, amikor a kritikus enged a politikai iránti vonzalmának, elhagyja azt az elvi magaslatot, amelyről leszállva nem lehet szabad. Ugyanez áll az íróra is, aki ha művében politikai szempontokat érvényesít, okkal kaphat politikai természetű kritikát. Csakhogy minden művész meggyőződése, hogy ő képviseli az igazságot. Ha kételkedik ebben, akkor a kételkedést tartja igazságnak. Így aztán (többnyire) tiltakozik az ellen, hogy neki politikai nézetei lennének. Ha politikai deklarációkat ír alá, arról is azt gondolja, hogy a szent igazság bajnoka. Ez azonban nincs, nem lehet így, mert olyan közegben dolgozik, amely eleve besorolja, pártpolitikai értelemben is. Erről pedig tudnia kell, és tud is, mert önérvényesítéséhez a politika közege biztosítja a feltételeket. Így aztán hiteltelen (azaz csak saját körében hiteles), amikor azt állítja: ő csak a tiszta irodalmiság nevében mondja, amit mond. Mindeközben az irodalom mezei hadait jellemző megfelelési kényszer folytán a valamelyik hatalmi központ szolgálatába szegődő értelmiségi harcos abban a tudatban szolgál, hogy szabad. Pedig az utolsó szabadon hozott döntése többnyire az volt, amikor maga választotta ki, hogy melyik oldalra áll…

Onnan, ahonnan az elmúlt évtizedekből nézhettem, azt láttam, hogy az írókat jobban érdekli a politika, mint a politikát az írók, illetve a kritikával együtt az irodalom. Nem különösebben érdekli tehát, de nincs ellenére, hogy török-

véseit a művészek is legitimálják, vagyis ha közönyös is, de nem közömbös. Ezért az írók-kritikusok vitáit a politika annak ellenére befogadja, hogy maga nem nyúl utánuk.

Egykor az egységes magyar irodalmat tagoló elkeseredett viták, kritikai harcok az irodalom határai között maradtak, annak természetes részét jelentették. Egy Kazinczy–Csokonai, Kölcsey–Berzsenyi, egy Gyulai Pál–Jókai ütközés nyomokban sem tartalmazott pártpolitikát. Kazinczy bebörtönzése, Kölcsey követi működése, Jókai mandátuma nem lett az irodalmi diskurzus része.

Ez a világ azonban elmúlt, az irodalom közéleti jelentőséget nyert – túl azon, ami a romantika vátesz vagy próféta íróinak-költőinek egyéni szerepvállalását jelentette.

Babits és az írói szabadságot a politikai küldetéstudatra is kiterjesztő Szabó Dezső irodalomképe a *Nyugat* körében formálódott. Ez volt az utolsó régi vágású irodalmi tábor, ahol elvi magasságokban tudtak jóízűen is veszekedni és örök haragot fogadni, hogy aztán, legalább úgyahogy, megbékéljenek. Ady vérig sérthette Kosztolányit azzal, hogy a költők költőjének tekintette, az évtizedes sérelmét gondosan megőrző Kosztolányi utóbb ráronthatott Ady költészetére, attól még mind a ketten a *Nyugat* költői maradtak. A hasonló, elvi-esztétikai alapokon, értékek jegyében, a vitában a szembenálló felet gyalázva is respektáló viták régen kikoptak a magyar irodalomból. Az oly sokszor emlegetett népi és urbánus vonulat az első pillanattól kezdve oly mértékig infiltrálódott politikával, hogy a benne megjelenő irodalmi szembenállás önmagában nem is értelmezhető (ahogyan az e törésvonal mentén emelt barikádok harcosai közötti tűzpárbajok sem).

Mielőtt azonban végképp elkeseredénk, reménykedjünk, hogy miként mindig voltak kitűnő, átfogó műveltségű, érzékeny, példás minőségérzékű, nagyszerű, szuverenitásukat megőrző kritikusok, vannak ma is. Ők a maguk módján magányos harcosok, még ha esetleges politikai állásfoglalásaik alapján be is sorolhatók valamely oldal táborába – ez azonban irodalmi értékrendjüket nem befolyásolja. De pártpolitikai besorolásuk megakadályozza, hogy működésük összekapcsolódjon. Így nem alakulnak ki kritikai hegyláncok, csak egymástól távoli csúcsok, tanúhegyek.

Az MMA kritikakonferenciájának, úgy gondolom, nem lehet más a célja, mint hogy a mai, Babits vagy Szabó Dezső, de még Berzeviczy Albert nézetei szerint is áldatlan állapoton segítsünk. A záró mondatnak illene némi reményt sugározni.

Reményt adhat Niels Bohr megfigyelése, aki egy Werner Heisenberggel és kora más vezető tudósaival közös sítúrán az esti főzés-mosogatás közben a következő korszakos felfedezést tette: „Ez a mosogatás is olyan, mint a nyelv. Piszkos a vizünk, piszkos a törlőruhánk, valahogy mégis megtisztítjuk az edényt meg a poharakat. Így állunk a nyelvvel is: tisztázatlan fogalmakkal dolgozunk, és olyan logikát használunk, amelynek nem ismerjük a pontos érvényességi körét; ennek ellenére reménykedünk, hogy mégiscsak tisztaságot teremtünk a természet megértésében.”[9] Valahogy így állunk mi is az irodalom és az irodalmi folyamatok megértésével. Nincs hozzá igazán alkalmas eszközrendszerünk, nem kedveznek hozzá sem a személyes viszonyok, sem a közélet folyamatai. Mégis valami irracionális reménykedés él bennünk, hogy ha egymást nem is, de ezt az irodalmi világot megértjük, hiszen kritikát írni necesse est… A feladat tehát adott: igyekezzünk küzdeni és bízva bízni…

JEGYZETEK

1 KÖLCSEY Ferenc: *Válogatott művei.* Szerk. FENYŐ István, Bp., Szépirodalmi, 1975, 983.
2 BABITS Mihály: *Könyvről könyvre. A kritika szabadságáról* = Uő: *Esszék, tanulmányok I–II.* Szerk. BELIA György, Bp., Szépirodalmi, 1978, II., 41.
3 BABITS Mihály: *A kettészakadt irodalom. Válasz Berzeviczy Albertnek* = Uo., 171.
4 Uo., 172.
5 Uo., 183.
6 SZABÓ Dezső: *A kettészakadt magyar irodalom* = Uő: *Az egész látóhatár I–III.* Bp., Magyar Élet, 1939, III., 209. (kiemelés az eredetiben)
7 Uo., 214.
8 BABITS Mihály: *A kettészakadt irodalom. i. m.* (1978), 177.
9 HEISENBERG, Werner Karl: *A rész és az egész. Beszélgetések az atomfizikáról.* Ford. FALVAY Mihály, Bp., Gondolat, 1983, 183.

Turi Attila

Kritika és szemlélet

Szilánkok az építészetkritikához

„Silány erkölcsű korunkban az a legfontosabb, hogy lelkesedést ébresszünk."
Pablo Picasso

■ Álltunk a budakalászi Faluház épülete előtt 1996 nyarán a Mesterrel, Makovecz Imrével. Valami dolgunk volt a környéken, s meg nem állhattam, hogy az átadás előtti épületemhez elvigyem, építő kritikát – és némi dicséretet – remélve. Állt a parkolóban, nézte hosszasan a házat, bementünk a kétszintes kávéházba, hümmögött, bólogatott, aztán azt mondta:

– Fiacskám, elmondom hol a hiba.

Nekem földbe gyökerezett a lábam: a ház, melyet választott lakhelyem büszkeségének, történetsűrítő lenyomatának szántam, amelyért oly sokat dolgoztam, követ, téglát, emlékeket gyűjtöttem, növényzetet babusgattam, ezek szerint hibás? Két dolgot mondott a Mester.

– Értem mit akarsz, de ha minden gesztenyeszínre van pácolva az aulában, a korlát miért maradt natúr? Ha az emeleten van egy szűkülő szalagablak, annak a legkisebb eleme miért deszkabetét? Az emberi érzékelés nem úgy működik, a forma nem úgy hat, ahogyan gondolod, mert ezek hiányok: hiányzó szín és hiányzó ablak, nem pedig könnyülő vagy nehézkedő hatások, amikben te spekulálsz. Amúgy minden rendben van, ez egy jó ház, jó házról lehet csak kritikát mondani.

Vettem hát festéket, s festettem mindenki megrökönyödésére két nappal az átadás előtt a fát, s kikönyörögtem az asztalosoktól egy ablakot. A kritika épít..., amennyiben valaki művésze a kritikának is.

Makovecz Imre 1997-ben, Dévényi Sándor könyvéhez írt előszavában a modern művészet megkerülhetetlen képviselőjét, Pablo Picassót idézi: „a művészetnek nem kritikára, hanem méltatásra van szüksége". Az építészeti kritika olyan, mint az építészet: kevés impulzív hatású mű keletkezik. Okát nem tudom, csak sejtem, de talán nem lenne ildomos, ha a kritika tárgyának alkotója írna kritikát az építészetkritikáról, pusztán szempontokat kívánok felvetni mai korunk szimptómáinak felvillantásával. Teszem ezt, mint adott szemléletmódhoz kötődő, közösségben alkotó építész, aki azzal álltatja magát, hogy saját épületeiben/műveiben is látja a „lehetett volna" elemeket, s aki többet tanult hibáiból, a beuysi[1] felfogásban megfogalmazott méltató kritikából, mint a tapsból. Megfogadva Rilke szavait: „A műalkotások határtalanul magányosak, s talán a kritikával közelíthetők meg a legkevésbé. Csak a szeretet foghatja fel, tarthatja meg őket s lehet igazságos hozzájuk."[2] A kritika a nézőpontváltással, a mélytartalom – gyökerek és impulzusok – továbbfejtésével a lélek begörcsölésének vet gátat.

A következőkben megfontolandó szempontokat, gondolatszilánkokat kívánok felsorakoztatni az építészetkritikához, melynek nem szakavatott művelője, hanem csupán tárgyának alkotója vagyok. Ugyanakkor érzékelem az építészettel kapcsolatos jelenségeket. A szélsőséges munkamegosztáson alapuló, termelékenységi rendszerekbe szervezett építészet mellett korunkban a kritika is specializálódott, önálló diszciplína lett, s aránya a gyakorló építészektől a professzionális esztéták felé tolódott.

Ahogyan minden művészet, az építészet is a világban való létezésünket fejezi ki, tér és idő kérdését kutatva. Az egyetlen – alapszükségletet is szolgáltató – művészeti ágként azonban közege rendkívül összetett: a szellemi impulzusoktól a gazdasági, szociális élet területéig terjed. Tény, hogy földhözragadt és közösségfüggő művészetet művelünk. „Az építészet elnémult zeneművészet"[3] – írja Goethe.[4] Kétségtelen, hogy a leginkább anyagtalan művészeti megnyilatkozás ellentettje, melyben a Föld anyaga elegyül az ideák világával, melyben a hétköznapi – ha tetszik, profán – a legmagasztosabbal, a szenttel párosul. S ha innen nézzük, akkor az építészeti kritika vagy inkább az építészetről való beszéd olyan közösségi, szociális tartalmat kap, melynek jelentősége felbecsülhetetlen.

Hogy ezt meg tudjuk-e tenni Rilke nézőpontjából, avagy elhisszük-e Makovecz mesternek, hogy a szeretet nem pusztán kellemes érzés, hanem megismerőerő, alapállásunktól, (sportból kölcsönzött szóval) lélektartásunktól függ. „Ökölbe szorított arccal", görcsös kereséssel nem ismerhető meg a világ. Meggyőződésem, hogy ahogy a művészetben, úgy az életben is az egyik legfontosabb alapállás az arányosság. Érzékelésünk-gondolkodásunk-cselekvésünk helyhez, helyzethez, társainkhoz való viszonyát az érzelem-értelem-akarat adott időben alkalmazott aránya határozza meg. Ennélfogva legalább annyira szükség van közérthető építészeti nyelv kifejlesztésére, ami a közösségi párbeszéd alapja, mint a szakma számára írt, tudományosnak mondott kritikára.

Budakalász főépítészeként több mint két évtizeden át a települési arculat megtartását, fenntartását és a revitalizációt célzó munkám során a személyes kapcsolatra, példamutatásra helyeztem a hangsúlyt. Ezalatt, csakúgy, mint az ezredforduló utáni újjáépítések – 2001-ben a beregi árvíz, majd 2011-ben a vörösiszap-katasztrófa – során tapasztaltam meg a közbeszéd és az építészeti szaknyelv között fennálló szakadékot. A közbeszéd, ha ismerjük az alaphangját, egyszerű és praktikus. A féltetős ház félbevágott, az uras elegáns és arányos, az urizáló pedig agresszív jelentéstartalommal bír. Elvesztettük elemi viszonyítási képességeinket a „leputrizott" Kárpát-medencei lakóházak, a deheroizált kastélyok, a szégyenletes polgári lakások ideológiáját terjesztő korban. Megszűnt a folyamatosság, s nem apáink házát vágyjuk komfortosabb kivitelben, hanem a virtuális világból vagy nyaralásból hozott talmi mintaképeket. Az építésztalentum nem nyúl le elég mélyen a sajátos szociológiai hátterű magyar lakóházépítésbe, amelynek saját építési hányada az egyik legmagasabb Európában. S ezen a területen nagy a hiány, amelynek betöltése talán lehetséges a Településképi Arculati Kézikönyvekkel fémjelzett paradigmaváltással, ha végig tudjuk vinni a megkezdett munkát, ha közvetlen segítő kapcsolatot tudunk kiépíteni az építtetőkkel egy gazda és közösség elvű főépítészi rendszer segítségével. Ez természetesen önmagában nem oldja meg a kiüresedett környezet problémáját, a helyidentitást élesztő impulzusok hiányát, ehhez társulnia kell a virtuális világban megjelenő tartalomnak is.

Érzékelésünk szélsőségesen okulárissá fajult, kiszorítva, elnémítva a tudatunk mélyére száműzött benyomásainkat, észleleteinket. Juhani Pallasmaa már a 90-es évek közepén felhívja a figyelmet arra, hogy „építészeti művet nem elkülönült retinális képek sorozataként tapasztalunk meg, hanem teljes anyagi és szellemi valójában. Az épület élvezetes formákat és felületeket kínál, melyek az azokat letapogató tekintet és más érzékek számára öltenek alakot, de ezeken túl az épület további fizikális és mentális struktúrákat is tartalmaz, létélményünknek erősebb koherenciát és magasabb értelmet nyújtva."[5]

A világot először hangokból ismerjük meg egy földi preegzisztenciában, aztán tapintunk és mindent megízlelünk, látásunk csak később strukturálódik, s a képek még – talán – sokkal inkább Árkádia tájai, mint fogalmakat hordozó jelenségek. Az anyagokhoz hozzátapadnak az érzetek, a savanyú beton, a meleg fa, a hideg üveg, az élesség, a szúrós, a simogatható, mélytudatba raktározott érzetei mellett a személyes térélményeket, habitusunk reakcióit is itt őrizzük. S ahogy a virtuális térben való „találkozások" nélkülözik a kapcsolatteremtés nagyobb részét jelentő információátadást (hanghordozást, mimikát, testbeszédet, sőt szagokat vagy személyes térviszonyt), úgy az építészetben is megjelent a virtuális objektum térnyerése, a „mindent a szemnek"

Faluház, Budakalász
Kós Károly Művelődési Központ, 1996

elv. A mértékadó nyomtatott és elektronikus szaksajtóban megjelenő építészeti fotóink intaktak, iskoláink terei üresen konganak, s nem csak a túlhajszolt személyiségi jogok miatt. Családi házak – elvben otthonok – ember, sőt bútor nélkül jelennek meg, mert ezek csak elrontják a teret, elvonják a figyelmet a lényegről. S ahol ember jelenik meg, az legtöbbször az extremitás érzékeltetésére való: a szakadékélmény, a lebegő medencében úszás illusztrációjaként tűnik fel egy-egy manöken. Az épületek fotografikus megjelenítése, a képkivágások egyre inkább nélkülözik „zavaró" szomszédságukat, s mint a fogyasztás vágyott tárgyai tűnnek fel. Veszélyes út ez, melyben szimptóma a dizájn, tartalom a mesterséges idő: a most, mely egy pillanatra az öröklétet ígéri. A kiüszöbölt idő, a mesterséges, méretrendjüket vesztett ipari divatanyagok – sose volt nagyságú, de papírvékony kövek, égig erő üvegtáblák – világa, a definiálhatatlan „kortárs" építészeti kategorizálás furcsa helyzetet teremt. Lehet, hogy ez egy nagy paradigmaváltás zavaros előszele, dimenzióváltás, a népmesék másvilágba vezető „átbukfencezése", de lehet, hogy mindez csupán identitásvesztésünknek, végső soron a „csak a matéria a való" hitünknek szimptómája. Az idősűrítés egyben a környezet atomizálódását is hozza, kifejezve az egyén társadalmi helyzetét: az utolsó és kiüresedett nemzetközi modern stílus után perszonális stílusok, majd az idődimenzió kiüszöbölésével a kortárs építészet azonnali, felületszerű, de gyorsan tovatűnő hatású világa jött el. Ez a világ nem hagy mély nyomokat egy társadalmon, erodálja a kontinuitást, egyik tápláló impulzusunkat, és egyoldalúan a másik, a fényes jövőt ígérő hatásra koncentrál. S mindeközben az építészet belecsúszik a fogyasztási cikkek világába. Házaink nem matériájukban, szerkezeteik silányságában mennek tönkre, hanem mert megszűnik a szellemi fenntartóerő, vagy a „mindig többet" elv alapján gazdasági hulladékok lesznek. Fél emberöltőnyi házakat bontunk, s a gyors építés reklámjával helyükbe olyan otthonokat építünk, melyek nem örökölhetők. Megfelezzük, harmadoljuk az építési időt, de vele együtt az élettartamot is, miközben álszent módon fenntartható építészetről, ökológiai lábnyomról értekezünk, a trendek sűrű változásával. Az önértékelés tárgyakba kihelyezett világa a trendek sűrű változásában pulzál.

Ha van erkölcsi kérdése az építészkritikának, akkor ez az egyik: hajszolni tovább az időtlenség csalfa világát, vagy lassítani, bevárni a rohanásban elhagyott impulzusokat. Természetesen nem a tartalom negligálásról beszélek, hanem a szemlélet irányáról. S ez akkor érvényes, ha az ember térvesztését és nem egy szép új világ eljövetelének előszelét éljük meg. Miközben egyértelmű magasztaló jelzőként, *ultima ratió*ként hangzik a „kortárs" jelző, örökkévalónak állítva a pillanatot, szinte soha nem esik szó – legalább egy másik – aspektusról: a helyről. Mintha nem az épület valós helye, kapcsolatai, hanem a virtuális térben elfoglalt pozíciója számítana csupán. Pedig a gyökerek csak a valódi világban, anyagban és közösségben, a kultúra mindenhol jelenlévő szellemcsermelyébe mélyeszthetők, hogy mélyre hatolva „szabaddá és összetetté" váljanak alkotásaink. Nem kor-társ,

Faluház, Budakalász
Kós Károly Művelődési Központ, 1996

hanem kor-szerű az építészet, melynek múltja és szerencsés esetben jövőben ható impulzusai vannak. Nem a hely spekulatív absztrahálásából levezetett gyökértelen, hanem a hely-es, a hely impulzusait begyűjtő, közösségépítő és környezetét homeopatikus módon rendezni, ha kell, gyógyítani képes építészeté az üdvözítő/célra vezető út. Ehhez azonban az építészeti kritikának a sokszor gyenge másolatok összehasonlítása, osztályozása helyett a gyökerek és impulzusok valódi szellemi világában kell keresnie a maradandót.

Az okularizmusnak van egy másik hatása is, ez a modern építészetben – elsősorban a „fehér építészet"-ben – jelent meg, s ez a részlethiány. Az őszinteség jegyében eltűnt a teret az ember léptékére lebontó részlet, a tárgyszerűség kiszorult az építészetből. Való igaz, hogy a modern előtti építészet formanyelve fokozatosan eloldódott a tartalomtól, szerkezettől, de még rontott mivoltában is megtartotta emberi léptékét. Míg egy több száz éves, pusztuló kastély láttán a felújítás szándéka szólal meg bennünk, a csupán ötvenéves, felhagyott Univáz irodaháznál bontásért kiáltunk. A kulturális tartalom összefügg a kifejezőképességgel, a matériába töltött szellemiséggel, mely minden pillanatban sugárzik, átizzad a falakon. S a szellemiség dráma, nem részigazságokból álló impulzusok, ötletek halmaza. Ennek hiányában a gondolat torzan, egyoldalúan kap teret (funkcionalizmus, konstruktivizmus, dekonstruktivizmus stb.), felejtve kapcsolódást jelentő „szabad vegyértékeit".

– A modern építészettel az a bajom, hogy nem tud megöregedni, csak tönkremenni, mint egy rossz sparhelt – mondta Melocco Miklós a 80-as években.

A letisztulás, az absztrakció nem képes befogadni az Időt, csodálni valón, példamutatón áll, de a komisz idő rágni kezd, rangja kopik, tisztasága beszennyeződik a használattal. Megjelennek a másodlagos elemek, rács, létra, más ablak, más korlát, és oda a hideg báj: a király meztelen, mert csak a vázat látni benne, a kockát, mely nem egyezik az archetipikus, hármas felépítésű – lábazat-falt-tető – képpel. Érdemes nekünk, építészeknek elgondolkodni azon, miért idegenkednek a használók sokszor az általunk nagyra tartott művektől is. Mitől van, hogy ami számunkra hűvös elegancia, az más számára szégyenletesen rideg? „A Művészet nevében száműzik a Fenséget, s rangját veszti a művészet" – írja Ady francia fordítója, Armand Robin a *Századok vívmányai* című költeményében. Ez az a Fenség, vagy hétköznapi szóval elegancia, ami az épület struktúráján, ember léptékűvé bontott részletek, az időt befogadni képes anyagokon keresztül képes a lelkesítésre, s amit unokáinknak is örökül hagyhatunk.

A *Magyar Művészet* 2015/1. számában[6] jelent meg Peter Hübner *Mennyi építészetre van szüksége az embernek?* című tanulmánya. Az írás záró mondata így hangzik: „Meggyőződésem, hogy nekünk, építészeknek vigyáznunk kell, nehogy túlterheljük az embereket, akiknek építünk. Így maradunk számukra hiteles és megbízható partnerek a jövő építési projektjeihez is." Virtuális, fogyasztásorientált világunkban gyorsan változnak a divatok és trendek. Ezzel az építészet is belecsúszik a fogyasztás-reklám-feltűnőség világába, mert túlzottan esztétikai szempontokat vesz figyelembe. Érdemes megfigyelni, hogy azok a városok, települések, ahol jól érezzük magunkat, nem okvetlenül az ott lévő tökéletes építészeti műalkotások, hanem az átlagos, tisztességes, de nem túl tökéletes elemek együttesében megjelenő viselkedéskultúra okán befogadhatók számunkra. A házak viselkedése, az ad hoc helyzetekre adott spontán válaszok, a falakon átvérző kultúra és történelem visz bennünket Sopron kanyargós utcáin, s eszünk ágában sincs a lélekemelő környezetet keresve csellengeni Schwechat-Külsőn. Meggyőződésem, hogy egy kiüresedni látszó, a pillanatot örökkévalósággá hazudó világban házainknak tartós, elemi szituációkon alapuló üzenetének kell lennie. Nem metaforákra, hasonlatokra, tartalmatlan nagyításokra, hanem archetípusokat rejtő, az embereket megmozgató épületekre van szükség.

Makovecz Imre követőjeként régóta foglalkoztat a kérdés: vajon mennyi tartalék van egy építészeti felfogásban. Mennyire vékony egy stílus, kifejezésforma, mennyi a „tömege", mi a kellő arány, hogy befogadható legyen? Budakalász kicsiny főterén áll a polgármesteri hivatal apró – majd bővített – épülete. Az 1910-es években épült ház vélhetően egy helyi építőmester elgondolása szerint készült, ötvözve a klasszikus polgári építészet és az új stíl (szecesszió) elemeit, minden felkészültség nélkül. Nyugodtan mondhatjuk, hogy az építészeti képesség igen alacsony szintje jelent meg kedves, előkép nélküli, elnagyolt áloromzattal, sehonnan sehová tartó architektonikus elemekkel. A 60-as években a „lusta kőművesek királyságában" és a modernitás „burzsujtalanítási" lázában mindent levertek róla, az oromzatot lebontották. A hivatal 2003-ban kinőtte az épületet, így azzal a programmal álltunk neki a tetőtér birtokbavételének, hogy visszaállítjuk az eredeti homlokzatot egy archív fénykép alapján. Főépítészként nem kívántam „kijavítani" az eredeti hibákat, maradt az ostoba díszítés, mert rájöttem: van a házban annyi tartalék, hogy még így is „szól". Ugyanez – sajnos – a modern építészet emlékeiről már nem mondható el, ahol a harmadvonal már taszító, a kortársban már a

másodkezű építészek[7] is kétségesek. Úgy tűnik, hogy az egyre kevesebb anyagból és kurázsiból merítő építészet tartalékai lecsökkennek, megszólítóerejük egyre gyengül, részben a virtuális időtlenségtől.

A vizuálfetisiszta világ összefügg emberszemléletünkkel. Azzal, hogy kauzális gondolkodásunkkal az intellektus szerepét hangsúlyozzuk építészetünkben, sajátosan lényszerűsítjük házainkat: a „lakógép" után ma már „okos" az otthon is. A szemrevaló és elgondolkodtató épületek vajon mennyire segítenek gyökeret eresztenünk ebben a rövid, megtisztelő vendégségben? Alapvető élményünk, hogy a szem dominanciája, a többi érzék háttérbe szorítása közönybe, izolációba sodorja a homo comforticust, a ma emberét. Felcserélhető, sőt ellentétes lett a kényelem – hasznosság és a szépség – az alkotott világ megnyilvánuló szellemi tartalma a kettő kiegyensúlyozott aránya helyett. Beszél-e a forma, hangzik-e a tér? Csatlakozva a használókhoz, részemről igen a válasz, még ha a szakma egy része a modern megjelenése után jó ideig tagadta is ezt. Nem megkerülhető a formában kifejeződő tartalom hatása s egyben a lelkesítés kérdése. Erik Asmussen (1913–1998) építész, Makovecz Imre pályatársa a formanyelv kapcsán egyenesen egyfajta tökéletlenségről beszél, ami kapcsolatot enged használó és épület között, hozzátéve az arányok, a kiegyensúlyozottság szerepét. „Az építészetet egyidejűleg kell érzékelnünk összes érzékszervünkkel, lehetőleg még humorérzékünkkel is"[8] – vallja, s akinek megadatott, hogy személyesen találkozhatott vele, megerősítheti, hogy kiegyensúlyozott, a bölcsesség vidám fényét árasztó személyisége is hitelesíti nézetét.

Az építészeti ízlés belterjes, s ettől a zárt világtól szenvedünk mi, építészek is. A közösségi kapcsolat elvékonyult, egymás közt beszélgetünk. Axióma, hogy egy építészeti tervpályázat bírálóbizottságában többségben kell lenniük a szakma képviselőinek. A kiválasztásnak nincsen sem megfelelő bemenete, sem kimenete. Elvben ugyan a törvény lehetőséget ad a „nívó" meghúzására a díjazottak kijelölésével kapcsolatban, de ez kimeneti szinten inkább jogi és gazdasági érdekek érvényesítését jelenti, s nem egy közösség befogadóképességének felmérését. Ugyanez a bemeneti oldalon is fennáll: egy közösség választott képviselője nem dönthet sem a modorról, sem az építészről. A szomszédban, Ausztriában ilyenkor kötelező zárt, meghívásos pályázatot lefolytatni a közösség által megnevezett építész és a köztestület – ott a területi kamara – által delegált kontrollépítészek részvételével. Ha a zsűri szerint többen is megütik a mértéket, közülük a helyi közösség képviselője választhat, vállalva a felelősséget és kiállva a nyilvános tervek mellett.

Úgy gondolom, van olyan területe az építészetnek, melyen alkotók és a kritika a legnagyobb hatékonysággal tud együttműködni. Ez az Építészetpolitika, melyet 2015 végén fogadott el a kormány. Van egy semleges alapunk, még ha sótlan, ízetlen is, de belépő a párbeszéd-bálba. Fejezetei kifejtésre várnak. A nálunk szerencsésebb helyzetben lévő országok már második-harmadik Építészetpolitikájukat fogalmazzák meg – sok-sok évtized után. Ugyanez az alapanyagelv érvényes a már említett Településképi Arculati Kézikönyvekre is, de itt (megfelelő állami segítséggel és közösségi szervezőmunkával) a főépítészekre vár nagyobb feladat: most lehet elkezdeni

Községháza, Budakalász (rekonstrukció) 2003

a párbeszédet, csiszolni a Kézikönyveket, kialakítani egy olyan, a környezetre pozitív hatást gyakorló épületeket preferáló rendszert, mely egyértelmű, a helyidentitást erősítő üzenetet közvetít a közösség felé.

Manapság a szaklapokban olvasható kritikák csakúgy, mint a médiumok, nem tesznek különbséget egyszerűség és a mindig, mindenre azonos receptet kínáló együgyűség között, nem hívják fel a figyelmet a lelketlen és gyökértelen építészet veszélyeire. Hübner szerint ma a lakóépületek, kórházak, iskolák, óvodák, irodaházak és igazgatási épületek mind ugyanolyanok, mind túl szögletesek, túl hosszúak, túl simák, túl monotonok, túl jelentőségteljesek és pöffeszkedők. S valóban, mintha átsiklanánk a használók valódi szükségletei fölött. (Günther Behnish ezt nevezi nem-demokratikus építészetnek, és régóta követel több teret a tökéletlenségnek, a játékosságnak, az emberinek.)

Mindezzel az egyoldalúságra, az aránytorzulásra szerettem volna felhívni a figyelmet, s nem kritikát megfogalmazni, sokkal inkább szempontokat felvetni. Egy képet szerettem volna előtárni. Szilánkokat, kis darabokat, melyek talán a befogadó lélekben összeállnak egy homályos, kavargó, de épp ezért alakítható képpé. Nem állítva az egyetlen igazságot, kizárva a befogadó aktív kapcsolódását, mely így az elfogadás/elutasítás duális világába vezet. Szeretnék itt a XX. század második felének nagy európai (német) képzőművészére utalni, aki mélyen emberi kijelentésével nemcsak a művészek, hanem a kritikusok követendő magatartását, szellemi egzisztenciáját is megfogalmazta: „Beszédbe kell elegyednem más emberekkel is, és meg kell hallgatnom az érveiket, mert nem állíthatom, soha nem állíthatom, hogy amit létrehoztam, az objektíve és minden szempontból helytálló valami. Ezt senki nem állíthatja, legfeljebb azt mondhatja: amit létrehoztam, az a munkám eredménye, és most további érveket kérek, mert még fejlődésben vagyok. Nem mondhatom, hogy valakinek hinnie kell az én ügyemben, ellenkezőleg, mindannak amit az emberek ilyeténmód létrehoznak, úgymond kérdésként kell a világban állnia – ez kellene legyen az új kultúrafogalom is – mely kérdés kiegészítésre, javításra és fokozásra vár.”[9] (Joseph Beuys)

A Mestertől azt tanultam, s amennyire képességeimből tellett, gyakoroltam, hogy összes érzékünkkel és képességünkkel – érzelmi, gondoló- és akaróerőinkkel – ne pusztán a szimptómákat, hanem azok mélyben vagy magasban lakozó hatását próbáljam megragadni. Fogadják hát így az építészet kritika szemléletéhez adott gondolatszilánkokat.

JEGYZETEK

1 Lásd a tanulmány végén.

2 RILKE, Rainer Maria: *Levelek egy ifjú költőhöz. III. levél.* Szerk. FAZEKAS István, ford. SZABÓ Ede, Bp., Fekete Sas, 1994, 12.

3 Goethe maximájának első bekezdése így szól: „Egy nemes filozófus az építészetet megdermedt zeneként emlegette, mire is számos fejcsóválást kellett tapasztalnia. Hisszük, e szép gondolatot a legalkalmasabban úgy honosítjuk meg újból, ha az architektúrát elnémult zeneművészetnek nevezzük.” GOETHE, Johann Wolfgang: *Antik és modern. Antológia a művészetről.* Szerk. PÓK Lajos, ford. BENEDEK Marcell, Bp., Gondolat, 1981, 870.

4 „Az építészet megfagyott zene” – mondta Friedrich Schlegel (bár a szállóigét sokan Goethének tulajdonítják). Akkor pedig az építész megfagyott muzsikus – állította Lechner Ödön.

5 PALLASMAA, Juhani: *A bőr szemei.* Ford. VERES Bálint, Bp., Typotex, 2017

6 Másodközlésként az *Országépítő* 2019/3. számában.

7 A kifejezés forrása RAND, Ayn: *Ősforrás*. Ford. TAKÁCSY Enikő, Bp., Path, 2002

8 *The architecture of Erik Asmussen in Jarna. Magyarországi kétnyelvű kiállítási katalógus*, Bercsényi 28–30. kiadás, 1987, 19.

9 HARLAN, Volker: *Mi a művészet? Műhelybeszélgetés Beuysszal.* Ford. KIRÁLY Edit, Bp., Metronóm, 2001, fülszöveg

Zelnik József

Kiméra-kultúra

A budapesti szürrealizmuskiállítás keskeny margójára

Talán mindnyájan szerettünk volna a Paradicsom Nagy Csábítójával találkozni. Már csak azért is, mert megtudhatnánk, hogy minket mivel csábított volna el. Főleg azt szeretnénk tudni, hogy volt-e ott egyáltalán csábítás, volt-e ősbűn, és mi az. Vagy csak az emberiség flagelláns képzelete szabadult el, leírva egy mítoszt, felvázolva azt, hogyan hasad fel a mítosz sokszoros hagymahéj- hártyaszerű leple az emberré váló vagy teremtett ember történetében. Hogyan foszlik fel a Teremtés-vallás és az evolúció-vallás fonódó, egymást átható szellemi kezdete. Feltéve, de valami miatt meg nem engedve: mondjuk, ha Ádám ellen tudott volna állni a kísértésnek, mi lett volna? Mi lett volna, ha rádöbben, hogy a Kígyó hazudik, mert nem attól vált volna az ember istenné, ha eszik a Tudás fájáról, hanem, ha nem eszik. Ha tiszta marad, mint az angyalok, akik bár nem istenek, de olyan magas szintű isteni emanációk, akik (amelyek?) a lét helyett a „léten túl" egzisztálnak. De volt-e valójában kísértés, s ha igen, mi volt az? Miért lett a zsidó Teremtéstörténet origója a kísértés? Ma is kérdés, és egyre inkább az. Örökké a Paradicsomban élünk, és mindig döntés előtt.

Ha Ádám ellen tudott volna állni a kísértésnek, nem vált volna emberré, és most itt nem lenne miről beszélnünk. Ráadásul, ha nincs ember, nincs Sátán sem, mert mit kezdett volna magával a Gonosz az ember nélküli kozmosz unalmas, hideg űrjében, hacsak nem kergetőzött volna pajkos üstökösökkel, akiktől elcsent volna isten tudja (Isten, az tudja!), honnan származó életcsírákat, hogy pánspermikus ideával egy távoli, kicsi, jelentéktelen bolygón, titokban embert alkosson saját képére és hasonlatosságára, és elnevezze Gólemnek, hogy meglegyen neki is az öröme, így, a saját kígyófarkába harapva. Egyben megteremtve magából az Uroboros-Demiurgoszt, aki autoerotikus tette csúcsán szerelmes látomásként szemléli magát, és betegebb pillanataiban álomfejtésre vetemedik.

Salvador Dalí monomániás vággyal erőltette, hogy találkozhasson a szürrealisták nagy csábítójával, Freuddal. A vágy egyoldalú volt, mert Freud nem akart vele találkozni. Lenézte elszabadult agyú teremtményeit, a szürrealistákat.

André Breton a szürrealizmus céljait Freud hatására fogalmazta meg: „Hiszek benne, hogy eljön az idő, mikor az álom és a valóság, ez két, látszatra olyan nagyon ellentétes állapot összeolvad valamilyen tökéletes valóságfelettiségben." A szürrealisták mindenáron – akár a létezés tagadása árán is – meg akartak szabadulni a racionalitás

Hieronymus Bosch: A gyönyörök kertje (részlet) 1503–1515.

béklyóitól. Fel akarták szabadítani a tudattalant, azt a fogalmat, amit Freud úgy alkotott, hogy valójában soha nem tudta megmagyarázni, mi is az. Így nem véletlen, hogy a múlt század egyik legnagyobb és emberszabású történésze, John Lukacs oda nyilatkozott, hogy „szándékosan kerülök mindent, aminek köze van a tudattalanhoz, melynek létezésében erősen kételkedem".

Ezzel szemben Dalíék új istene a tudattalan volt, minden zavarával, izgalmával és sokszor nevetségességével

együtt. Freud maga zűrzavarosnak tartotta őket, szellemi-lelki zabigyerek-indulatnak azt a vágyat, hogy művészetük céljának a szürrealizmus és a pszichoanalízis szimbiózisát tűzték ki. Ebből talán már látszik, hogy Freud zsenialitása kifelé még valamennyire működött. Ha saját tévedését nem volt is képes látni, de az utánzóket még igen.

A szürrealisták úgy vélték, hogy a tudattalanban megtalálják annak a szellemi fegyverarzenálnak a raktárbázisait, ahonnan vételezhetik azokat a szellemi-lelki csodafegyvereket, amikkel a hamis tudatot és annak a vallásban rögzült hamis istenét megsemmisíthetik. Számításaik szerint mindenfajta tradíciónak pusztulnia kell, de mindenekelőtt a keresztény tradíciónak.

Dalí először kígyószerűnek látta a halála előtti Freud koponyáját. Később, amikor lerajzolta, másképp emlékezett rá. Emlékirataiban azt írja, hogy amikor Freud képét meglátta: „hangosan kiáltottam. Abban a pillanatban felfedeztem Freud morfológiai titkait. Freud koponyája egy csiga! Az agya spirál alakú, tűvel kell kinyerni.” Ebben a bizarr képben két iker tudattalan ismét egymásra talál. Vélhetőleg örömüket lelik egymásban.

Salavador Dalí: A nagy maszturbátor
1929.

Mit tudott volna produkálni Dalí Freud kanapéján? Bár azt ismerjük Dalí képeiből. Amint az valahonnan most itt felsejlik, talán úgy értelmezhetjük képeit, hogy azokon személyisége több más alternatív személyiségre hasad, és ezek a személyiségek mind más módon nyilvánulnak meg, mert közben mindnyájan álszemélyiségek, ám egyikük sem emlékezik vagy figyel arra, hogy mit akar kifejezni a többi álszemélyiség. Így akár azt is mondhatjuk, hogy Freud nyomán Dalí szürrealista képpé formálta a tudattalant. Így talán azt is – visszautalva John Lukacsra –, hogy tudattalan nincs is, ámbár az ember képes azt megalkotni, és mintha napjainkban is istentelenül azzal kísérletezne. Freud maga tisztább pillanataiban, mintha érezte volna a problémát. Amikor korai korszakában a hisztéria tanulmányozása során alkalmazta a hipnózisterápiát, megdöbbentő felfedezést tett. Kiinduló hipotézise az volt, hogy a női pácienseiben munkáló hisztéria valójában gyermekkori csábítások, megrontások következménye. Valamilyen furcsa okból a hipnózissal kezelt női páciensek mindegyike arra kezdett emlékezni, hogy őket gyermekkorukban szexuálisan bántalmazták. A terápia előtt viszont ezek az emlékek nem voltak nyilvánvalók. Amikor Freud folytatta a hipnoterápiát ezekkel a női páciensekkel, akkor szinte mindegyikük arra kezdett emlékezni, hogy szüleikkel együtt sátánista ceremóniákon vettek részt, sőt a sátán megjelenéseiről is voltak emlékeik. Ettől már Freud is megdöbbent, és elutasította ezeknek az emlékeknek a valódiságát, és ennek hatására elvetette a „megrontás teóriáját” is. Ebben az időben vette észre, hogy a tudatalatti kifejezés mennyire felületes, és elkezdte használni a tudattalant, mintha azzal sokat lehetne kezdeni.

Ám a kocka el volt vetve. Majdnem száz évvel az eredeti felvetés után a „megrontás teóriája” ismét megjelent. Lawrence Pazder kanadai – magát katolikusnak valló – terapeuta az egyik páciensének hipnoterápiája után azt az „információt” kapta, hogy kezeltjét gyermekkorában egy nemzetközi sátánista szervezet tagjai szexuálisan bántalmazták. A páciens horrorisztikus tapasztalatokról számolt be, emberáldozatról, kannibalizmusról stb. Valamint – micsoda véletlen – ő is személyesen látta a sátánt. Lawrence Pazder (Freuddal ellentétben) valódinak tekintette páciense emlékeit. 1980-ban kiadott egy könyvet *Michelle emlékei* címmel; ez „természetesen” bestseller lett. Bár ezt a könyvet vallásos szempontok alapján írta meg, számos nem vallásos szakember is elfogadta. A könyv megjelenése után páciensek ezrei jelentkeztek azzal az állítással, hogy sátánista kultuszcselekmények áldozatai voltak gyerekkorukban. Sok terapeuta és sátánistaellenes aktivista összefogott, és arra kérték az amerikai kormányt, hogy lépjen fel az elkövetők ellen. Szerintük az elkövetők egy generációkon átívelő, hatalmas és életellenes sátánista összeesküvés tagjai voltak. Mitől hasad meg egy társadalomban az autonóm személyiségek tömege úgy, hogy nem veszik észre, hogy saját álszemélyiségeik harcolnak könyörtelenül egymással?

A szürrealizmus totemállata a kiméra lett. Úgy vélték, meg kell keresniük, meg kell idézniük és alkotniuk a ki-

mérát. Találni kellett egy embert, be kellett avatni egy művészt, aki megfesti a kimérát, az új „szentképet" a szürreális új idő oltárára. André Breton, a szürrealizmus pápája Max Ernstet szemelte ki erre a célra, mint III. Pál Michelangelót az *Utolsó ítélet* című óriás freskó megfestésére. A cél mindkét esetben ugyanaz volt: a Jézus által kinyilatkoztatott világ(mindenség-)kép átkódolása valami mássá, a Nagy Másság jegyében. Max Ernst beavató képe, hűségesküje is ugyanolyan blaszfémia, mint a sixtusi freskó. Michelangelónál a szeretet Istenének a küldöttjét, a szeretet avatárját kellett átformálni, deformálni haragvó, bosszúálló Messiássá. Max Ernstnek a szeretet földi hírhozója szülőjét és a kicsi hírnököt kellett átalakítania egyszerű mitológiai mesévé az Ámort elnáspángoló Vénusz csacska meséjének a mintájára. Csakhogy mit keres ott a képen a három férfi? Maga André Breton, Paul Eluard és Max Ernst, mint három mágus, álmágus, mint a Háromkirályok reinkarnációja. Valamint amíg a Háromkirályok a földi beavatás szent kellékét, aranyat, tömjént és mirhát hoztak, addig a képen kukkoló három álmágus valamit vinni akar, a szentség földi képzetét akarja elcsenni. A három csínytevő az aktus után szabadnak érzi magát. Szabadok, akár az istenek, s mögöttük Lucifer mosolyog: „teremthettek most már az én képemre és hasonlatosságomra". Két év múlva Max Ernst megfesti a *Kiméra* című képet, a szürrealizmus ikonikus központi oltárképét. Különben ez a kép festményként nagyon jó. Benne szintézisbe olvad a művészetnyelv klasszikus és modern tudása. Nem zűrzavaros és giccses művészeti nyelvi publicisztika, mint Dalí legtöbb képe, ahol plakátszerű aktok körül macskákként röpködnek a tigrisek, gránátalmákkal focizva. Van abban valami, amit Susan Sontag mondott, hogy a szürrealista festészet alig vitte többre egy személyesen berendezett álomvilág ábrázolásánál; néhány szellemes fantáziaképből, javarészt erotikus álmokból és tériszonyos lidércképekből áll összesze ez a világ. Az igazság kedvéért hozzáteszi azt is, hogy ezek a szürrealizmus által szentté avatott festők technikailag rendkívül virtuózak.

A kiméra-szimbólum az emberi szellem történetének legprovokatívabb jelensége. Az erőltetett mássá válás démoni kifejezése. A skizofrén lélek autoerotikus manifesztációja. Az álom okkult szférájának bizonytalan fajú angyala.

A mostani budapesti szürrealista kiállítás kurátorainak a felkészültségét dicséri, hogy ezt a képet emeli ki a prospektus mint a kiállítás fő attrakcióját. Vélhetőleg csak azért, mert a szürrealisták pápája ezt a képet tartotta legnagyobbra, és a lakásában féltve-imádva őrizte. Pedig, ha igaz az, amit a cinikusan zseniális Voltaire állított – vagyis, hogy a dolog attól függ, melyik mítoszt választja az ember –, akkor mély titkokkal volt a szürrealizmus eljegyezve, esetleg úgy, hogy valójában aktivistái nem is sejtették. Természetesen Voltaire a kereszténységet is csak mitológiának tekintette, bár ennek ellenére a maga módján hívő volt, csak a klérust utálta.

A szürrealizmus viszont a materializmussal és az ateizmussal volt eljegyezve, ennek ellenére – vagy éppen ezért – belemerült az okkult ezoterizmusba. Amint arra Michel Carrouges rámutatott, a szürrealizmus tiszta lázadás minden hagyomány ellen. Breton erről így ír: „Kívánom, hogy [a szürrealizmus] arról váljék ismertté, hogy – ha mást nem is – megkísérli összekapcsolni az ébrenlét és az álom, a külső és belső valóság, az ész és az őrület, a tudás nyugalma és a szerelem, az élet és a Forradalom túlságosan szétvált világát." Ne akadjunk most fönn azon a „kicsinységen", hogy például hogyan fér össze az őrület és a tudás nyugalma. Azon se, hogy ha már nem számít 1789 véres forradalma, legalább az 1917-es orosz-bolsevik forradalom ukrán holodromig és tovább tartó rém-vér forradalma azért számíthatna, és 1939-ben, mikor ezeket írta *Közlekedőedények* című művében, már hat éve erősödött a nácik forradalma, egyre könyörtelenebbül munkálva a II. világháború és a holokauszt drámáján. A szürrealisták új, vad álmok álmodóiként, álomvámpírokként kutatták azt az erőt, „ami az embernek visszaadja mindazt a hatalmat, amit Isten nevére aggatni képes volt" (Breton). Ebben a harcban az emberi jelenség két ok miatt sem képes részt venni. Egyrészt, mert nem erre teremtetett (sic!), másrészt, mert nincsenek eszközei. Meg kell tehát

Max Ernst: Kiméra
1921.

fosztani a teremtettségétől, valamint fel kell fegyverezni az istenek háborújának mitikus arzenáljából. Így egy hagyományra mégiscsak elkezdenek támaszkodni: az emberiség okkult hagyományára, az ezoterikus, hermetikus, kabbalisztikus szellemi konglomerátumra. Össze kell fogni az istenellenes erőket egy nagy Kimérába, egy új, elpusztíthatatlan Gólembe, amelynek homlokára letörölhetetlenül oda kell vésni az *emet* szót, amit az Isten sem változtathat többé *met*té, halállá. Halhatatlan Gólemet kell teremteni Isten ellen.

Mit tudhatott André Breton a kiméráról, a kiméra jelenségről? Sejthette, hogy a Kiméra a Káosz gyermeke. Az alapmitológia szerint az Ég és a Föld kettéválása a Föld és az ember teremtése előtt élt. Breton úgy sejtette, hogy egy új teremtéshez káosz kell. Meg kell idézni a Teremtés előtti káoszt, és azt az a lény tudja elhozni, aki test annak a testéből és lélek annak a lelkéből. Didier Ottinger szerint André Breton a Kiméra-mítosz elvarázsoltságában élt, főleg Gerard de Nerval, a költő hatására, aki kitűnő Faust-fordító volt, de főleg – végül az elmebajig is – megszállott ezoterikus. Nerval bibliája a *Don Antoine,* az eredetileg bencés pap Joseph Pernety-nek a hermetikus filozófia történetéről írt könyve, és főleg a hermetikus mitológiai szótára, amit 1758-ban adott ki Párizsban, tanulságosan hosszú címmel: *Dictionnaire Mytho-Hermétique, dans leguel on trouve lés Allégories Fabuleuses des Poetes, les Métaphores, les Enigmes et les Termes barbares des Philosopheus Hermétiques*. Ebből is látszik, hogy milyen erővel áradt a szürrealisták felé Európának a kereszténység által lefojtott okkult világa és ennek a világnak a legveszélyesebb szimbóluma, a kiméra.

André Breton mindennapi áhítattal fordult Max Ernst *Khimaira* című képe felé, ami ott függött műterme falán. Valójában vallásos megvilágosodást várt ettől a képtől, olyat, amilyet Szent Pál élt át a damaszkuszi úton. Tudta, hogy az emberi kultúra legveszélyesebb szimbólumát udvarolja körül okkult vágyakkal, de attól is rettegett, hogy istene megcsalja őt, és valójában csak az, amit a „chimére" a francia nyelvben jelent: csak a „hiú ábránd". Vélhette, mindegy, ha csak ábránd is, mint az ateisták szerint a régi istenek, akkor is új isten, és a miénk, nekünk dolgozik, mint a régiek az őket hívőknek. André Breton meghirdette a kiméra-kultúrát, ugyanolyan lendülettel, mint Szent Pál a kereszténységet. Ahogyan a kereszténységről eleinte nem vették észre, hogy milyen, szinte felfoghatatlan jelentősége van, ugyanígy a mai napig nem döbbentünk rá a kiméra-kultúra meghirdetésének a vészjósló jelentőségére. Pedig a szimbólum egyértelmű. A kérdés nyugtalanító: miért jelent meg akkor a kiméra, amikor Jézus a történelemben, és miért bír ilyen jelentőséggel a XX. század elején?

Maga a szimbólum – általában a szimbólumok enigmatikus többrétegűségéhez képest – eléggé egyértelműen mutatja fel az általa képviselt drámai jelenséget. A kiméra vészjósló előhírnök, hír arról, hogy pusztulás jön: egyszerre jelent természeti és társadalmi veszedelmet, tűzhányó és forradalom kitörését, földrengést és háborút. Mindezen túl egyet jelent a képzelt veszedelmekkel, különböző agyrémekkel, az emberi szellem bizarr csapongásával.

A kiméra három, kozmikus jelentőségű csillagképben is megfogalmazott agresszív szimbólum: az oroszlán, a kecskebak és a hidra, ami a bűnök gyűjteményének óriáskígyóját reprezentálja; a hidra mérgező véréből táplálkozik a létkorrupció.

Egy ilyen szellemi csillagállásban született meg a szürrealizmus és emelkedett fel 1929-ben a Sade márkinak „szentelt" évben. Walter Benjamin, zsidó próféták kései novus angelusa, már a kezdetekben, de főleg az 1929-es szürrealista csúcsévben észrevette, hogy itt valami nem kóser. Vélhetőleg mélyen kielemezték barátjával, Gershom Scholemmel a Kiméra és a Gólem közötti kabbalisztikus különbséget. A budapesti kiállítás remek katalógusában közölt elegáns írásában felméri a szürrealista mozgalom energiáit, amelyek főleg szabadságfogalmuk tisztázatlanságában könnyűnek találtatnak. Szabadságuk szinte kimerül a katolicizmus elleni keserű és szenvedélyes lázadásban. Így nem véletlen, hogy a szabadságfogalom válságára adott neurotikus válasszá terebélyesedett.

Egyvalamire azonban akaratlanul is felhívja a figyelmet. Arra, hogyan lehet megátkozni, megbénítani az embert az eredetileg az eredendő bűn fogalmából született és elburjánzott szorongással. Freud, a paradicsomi Kígyó nagyra nőtt gyermeke, megérkezett az új Paradicsomba. Kezdődik az „ember teremtése". Kezdődik a Kiméra összeszerelése… és már megint ott vagyunk a Gonosz eredetéről föltett gnosztikus kérdésnél.

Schrammel Imre

A Magyar Művészeti Akadémia Elméleti Tagozatának feladatairól

■ Az MMA Elméleti Tagozata konferenciát tartott a művészetek és a művészetelméletek aktuális kérdéseiről. Előadásomban azt vázoltam, hogy a konferencia aligha adhat választ a valóban időszerű problémákra, ellenben kötetlen, klubszerű beszélgetések fontosak lennének a tagozatok képviselői között. Különösen kíváncsi lennék az Elméleti Tagozat képviselőinek véleményére a különböző műfajok megítéléséről, kivált az iparművészeti szakmák értékeléséről. A konferencián előadott témákat nem tartom lényegesnek ebben az időszakban, mert sokkal fontosabb eseményekre kellene választ találnunk.

A gondot abban látom, hogy a köztestületté válás időszakában az MMA megalapításakor megfogalmazott fő gondolatok nem kerültek át a gyakorlatba, mert az Akadémia a szervezeti életre és az akadémiai törvények előírásainak megfelelő tagozati felállásra koncentrált. Ez a folyamat az elmúlt hat évben zajlott. Ugyanebben az időszakban alakult ki az Európai Unió legnagyobb válsága. Ez a migrációs válsággal kezdődött, és olyan ellentéteket eredményezett a tagországok között, amelyek akár az EU szétesését is jelenthetik. Természetesen nem engedhetjük meg magunknak, hogy erre ne reagáljunk.

Az európai válság a kultúra válságát is magával hozta, és ennek alapos és részletes feltárását meg kell tennünk, mielőtt bármilyen stratégiai tervet készítünk. Ezt látom a fő feladatnak! Mivel rendkívül bonyolult és ellentmondásos témáról van szó, nem hiszem, hogy bárki is közülünk világos válaszokat tudna adni a tennivalók fontossági sorrendjére.

A kollektív bölcsességben látom a megoldáshoz vezető út első lépéseit. Le kell ülni egymással a tagozatok képviselőinek, és fel kell vetni a műfajukban jelentkező aktuális problémákat, hogy kirajzolódjék az a pár fontos, közös pont, ahonnan elindulhatunk. A felvetődött témákról azután tarthatunk konferenciát, kerekasztal-megbeszélést, írásban rögzített vitákat stb.

Néhány tünetet megemlítek, melyeket fontosnak látok megvitatni.

Az Akadémia kikiáltása két, egymást követő alkalommal történt. 1991. december 2-án összeültünk írók, zenészek, képzőművészek, építészek, iparművészek, hogy megalapítsuk a Magyar Tudományos Akadémia művészeti részlegét. Ekkor még autonóm részként képzeltük el, melyet később, az új akadémiai törvény ismeretében változtathatunk meg. Bozzay Attila, Csoóri Sándor, Cseres Tibor, Balassa Sándor, Szokolay Sándor, Supka Manna, Makovecz Imre, Finta József, Somogyi József, Gerzson Pál, Gyurkovics Tibor, Zelnik József, Szakonyi Károly és én lennénk az alapítók.

A Magyar Tudományos Akadémia elnökével erről már 1991 tavasza óta tárgyaltak az írók. Az alapító tervezet szövegét azután Csoóri Sándor és Cseres Tibor vitte Kosáry Domokos elnökhöz azzal, hogy pozitív válasz esetén megfogalmazzuk a végleges változatot.

1992. január 31-én ültünk össze ismét, Kosáry Domokos válaszára várva. Mivel ő nem fogadta el a tervezetünket, Makovecz Imre javaslatára megalapítottuk az önálló Magyar Művészeti Akadémiát. Megfogalmaztuk az alapszabályt, s rövidesen megkezdtük a működésünket. Ezen az ülésen Somogyi József, Gerzson Pál, Páskándy Géza, Cseres Tibor, Hernádi Gyula, Bertha Bulcsú, Szakonyi Károly, Balassa Sándor, Finta József, Makovecz Imre, Zelnik József és én voltunk jelen. Ezután egészítettük ki tagságunkat az egyesületi törvényben előírt létszámra. Ez dióhéjban a megalakulásunk története.

Az első tárgyalásoktól kezdve abból az elvből indultunk ki, hogy a művészeti terület széttagoltságát szüntessük meg, és a különböző műfajok legjobb alkotóit gyűjtsük közös fedél alá. Teljesen világos volt előttünk, hogy a művészeti területek atomizálódása, ami a kezdetektől az állampárt kultúrpolitikájának a lényege volt, belterjessé tette az egyes műfajokat. Ezen csak a művészeti ágak párbeszéde, egymásra hatása segíthet. Örültünk volna, ha az eredeti terv a Magyar Tudományos Akadémián belül valósul meg, mert a korszerű tudományok közvetlen

megismerése, hatásuk a művészetekre az egész XX. század művészetét meghatározta. Ez a szándék sajnos megfeneklett, így csak a művészeti műfajok megtermékenyítő hatását, a különböző művészetek egymást inspiráló párbeszédét gondolhattuk elsőrendű fontosságúnak.

Az alapító gondolat azután nagyon gyümölcsöző akadémiai életet eredményezett, és a huszonkét év alatt hallatlanul izgalmas beszélgetések, viták, előadások, közös akciók jellemezték heti rendszerességgel megtartott találkozóinkat. Az idősebb generáció legrangosabb képviselői ültek egy asztalnál a fiatalabb nemzedék tagjaival, így közvetlen ismeretséget köthettünk csupán hírből ismert, elismert művészekkel. Ez több szempontból is fontosnak bizonyult, így ugyanis oldódott az a generációk közötti vákuum, amely a II. világháború előtti-alatti korosztályt elválasztotta a háború után feltörekvő nemzedékektől. Sőt, itt még ezen belül is a régi és az új tanterv évjáratai más műveltségű generációkká váltak.

Az akadémiai alakulás még egy fontos szempontra világított rá. Amikor ugyanis az alapítók további jeles művészeket kértek fel belépésre, többen is pozitívan válaszoltak, de rövid időn belül vissza is vonták a jelentkezésüket. Fokozatosan kirajzolódott, hogy a művészeti életben két csoport felfogása különböztethető meg: azoké, akik csak a Nyugatról hozott mintákhoz igazodtak és azoké, akik a hazai gyökerekből építkeztek. Később ez élesen szétvált az évek folyamán.

Tehát mi a megoldás, hogy ne csak a tagozatok belső ügyeivel foglalkozzunk, hanem az Akadémia legfőbb feladatára koncentráljunk? A generációk elszakadása egymástól látványosan felgyorsult. Ennek több oka is lehet, most mindössze egyet említek, a számítógép és az internet megjelenését. A fiatalabb nemzedék szédületes gyorsasággal tanulta és tanulja meg az ugyanilyen szélsebesen fejlődő számítógépes, internetes világot, és azon belül is tovább tagozódnak az évjáratok. Ennek nem csupán a valós életben jelentkeznek az ellentmondásai, hanem a művészetek területén is. Sőt, ez másként fest a vizuális műfajok területén, mint a zenében, az irodalomban vagy az építészetben. A vizuális műfajok mindegyike látványosan átalakult a digitális képi közlés megjelenésével, és iparágak szűntek meg, míg mások átalakultak, sőt soha nem látott, új ipari létesítmények születtek.

Jelentkezett egy másik probléma is, az, hogy a kamaszok a felnőtté válás nehézségeit a virtuális világban ismerik meg, amitől függővé válnak. Amikor azután találkoznak a valós világgal, elvesztik a talajt a lábuk alól.

A másik feltűnő jelenség a múlt és a közelmúlt értékeinek figyelmen kívül hagyása. Ez a művészetek területén azzal jár, hogy a hagyományos művészeti eredményeket nem ismerik, és ugyanúgy elévültnek tekintik, mint az öreg használati tárgyakat. Holott a művészet jellemzője éppen az, hogy nem évül el: nem eldobható kultúra.

Külön kiemelem az iparművészetek problémáit. Az iparművészeti termékek megítélése önmagában is bonyolult. Létrejöttük a mérnöki és művészeti megközelítésből érthető meg. A racionális mérhető, ellenőrizhető, a szubjektív viszont csak megbecsülhető tervezés eredményeképpen születik. Maga a művelet szakterületenként más és más, de bármelyikben az ipari sorozatgyártástól a hagyományos képzőművészetig mindenféle technika és technológia előfordulhat. Ennek a területnek az elméleti értékelése a dizájnszempontoktól a kézművesség elemzéséig szintén többértelmű.

A nyugati művészvilágban azt figyeltem meg, hogy a látványosság, a meghökkentés, a hangerő, a reklámérték fontosabb lett a hagyományos művészeti értékeknél. A nyáron alkalmam volt látni Verdi *Rigolettóját* Bregenzben. A látványos elemek tönkretették a klasszikus operaelőadását. Ugyanezt éltem át Offenbach *Orfeusz az alvilágban* című, patinás operettjének salzburgi előadása alatt. A közönség mindkét esetben tombolva tapsolt.

Természetesen a művészetoktatás áttekintése is szükséges, hiszen az MMA az utánpótlás, az oktatás feladataival is foglalkozik.

Ismételten felvetem a cikk elején említett, klubszerű beszélgetések mielőbbi megszervezését, hogy feltérképezhessük, valójában mi mindenről kell komoly stratégiai tervet asztalra tennünk.

Szeretném, ha nem elméletekből indulnánk, hanem a gyakorlatból próbálnánk leszűrni a tanulságokat. „A világ rendjében nem az emberi ész áll az első helyen, mert csupán eszköz a világ törvényeinek a megértésében."[1]

JEGYZETEK

1 LÁNCZI András: *Önhitt és gőgös moralisták = Magyar Nemzet*, 2019. december 24. https://magyarnemzet.hu/velemeny/onhitt-es-gogos-moralistak-7571297/

Wesselényi-Garay Andor

Méltatni vagy hasba szúrni?

Az építészeti kritika színeváltozása

■ A kortárs hazai építészeti diskurzusok vissza-visszatérő eleme, hogy nincs Magyarországon építészeti kritika.[1] Vagy ha van, akkor az nem jó, amatőr, nem fogalmaz meg támpontokat a tervező számára. Vagy ha még sincs, akkor az természetes, hisz hogyan is lehetne egységes korszellem, felettes stílus, egyértelmű értékrend híján. Az építészetkritika ebbéli státuszbizonytalanságát – hogy tudniillik az építészek sem igazán tudják, mit is akarnak tőle – némiképp ellensúlyozni képes a kritika közegjellege: hiányával ugyanis az építészet, mint kulturális evidencia, felszámolódik.

A műfaj perifériális helyzete lassan történelmi örökség: az építészet értelmiségi eljelentéktelenedése az iparosított panelépítéssel indul – nem véletlen, hogy a szürkülő színfalak előterében példa nélküli kritikai cunamit generálnak a paksi tulipános házak és az organikus építészet –, a rendszerváltással fellépő piacgazdasági fordulat pedig éppúgy nem kedvez az építészet autonómiájának, mint ahogy napjaink instrumentalizációja sem. E nyilvánvaló igazságok rögzítésén túl e tanulmány célja, hogy bemutassa azokat a belső, mediális és szakmaszociológiai kihívásokat, amelyek a 2008-as gazdasági válság előtti – a visszatekintő szemhatárán aranykorként megjelenő – évtizedet leszámítva, a viszonylagos deprofesszionalizáció irányába terelik, illetve ennek állapotában tartják az építészeti kritikát.

A műfaj művelhetőségétől rövid távon elválaszthatatlan gazdasági kontextusokhoz (az építőipar aktuális helyzete), továbbá azt hosszabb távon determináló kulturális alapszerkezethez (a nyelvébe zárt nemzet logocentrizmusa) felettébb szerencsétlen módon társulnak azok a mediális problémák, amelyek javarészt a nyomtatott sajtó jellegéből és pozícióvesztéséből származnak. Az építészetkritika mediális kihívásai a tartalmak és formák inkompatibilitásában rejteznek. E kissé bonyolultnak tűnő megfogalmazás arra az összeegyeztethetetlenségre vonatkozik, amely a kritika mint sajátos és kívánatos irodalmi műfaj, valamint az építészet kétdimenziós létmódja által szükségképp kikövetelt papírfétis között húzódik. Célunk továbbá, hogy bizonyos konkrét kritikai szövegek publikálástörténetével is illusztráljuk a fenti elkülönböződés következményeit, továbbá csokorba szedjük azokat az indokokat, amelyek miatt Magyarországon nincs építészeti kritika, miközben mégis van.[2]

Egzisztenciális kihívások

Először is: az építészetkritika drága. A szak-, de a közönséglapok sem képesek honoráriummal követni a vonatjegy árát, a heti- és napilapok zsurnálkritikai felvevőképessége pedig igencsak korlátos ahhoz, hogy bárki önálló egzisztenciát teremthessen bírálatok komponálásából. Nem enyhíti mindezt a recenzenspéldány és a tiszteletjegy, meghívó a főpróbára vagy a megnyitóra, ezek ugyanis idegenek a műfajtól. Hasonlóképp hiányzik a társadalmi kompenzáció is. A kritikaírás aktusát nem lehet szelfikre és a közösségi oldalakon begyűjtött tetszésnyilvánításokra fordítani. Senkit nem érdekel ugyanis, hogy Wesselényi-Garay Andor netán Skardelli György társaságában készített önmagáról portrét, nem hír az, hogy Turi Attila és Martinkó József együtt vacsorázott. Az építészkritikus tehát magányos, egyedüllétét ráadásul fokozza a szakmai kompenzáció hiánya is.

Miközben a fentiek joggal tűnhetnek nyáhogásnak és vekengésnek – nem azok –, az építészetkritika egyik, tudtommal eddig meg nem jelölt és talán legfontosabb egzisztenciális kihívása annak az élménynek a hiánya, amelyet a műalkotással való találkozás jelentene. Egy színházi nézőtér elsötétedik, mielőtt felvonnák a függönyt, a szó szoros és átvitt értelmében is eltérő térbe kerülünk;[3] a koncertterem megnyugtató duruzsolását előbb a zenészek hanghangyabolya váltja, mikor pedig megszólal a normál zenei „A”, hangolás-akkordok vezetik

be azt az ünnepi, koreografált csendet, amelyben végül felcsendül a – csupa nagybetűvel – MŰ. Hasonló rituálé vezet be egy rockkoncertet, az élmény pedig – függetlenül attól, hogy egy arénában vagy az operában tetőzik be, már jóval korábban elkezdődik: akár az otthoni kiöltözéssel, akár a kiskocsmai alapozással. Brian O'Doherty „fehér kocka"[4] koncepciója sem program, hanem a Tempel der Kust pszichospaciológiai újradefiniálása: térszituáció, hogy ideális körülmények között találkozzon a látogató a műalkotással. Az irodalom sem kivétel.

Az előbbi sorok arról a rituális készülődésről tanúskodnak, amelyek elengedhetetlenek az alkotások áramlásélményszerű fogyasztásához. Vagyis – ismét csupa nagybetűvel – a MŰ-vel történő találkozáshoz.

Az építészet esetében ez nincs így. Nincs fehér doboz, se művészet temploma. Van helyette eső és bűz, városi forgalom és sár, kutyaszar és építési törmelék. A kritikus ráadásul gyakran éhes vagy fázik, izzadt vagy fáradt, vagy, ha egyik sem, akkor a környéken borul ki, amelyen például a Mátraverebélyi Szenthely meglátogatásához kell átkelni. Az építészet a hétköznapokat áttételesen meghatározó környezetként jelenik meg, műbéli tételeződése gyakran problematikus, ami alapjaiban kérdőjelezi meg a műkritika komponálhatóságát. Megelőlegezve e tanulmány sejtését: az építészetkritikával kapcsolatos polémiák feloldása annyiban lehetséges, amennyiben az elkészült szövegtest – hasonlóképp a házat felidéző képhez – irodalomként képes pótolni az ott-nem-lévő teret, építészetet.[5]

Mediális kihívások

Az építészetkritikával kapcsolatos kihívások másik nagy csoportja mediális jellegű, és rögtön a számok problémájával kezdődik. Az elmúlt húsz év legszörnyűbb adatait produkáló év a 2013-as volt. Míg az ezredfordulón húszezres nagyságrendben épültek lakóházak, addig az építési mélypont idején, 2013-ban, alig háromezer házat, villát, palotát vagy kulipintyót adtak át. Ez a szám azonban még így is messze meghaladja a lappiac felvevőképességét. Az ezredforduló környékéről – a printmédia bedőlése előtt – még hozzávetőleg nyolcvan építészeti folyóirat nyomai lelhetők fel az adatbázisokban, ám ezek együttes publikációs tere sem adott lehetőséget ezernél több épület bemutatására. A választás aktusa tehát szükségképp vált elfogadó – jóllehet bizonytalan, de mégiscsak: kritikai – aktussá, a lapszerkesztők pedig az arányokra történő hivatkozással is kikezdhették a bírálati szándékok legitimitását.

És valóban. Miért is kellene közölni bármit is, ami annyira rossz? Ha a lapszerkesztés a *DOMUS*-tól a *METSZET*-ig, az *Architectural Review*-tól az *El Croquis*-ig nem más, mint a kihagyás művészete, akkor milyen alapon is kritizál az adott magazin? Nem találtak jobb házat? Ha tényleg ennyire ócska az a kégli – teszi fel a kérdést a mindenkori lapigazgató a mindenkori főszerkesztőnek, és mindegy, hogy a főszerkesztőt Dietmar Steinernek, Martinkó Józsefnek vagy Csanády Pálnak hívják –, nos, ha tényleg ennyire ergya az a kalyiba, akkor mi végre is a közlés? Vagy ha mégsem oly rossz, akkor mi végre is a bírálat?

Nem segített ezen a helyzeten az sem, hogy a kétezres évek második felével drámai zsugorodásnak indult lappiacon egyre élesebb lett a verseny a házak első közléséért. Ez a verseny az építészeket is helyzetbe hozta, akik érthető indignációval nyugtázták, továbbá hosszabb távon nem is hagyták következmények nélkül, ha egy lap – hosszú könyörgés után megszerezve az elsőséget – mégiscsak az agyagba döngölte házukat. Ennek különösen tanulságos példája Németh Gábor cikke, amelyet az *Octogon* magazinnak írt 1999-ben, a Karácsony Tamás és Janesch Péter tervezte perbáli gyermekotthonról. Németh Gábor ugyan nem jut el a nettó gyalázkodás szintjére, de szemmel láthatón idegenkedik az épülettől, cikkének utolsó mondataival pedig le is mészárolja Karácsonyékat. Ahogy írja: „nagyon sok pénzből megépült egy paradoxon – a látszólag elkötelezetten funkcionalista épület valójában a tervezők bizonyára szépen alakuló pályájának gigantikus ornamensévé vált. Lakógép helyett – az önhitt sznobizmus emlékművévé."[6] A cikk által keltett indulatok vezették az alkotópárost arra, hogy a későbbiekben tartózkodjanak az *octogon*os publikációktól. Az ezredfordulón markáns kritikai hangot megütő *Octogon* magazinnak nem ez volt az egyetlen „botránya", ami bizonyára hozzájárult ahhoz, hogy a kétezres évek végére gyakorlatilag kikoptak a kritikák a lapból: higgadt méltatások váltották a korábbi vérfürdőket.

Az egyes lapszámokon belüli publikációs tér által létrehozott kontextus is megváltoztathatja egy-egy szöveg hangvételét – ellehetetlenítheti olykor a bírálatot. A *METSZET* építészeti folyóirat 2014/3-as kötete tematikus számként dolgozta fel az M4 metró egyes állomásait. A szerzők java része építész volt, az írások tónusát inkább jellemezte a megengedő méltatás, semmint a bírálat. Az általam komponált szöveg ugyanakkor hangsúlyosabban kért számon bizonyos tipológiai következetlenségeket, összeolvasva azonban a többi

írással, úgy tűnt, mintha a Fővám és Gellért téri állomások lennének a beruházás mélypontjai, miközben sok szempontból épp az ellenkezője igaz. A papírtéren megjelenő általános véleménykontextus kikényszerítette szövegem finomítását, elvéve ezzel kritikai élét is. Kimeríthetetlen intimpistáskodás lenne feldolgozni azt, hol, melyik szerkesztő tekintett el egy-egy jól megírt kritika közlésétől csak azért, mert a szöveg olyasvalakit bírált, akit nem vagy nem úgy kellett volna, mert a bírálat érzelmi-emberi szempontból bizonyult kontextusidegennek. Míg azonban ez a szöveggyártó kisiparosok hétköznapi nyűgje, addig az építészetkritika rendszerszerű működését érinti a fotófétis és a fényes papír kihívása.

Fétisek

Képzeljünk el egy előadást, ahol a professzor Étienne-Louis Boullée (1728–1799) monumentális tervéről, a Newton-kenotáfiumról (1784) mesél. A protomodern építészet eme remekműve után, mondjuk, áttér ifj. Dávid Károly (1903–1973) gellérthegyi villájára (1932–33), amelyet Seidner Zoltán (1896–1960) fényképével illusztrál. Következő lépésként a vitathatatlanul corbusiánus hatásokat mutató házat nemzetközi környezetbe helyezi, és az ugyancsak 1932-es Szovjetek Palotájára készített Corbu-javaslat elemzésébe fog, amelyhez viszont Takehiko Nagakura rendereit hívja segítségül. A modernről szőve a szót végül felvillantja Bánó Ernő fotográfiáját, amely ugyancsak a harmincas években készült a Borbíró Virgil (1893–1956) által is tervezett Kelenföldi Hőerőmű gőzgyűjtő tartályáról. Innen végül áttér a hazai modern építészet nemzetközi recepciójára, és előadását azzal a képsorozattal fejezi be, amelyet Máté Olga (1878–1961) komponált a harmincas évek közepén Fischer József (1901–1995) Hoffmann-villájáról (1934) Budapest II. kerületében.

Még egyszer: a Newton-kenotáfium, Dávid Károly villája, egy gőzgyűjtő tartály, a Szovjetek Palotája és a Hoffmann-villa. Öt épület, amely nincs, elpusztult, sosem is volt, a felismerhetetlenségig átalakították, illetve bejárhatatlan. A Szovjetek Palotájáról vagy a Newton-síremlékről vetített ábrázolat tehát: *nem kép,* hanem a dolog maga. Nem illusztráció, hanem faktum. Ebbéli minőségében pedig szükségképp keresi az örökkévalóságot, ennek viszont messze ható következményei vannak.

Amennyiben elfogadjuk, hogy az építészeti tudásátadás, -felhalmozás és -generálás máig egyik alapvető formája a kétdimenziós építészet, akkor annak képszerűsége kapcsán az is belátható, hogy – gyúlékonyságával, lobbanékonyságával együtt is – amennyiben ebben a formájában kíván versenyre kelni az idővel, akkor az csakis a hordozómédium kvalitásemelésével lehetséges.

Az albumok mintájára oly gyakran monografikus igénnyel komponált lapok papírminősége tehát nem pusztán öncél, építészeti sznobéria, hanem eszköz arra, hogy kétdimenziós formájában ugyan, de az idővel szemben tanúsított legnagyobb ellenállással mutasson be épületeket. A fényes papírok, a cérnafűzött kiadványok a színek és a grafikus részletek gazdag re-produkciójának és az idea re-prezentációjának igényéből táplálkoznak. A műnyomó kartonon előadott dokumentációk az állandó kereshetőséget, kutathatóságot célozzák, mely ebben a formájában is fel kíván nőni a feladathoz: vagyis a képsorozat által meghatározott, egyszeri és megismételhetetlen időpillanat – a fotózás pillanatának dokumentálásához.

Az építészet kétdimenziós léte a lehető legmaradandóbb formát – vagyis a színhelyes, nehézpapíros megjelenést keresi. Több ez, mint papírfétis; a világ listázhatóságának, dokumentálhatóságának enciklopédista öröksége.

Ez az eciklopédikus forma egyben a fotók típusát, a publikáció jellegét és a szöveg hangvételét is meghatározza. A kritika legfőbb mediális kihívása épp itt rejtezik. A jelen időben, a jelen időnek szóló műfajként a kritika egyetlen pillanatban érvényes megállapítások tételére vonatkozik – botorság is a művészettörténet kanonizációs képességét számon kérni rajta. Csakhogy (és következzék az ellentmondás) a hordozómédium, éppenséggel akadémikus, enciklopédikus hagyományait kergetve, már pusztán az áhított papírminősége által is a relatív időbeliség fölé pozicionálja magát.

És ez így van rendjén. Ha az elmúlt esztendők „szép" kiadványait lapozgatjuk, akkor azokban – néhány elvetemült filoszt leszámítva – kevéssé a zsurnálkritika korabeli tévedéseire, szófordulataira vagyunk kíváncsiak, mint inkább a ház alapadatait vagy forrásnak számító képsorozatát kívánjuk felidézni. Az építészetkritika legfőbb mediális kihívása tehát időbeli. A kritika jelen idejű érvényessége tartalomként válik inkompatibilissé egy olyan formával, amely évtizedekre meghatározza – és oly gyakran kizárólagossá teszi egy-egy épület létezését. A kritikai attitűd eltérő megjelenési stratégiát kívánna, amely leginkább a hetilapok, netán hirdetési újságok formátumával jellemezhető. Hogy miért nincs Magyarországon ilyen lap? Azontúl, hogy az építészet nem mérhető az irodalom kulturális evidenciájához,

meg kell állapítanunk, hogy az építészetkritika drága. De erről már volt szó.

Ha már szóba került a papírfétis, érdemes pár gondolatot szentelni egy új jelenségnek, a szövegfétisnek is, amely elválaszthatatlan az építészettudomány mint olyan önszerveződésétől. A *METSZET* című folyóirat 2016-ban nyerte el nemzetközi tudományos minősítését, amely éppúgy rendkívüli eredmény a honi építészeti sajtó történetében, mint ahogy mérföldkő a tudományszervezésben. Azzal, hogy a lap bekerült a Scopus tudományos adatbázisába,[7] lehetőség nyílt arra, hogy a korábbi kritikákból építészeti méltatásokká puhult írások megfelelő attribútumokkal felruházva már tudományos szövegekként működjenek.

Műfaji kihívások

Ha mindez nem lenne elég, akkor még mindig ott van a két műfaj, vagyis a tér és a szöveg inherens elkülönböződése, amelynek áthidalása akkor is komoly írásmesterségbeli feladat lenne, ha az építészet Magyarországon kulturális evidencia lenne. De sajnos nem az. Ahogy erről már volt szó, kis nemzetként nálunk a nyelv a kultúra kitüntetett hordozója, az irodalmi kánon pedig olyannyira meghatározó, hogy olykor megkérdőjeleződik még az is, hogy van Magyarországon olyan filozófiai hagyomány, amely az irodalomhoz mérhető sikerrel veti fel a fontosabb társadalmi kérdéseket. Az építészet hatása ráadásul térbeli, egy szövegé pedig időbeli. Előbbi azonnali, utóbbi szukcesszív. Alapanyagában tér el a két dolog egymástól, és ezen azok az erőfeszítések sem igazán segítettek, amelyek a házat akarták szöveggé tenné. Míg a színház- és filmkritikákat a történet rekonstruálásán túl a textualitás is összeköti, efféle azonosulást segítő közös nevező nem áll rendelkezésre az építészettel kapcsolatban.

E tétovaságot, vagyis a tárgyak nyelvi ellenállását, az építészet formafecsegésekkel együtt is ünnepélyes csendjét sokan, sokféleképp magyarázták. A legkézenfekvőbb feloldással talán Günter Nitschke jelentkezett, aki a csinálást/kézművességet a nyelv elé helyezve *sui generis* kérdőjelezte meg annak lehetőségét, hogy – később kialakultként – a nyelv eszközrendszere elégséges lenne egy korábbi, primordiális dolog textualizálására, felnyitására.[8] E fenti ellentmondás-sorozatnak természetesen létezett feloldása. Például a híres térregények: Szilasi László a *Szentek hárfája* vagy *A harmadik híd,* Márton László *Jacob Wunschwitz* című alkotása sikerrel oldotta meg a tér- és tájleírások kérdését.

A fentebb körvonalazott lingvisztikai kihívásokra az építészetkritika azonban nem a nyelvi fordulattal, hanem bizonyos szubzsánerek kotyvasztásával válaszolt. Ezek legfárasztóbbika az egész problémát megkerülő, deskriptív szöveg, amely épp csak túllép a műleírások szenvtelenségén, a mérnök bikkfanyelvén, amely imádja a passzív szerkezetet, és amelynek kedvenc fordulata a mondat végi „került kialakításra". Jóval biztatóbb eredményekkel lehet hadra fogni az útleírások, a megközelítés időbeliségét. Ebből a szempontból tanulságos Somogyi Kriszta szövege a szentkúti zarándokközpontról. Somogyi a bejárások által keltett érzetekről tudósítva a haladás időbeli motívumával és a feltáruló látványok statikus bemutatásával csendesít egymás mellé időt és teret.[9] E módszernek olykor szükségképp esik áldozatául a feszesség, hisz ahol a szerző „ballag", „közelít", ott a szöveg sem tehet másképp. Amikor pedig végképp nem sikerült építészetté tenni a szöveget, a kritikusok a házat tették szöveggé. Ez a stratégia abból a mítoszból indult ki, hogy minden műalkotásnak van jelentése, ami pedig azt ígéri, hogy e jelentés megfejthető és a kritika által közvetíthető. Az elgondolás szükségképp vezetett oda, hogy vizuális analógiák segítségével kezdtek egyes épületeket pertraktálni,[10] sőt – a késő dekonstruktivista ömlenyformákhoz asszociációkon keresztül közelítve – az építészetre mint Rorschach-tesztre tekinteni. Ez, a nagyközönség is által is szívesen fogadott, gyakran pedig kezdeményezett identifikációs stratégia persze kulcsfontosságú lett ahhoz, hogy egyes házak a közbeszédbe kerüljenek, csak épp nem segítette az építészetkritika ügyét. Az építészetkritikában az olvashatóság igénye, a vizuális analógiákat elcsípő *bon mot* olyasfajta hermeneutikai becsípődést eredményezett, amelynek eredményeként minden építészeti alkotásról feltételezni kezdték, hogy bizonyos fokig transzparens. Jelentés-, mi több: történethordozó. Márpedig ez többnyire nincs így. Egy fehér kocka: az, ami. Fehér kocka. Tom Wolffal szólva: „nem jelent az a ház semmit, édes néném". Ezek a kísérletek oda vezettek, hogy a kritika ma az építészeti közbeszédben olyasfajta befoglaló műfaj, amely éppúgy lehet elemzés, mint leírás; éppúgy lehet bírálat, mint útleírás.

Az építészek – érzésem szerint ebben nincsenek egyedül a művészek között – ráadásul alapvetően félreértik a kritikát, különösen, ha az bírál. Ez a félreértés a „szerintem jó" vagy „szerintem rossz" házat nem valamiféle véleménytükrözésként, hanem a tehetség vagy tehetségtelenség definíciójaként, a jó és a rossz örök kategóriájaként látja. A kritika irodalmi műfajának ke-

retei között az esztétikai ítélet – a fentiekkel ellentétben – azonban nem a műalkotás működésének lényegét, önnön mivoltát és létjogosultságát érintő, azt eldöntő kérdésként merül fel. A kritikus ítélete nem definiálja, hanem véleményezi az adott darabot.

És, ha már itt tartunk. Ha létezik az építészetkritikának koporsója, abba a legtöbb szöget azért az építészek verik, és teszik ezt részben hiúságból, részben pedig önfelmentésből, amikor az építészet sajátszerű összetettségét játsszák ki önmaga ellen. Kezdjük az elsővel.

Hiúságok

Míg a hazai építésztársadalom folyamatos hiányként éli meg a jó minőségű építészetkritikát, addig ugyanezen mértékadó és publikáló közeg mindent megtesz annak érdekében, hogy a saját háza táján elkerülje a kritikai elemzéseket. A jó építészeti kritika sajátja a hazai építészek szerint ugyanis „a beleélés, az őszinteség és szeretet, az intelligencia, a tolerancia és a bölcsesség, irodalmilag is igényes, objektív, elméletileg megalapozott, elfogulatlan, sokszínűség és hitelesség jellemzi, filozófiailag és/vagy művészileg pontos, képregényszerű, olvasóbarát, komplexitásra törekvő, mértéktartó, higgadt, kevés latin (idegen) szót tartalmaz, személyes hangú és beavató jellegű alapállást tükröz, közérthető, szakszerű, felkészült, körültekintő, érdekes, eredeti gondolkodásmód jellemzi, esztétikai és filozófiai igénnyel van megírva, alapos és hiteles”.[11] A felsorolásból kirajzolódó kép persze vágyott építészeti önkép is, csakhogy ez az, amitől a magyar építészet jelenleg fényévekre van. Ez nem jelenti azt, hogy a hazai építészet feltétlen rossz lenne, pusztán azt, hogy távolról sem szolgáltatja azt a filozófiai és esztétikai muníciót, amit az általa elképzelt kritika míves, veretes fegyverébe lehetne tölteni. És természetesen azt sem jelenti, hogy a kritikahiány feltétlenül a minőségi építészet hiányával lenne összeköthető – mondván, írnék én, de nincs miről –, azt viszont igen, hogy az építészetkritika mint bölcseleti tevékenység csakis annyiban független a tárgyától, amennyiben képes annak tükröt tartani, ebbéli funkciójában pedig ezer és egy szállal kötődni azokhoz a fogalmi passzusokhoz, amelyek viszont az építészektől származnak. Ebben a folyamatban persze sokszor valóban az átlag feletti épületek kapnak igazán bírálatot, kellően inspiratívak lévén ahhoz, hogy magasabb ismeretelméleti regisztereket indítsanak be. Ezzel pedig el is érkeztünk ahhoz a felvetéshez, amely szerint – és bizonyos határok között magam is osztom ezt a nézetet – nagy kritikát csak nagy házakról lehet írni. Mindközben a 2015 és 2020 közötti fél évtized az építészeti mennyiség és minőség ritkán látott szárnyalását hozta, kényszerűn kell megállapítanunk, hogy mégsincsenek igazán „nagy” házak. Meglehet, korszakos alkotás a MOME és a négyes metró, de jelentőségében bőven felülmúlta ezek hatását a paksi templom Makovecz Imrétől, a Lepkeház terve Janáky Istvántól. Persze, a kor is más volt, de épp Makovecz és Janáky kapcsán juthatunk arra a szomorú belátásra, hogy a „nagy” házakhoz hasonlókép hiányzanak a „nagy” egyéniségek is.

A műfaj belső jellegzetessége – és itt át is térnék a másik koporsószegre – az építészet pozicionális kettősségében áll. Sajátszerűsége – az iparművészetekhez hasonlatos technikai és művészeti jellege – folyamatosan csábít arra, hogy a kritika által meghatározott kereteket az építészek eleve illegitimnek tekintsék azáltal, hogy a craftot ért bírálatot a művészi tartalom előtérbe helyezésével, a művészi kritikát pedig a társadalmi jelleg hangsúlyozásával függesztik fel. Ennek legszebb dokumentuma a *Magyar Építőművészet* című lap 1983/1-es száma, amelyet úgyszintén az építészetkritikának szenteltek, és amelynek legfontosabb tanulsága az volt, hogy voltaképp maguk az építészek sem akarják igazán kritikát. És valahol itt rejtezik az egész probléma gyökere. Hogy nem kell túl sokáig keresgélni ahhoz, hogy megtaláljuk azt a pozíciót, amelyet elfoglalva a teória és a praxis képviselői is egyetérthetnek abban: nincs, nem kell és nem is lehet építészetkritika Magyarországon. A gyakorlat képviselői az építészet műfaji heteronómiájának – gazdasági és megbízói kitettségének – hangsúlyozásával mindig találhatnak indokot arra, hogy a kritikát zárójelbe szorítsák, szerzőjét pedig szakemberként megkérdőjelezzék: ha nem építész, azért; ha az, de nem épített még házat, azért; ha házat is épített, de nem volt mesteriskolás, azért; ha pedig mesteriskolás is volt, csak épp nem egy szekértáborba tartoznak, akkor azért.

Epilógus

Befejezésként álljon itt két, gyökeresen új jelenség, amely a teljes szcénát felkészületlenül érte. Ezek egyike az építészet(kritika) politikai polarizációja, pontosabban a folyamat, amelynek során az építészet(kritika) a politikai ellen- és rokonszenvek instrumentumává vált, a másik pedig az építészet populista historikus[12] fordulata. Lássuk az elsőt.

A Ligetről szóló vita – hasonlóképp a Puskás Ferenc Aréna fogadtatástörténetéhez – építészeti kritika ideologémájába csomagolt politikai állásfoglalás, amely alól az olyan közművek sem kivételek, mint a

Galvani-híd nyertes javaslata. Az egyes médiumok elköteleződéseik függvényében kívánnak méltatást vagy épp (kormány- és társadalom)kritikát közölni az adott darabról, miközben épp a nagy közművek – amennyiben csatlakoznak a tér topográfiai adottságaihoz – hajlamosak kibújni a zsurnálkritika érvényességi köréből. És akkor még csak szót sem ejtettünk arról, hogy egy ekkora darab építészet: szükségképp hősi tett. A Lánchíd és az Andrássy út is az, a két legfontosabb kulturális eredményünk, nehéz is azok elhibázottságát belátni, elfogadtatni. Efféle városszerkezeti és használati zűröket a Galvani-híd nem fog okozni. Az ugyanis – ellentétben a Lánchíddal és a sugárúttal – már létező tengelyeket köt össze. Egy ekkora és efféle metaforikus funkció ráadásul szükségképp jövőbízó. Ekként tehát nemhogy kritikus nem tud lenni (megjegyzem, egy ház is csak korlátosan képes), de olyasfajta társadalom- és heideggeri értelemben is téralakító erő, amelynek értékelése generációs időtávlatban végezhető el. Ráadásul, már a belé ölt mérnökórák száma okán sem igazán számít a kritikus véleménye. Képzeljük csak el! A Galvani-híd helye legalább húsz éve ott van, ahol. Két Dunaágon ível majd át, egy szigetet húz újabb kapocsként a városhoz. Az építés hősi ünnepe annyi betonnal és acéllal, amennyit idehaza rég láttunk. Folyómedret rekesztenek ki, pilont úsztatnak, Insta-huszárok kedvelt fotózkodási helyévé téve a kivitelezést.

Mindez persze tűnhet erőtlen próbálkozásnak annak érdekében, hogy egy általam kedvelt darabról, a Galvani-híd tervéről *ab ovo* tegyem lehetetlenné a kritikai diskurzust; ez a beszélgetés organikusan halkul el a kortárs építészet újhistorizáló fordulata okán. Ez a tanácstalanság nem ideológiai, nem politikai, még csak nem is ízlésítéleti. A várban felépülő Stöckl-lépcső, a Lovarda és a Főőrségi épület vagy a Kossuth térre Hültl Dezső tervei alapján tervezett országgyűlési irodaház ugyanis szükségképp kibújik a modernista-kontextualista paradigmák mentén szerveződő építészetkritika érvényességi köre alól. Egyszerűbben: képzettség híján ma nincs ember az országban, aki – jelen sorok íróját is beleértve – amellett, hogy elismétli a bejáratott toposzokat, majd hadonászik kicsit a Velencei Chartával, érvényes építészeti megállapításokat lenne képes tenni akár ezekről, akár a már felépült Ybl-villáról. Félreértés ne essék: kulcsfontosságú lenne választ találni arra, hogy ez a jelenség vajon a kortárs építészet recepcionális válsága-e, vagy ha nem is feltétlenül, kritika-e arra a modernista tervezésgyakorlatra, amely – tetszik vagy sem –, a hasznosságra és a racionalitásra való hivatkozással olyannyira kicsontozta a tereket és a szerkezeteket, hogy azzal felszámolta az építészet rezilienciáját is. Addig is, míg egyáltalán eljutunk ezen kérdések felvetéséig, szerencseként könyvelhető el, hogy az eddig megépült példák a budapesti idea- és építészeti topográfiatörténet létező darabjai, ekként akár nagyobb léptékű tér- és környezetrekonstrukciónak is tekinthetők. Nemulass akkor lesz, ha ez a modor a történeti eredet nélküli magánházak ürügyén, jól megcsinált, de értelmezhetetlen szimulakrumként harapódzik majd el a szuburbiában. De ez már egy másik történet.

JEGYZETEK

1 Egyetlen példaként: „Arról, hogy az itthoni építészetkritika ott tart, ahol tart – hogy egyrészt nincs, másrészt láthatóan jó szándékú közírók, tájépítészek, újságírók, egyiptológusok vagy korlátozottabb képességű városvédők és alulképzett építészek mondják el, ők mit és hova, vagy nem építenének – nem tudom eldönteni, hogy ez szomorú állapot-e, vagy éppen ez a modern" – kezdi cikkét Janesch Péter a Liget beépítéséről szóló vitában. JANESCH Péter: *A rend kedvéért = Építészfórum*. 2016. július 28.
http://epiteszforum.hu/a-rend-kedveert?utm_source=mandiner&utm_medium=link&utm_campaign=mandiner_201911

2 BOJÁR Iván András: *Miért nincs építészeti kritika, ha mégis van? = Építész Évkönyv 1999. A Magyar Építész Kamara kiadványa*. Szerk. FIZIL Éva, TIMON Kálmán, Bp., Annata, 2000, 118–119.

3 Ehelyütt a színházra mint heterotópiára gondolok, erről lásd FOUCAULT, Michel: *Eltérő terek*. Ford. SUTYÁK Tibor = *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Szerk. SUTYÁK Tibor, ford. ANGYALOSI Gergely et al., Debrecen, Latin Betűk, 1999, 147–157.

4 O'DOHERTY, Brian: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space. Expanded edition*. Berkely, Los Angeles, London, University of California Press, 1999; első esszé magyarul O'DOHERTY, Brian: *A fehér kockában. A galériatér ideológiája*. Ford. ERHARDT Miklós = *Exindex*. 2013, január 3.
http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=877

5 Vö. MÁRTON László: *Egy kontinens mint műtárgy = Jelenkor. Irodalmi és művészeti folyóirat,* 2001, 3. sz., 266–382.

6 NÉMETH Gábor: *Elengedett kézzel. Janesch Péter – Karácsony Tamás:* Lakóotthon Perbálon = *Octogon,* 1999, 5. sz., 85.

7 KATONA Vilmos: *Metszet: egy tudományos folyóirat születése = Metszet. Építészet, Újdonságok, Szerkezetek, Részletek,* 2016, 6. sz., 50–54.

8 NITSCHKE, Günther: *Shime: Binding – unbinding. An investigation into the origin of, and the relationships between, human building, sign-systems and religious beliefs = Architectural Design,* 1974, no. 12., 747–791.

9 SOMOGYI Krisztina: *Közelítések – zarándokközpont Szentkúton = Építészfórum.* 2015. november 19. http://epiteszforum.hu/kozelitesek-zarandokkozpont-szentkuton

10 GOLDBERGER, Paul: *Building Up and Tearing Down. Reflections on the Age of Architecture.* New York, The Monacelli Press, 2009 A könyv fantasztikus érdeme volt, hogy a kétezres évek elképzelhetetlen építési hullámát, a sztárépítészet kellemségét és a korábban nem látott léptéket és formát az itt tárgyalt vizuális analógiákon keresztül tette értelmezhetővé a nagyközönség számára egy olyan korszakban, amelyben az építés tempója – Rem Koolhaas munkásságától eltekintve – meghaladta a bölcseletét.

11 SZABÓ Levente: *A kritika mint az építészeti gondolkodás lehetséges médiuma. DLA-értekezés.* Bp., Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem, Építőművészeti Doktori Iskola. Témavezető: Cságoly Ferenc DLA, 2008, 12. Szabó Levente DLA-dolgozata egy építészetkritikai körkép, amelynek alapdokumentuma százhúsz építésznek elküldött és hatvanhét által megválaszolt kérdőív.

12 „A Budai vár publikált rendszereit vagy a Városligetben újraálmodott Közlekedési Múzeum és a Gyerekszínház terveit nézegetve az embernek az az érzése, hogy Magyarországon új építészeti stílusirányzat van születőben: a populista historizmus." BARDÓCZI Sándor: *A váganyok hallgatnak = Építészfórum.* 2016. március 29. http://epiteszforum.hu/a-vaganyok-hallgatnak Nem osztom Bardóczi Sándor narratíváját, de találónak vélem a szófordulatot arra a jelenségre, ami Magyarországon az Ybl-villa újjáépítésével indul el, Nyugat-Európában pedig a Frauenkirche rekonstrukciójával tetőzött be.

Lukácsy György

(Elő)ítélőerőnk kritikája[1]

Miközben természetesnek tartjuk, hogy a műalkotás létmódjához hozzátartozik, hogy ki van téve az ítéletnek, kevésbé kézenfekvő, mitől válik hitelessé maga az ítélet, vagyis a kritika. A gyakran használt, de nehezen vagy esetenként egyáltalán nem körvonalazható fogalmak – érték, világnézet, minőség, műveltség – helyett ezért válhatott meghatározóvá a kritikus személye. Ez érdemi kockázatokkal jár, hiszen az érvelés meggyőzőerejét könnyen elhomályosíthatja a kritikus kisugárzása. Ennek viszont óhatatlanul része a kritikus tárgyával szembeni minden előítélete. Születhet-e megrendítőbb kritika annál, mint amikor a kritikus képes bevallani és túllépni előítéletein?

Az ember legyen teátrális, ha színikritikáról ír! Már csak azért is, mert szemléltetőeszközünk is ezt kívánja. Egy régi és szenvedélyes viszonyról lesz ugyanis szó. Hogyan is lehetne másképp leírni a kortárs színházi élet meghatározó egyénisége, Vidnyánszky Attila és a munkásságát bíráló kritikusok közötti több évtizedes kapcsolatot? Persze a régi nem jelent feltétlenül patinást, a szenvedélyes pedig színvonalast, de aligha találhatnánk jobb példát arra, hogyan válhat a műkritika előítéletek foglyává. S arra is teszünk egy tétova kísérletet, hogyan lehetne felszabadítani a kritikát és véget vetni a gúzsba kötött táncnak.

Az első mozzanat mindjárt a királyi többestől való megszabadulás. Nemcsak azért, mert ez sem illik a személyességet felvállaló tárgyhoz, a művészeti ítéletalkotáshoz, hanem azért is, mert e sorok írója a saját bőrén tapasztalta meg, milyen dilemmákat vet fel a kritikus elfogultsága. „La transparence de la critique" – ahogy Baudrillard mondaná. Áttetszővé válni ebben a helyzetben nem öncélú gesztus, hanem érdemi, a témához szorosan tartozó cselekedet. Csak bízhatok benne, hogy ezt az olvasó is így gondolja majd.

A *Párbeszéd a művészetkritikáról* elnevezésű konferencián két szekció, két művészeti ág határán kaptam szót. S ez a köztes pozíció illik is tárgyamhoz: filmkritikusként voltam aktív az elmúlt nyolc évben, de a színházi folyamatokat is követtem, ha inkább csendben, tudatos távolságtartással is. Kitartó hallgatásomat csupán néhány publikációval törtem meg. Jelenleg a Nemzeti Színház irodalmi munkatársa vagyok. A színházhoz vezető utamon végigkísért az elfogultság és az előítélet. Bízom benne, hogy az elmúlt tíz év – benne a saját újságírói tevékenységem – vázlatos felidézése révén képes leszek megláttatni a színikritika egyik leggyötrőbb problémáját, az előítéletet. Meglehetősen kevés kritikát olvastam az elmúlt évtizedben, amely azzal kezdődött volna, hogy a szerző bejelentette elfogultságát. S ez gyanút keltett bennem. Már csak azért is, mert sok időmbe telt, mire a saját elfogultságomat kezelni tudtam. És egyáltalán nem vagyok biztos abban, hogy jó választ adtam kritikusi pályám során a saját előítéleteim által felvetett – valójában megkerülhetetlen – kérdésre.

A pillanat, amikor rájöttem saját elfogultságomra, nagyjából egy évtizede történt. Ekkor még nem dolgoztam újságíróként, tehát szabad vegyértéknek számítottam. Valamikor 2009 táján, Debrecenben láttam *A szarvassá változott fiú,* majd szűk egy évre rá a *Mesés férfiak szárnyakkal* című előadást. Mind a kettőt Vidnyánszky Attila rendezte, és rögtön éreztem megszületett elfogultságomat. Akkor még nem voltam íráskényszerben, ezért nem kellett rögtön kritikusként is reagálnom a látottakra. Később elsősorban filmkritikákat írtam, a hetedik művészetet érintő témákban publikáltam, így sokáig tartottam fedő alatt színházi elfogultságomat. Tudatos magatartás volt ez a részemről, mert tartottam tőle, hogy nem leszek képes, úgymond, *objektív* ítéletet alkotni. Természetesen idővel sem nyertem, nem nyerhettem el semmiféle objektivitást, de tanulságos lehet felidézni, miként kezeltem az elfogultságomat közel egy évtizeden át. Nem a legjobban, annyit előre elárulhatok. Egyszerűbb volt követni Wittgenstein imperatívuszát – „Amiről nem le-

het beszélni, arról hallgatni kell" –, mint megkísérelni érdemben reflektálni ezekre az előadásokra. Később persze megtörtem a hallgatást, de kevés kivételtől eltekintve nem léptem túl Umberto Eco fanyar megjegyzésén: a kritika legudvariasabb formája az interjú. Eco ezt nyilván arra értette, hogy ha nem tudunk jót írni egy alkotó adott művéről, készítsünk vele interjút, majd ő megdicséri saját munkáját. Én ellenkező okokból, de megkerültem Vidnyánszky Attila műveinek kritizálását. Jobban érdekelt titkának megismerése, mint pillanatnyi alkotói munkássága erényeinek és esendőségeinek feltárása, amelyet a kritika hagyományosan feladatának tekint. Így hát sokáig csupán interjúkat készítettem vele. Ez volt a stratégia. Persze a legelszántabb tervbe is becsúszhat hiba, így fordult elő kétszer, hogy legjobb szándékaim ellenére mégiscsak írtam kritikát Vidnyánszky munkáiról.

2014-ben *A szarvassá változott fiú* mozgóképes adaptációjáról a *Heti Válasz* hasábjain: „A filmfeldolgozás abban tér el leginkább a teátrumi rendezésektől, hogy a rendező egyetlen metaforát sem tüntet ki, hanem egymás mellé rendeli a képeket, s emiatt a néző elveszik a szertartásos jelenetek, a balladisztikus történetmesélés útvesztőiben. Vidnyánszky színielőadásainak egyik legfőbb sajátossága ugyanis, hogy a képzőnből egyet mindig kimerevít, és mint ikont mutatja fel, ahogy tette az előadásban az anyát a kezében tartó fiúval, így létrehozva egy fordított pietàt. Ez az ikonképzés ezúttal elmarad."[2]

2015-ben pedig a nemzeti színházi *Don Quijote*-bemutatóról írtam. Kritikám így zárult: „A legmeglepőbb mégis az, hogy ezúttal mintha Vidnyánszky sem bírt volna a nézőkre zúdított dilemmák, jelképek és metaforák áradatával. Az előadás megtartotta Cervantes novellákra épülő regényének tagoltságát, és – a rendezőre egyébként jellemző – erős, átfogó vízió hiányában meg is maradt lazán összekötött részek halmozásánál. Don Quijote legyőzhetetlen."[3] S mindehhez érdemes még hozzátenni, hogy nem a bemutató, hanem a főpróba alapján írtam. Aki kicsit is jártas a színház világában, tudja, hogy ennél kevés nagyobb vétket tud elkövetni egy kritikus. A Molnár Gál Péter munkásságát ismerők pedig azt is tudják, hogy Vidnyánszky Attila rendezései esetében főpróbáról írni nem is vétek, szinte bűn.

Már csak ezért is komoly vívódás előzte meg ezeknek a kritikáknak a megírását, és egy nyugtalanító érzés: jelent mindez bármit is? Szemérmetlenség volna, ha a *Párbeszéd a művészetkritikáról* című konferenciát, mint lehetőséget, arra használnám, hogy nyilvános önkritikát tartsak. A kérdés: jelent-e ez bármit is, arról szól, bír-e az általam meghozott esztétikai ítélet valamiféle általános érvénnyel? Éppen az szólít fel önvizsgálatra, hogy látom, idővel megváltozik a véleményem egy-egy alkotásról. Nem hibáztatom egykori önmagamat, tudom, hogy komolyan gondoltam mindazt, amit írtam. Még örülök is, hogy minden kritikám visszakereshető, számon kérhető. Csakhogy az elmúlt tíz év szövegtermése bizonyos értelemben mégsem számon kérhető. Azért is kérdezem meg magamtól, honnan vettem a bátorságot, hogy mások műveiről írjak, alkossak véleményt. Min alapul az, hogy valaki komolyan gondol valamit? Ez a komolyság jelent-e bármit is másokra vagy az adott műalkotás esztétikai érvényességére vonatkoztatva? Egyáltalán: mit jelent az esztétikai érvényesség egy olyan korban, amikor a nézők figyelméért, idejéért egyszerre verseng a bulvárszínház, a népszínház és a kortárs művészszínház? Még egyszerűbben fogalmazva: az a színház, amely a bevételre, látogatottságra alapozza önmeghatározását, és az, amely nem az üzleti sikerességre, hanem valami másra?

A kritikusoknak nincs *Bibliá*juk, így korról korra változó tekintélyelvek alapján ítélnek. Mi haszonelvű korban élünk, amely kedveli a haszonelvű érveket. A kritikák túlnyomó többsége egyetlen funkcióval bír: orientálni akarja lapja olvasóját. Érdemes-e megnéznie az adott előadást? Az esztétikai érvelésből így lett célszerűségi argumentáció. Eléri-e célját az adott előadás? Meg tudja-e szólítani közönségét? Vagy még ködösebben: működik-e? Torz eredményre jutunk, ha az ilyen típusú megközelítést tartjuk szem előtt. Kézenfekvő, mégis gyakran elfelejtjük: a rossz is működik. Hiszen a nácizmus is elérte a célját. A kommunizmus is meg tudta szólítani a közönségét. Bármennyire népszerű is tehát ez az érvelés, kézenfekvő, hogy más megközelítésre van szükség. Ez a más szoros összefüggésben van az érvelő személyével. Mire alapozza az ítéletét? Mi az a tekintélyelv, amely valóban alapja lehet az esztétikai érvelésnek?

A kritikával, saját kritikusi tevékenységével is elutasító, legalábbis ironikus kapcsolatban álló T. S. Eliot írja 1931-es, *A kritikus kritikája* című előadásában: „Természetesen az is előfordult – főként a filozófus-műkritikust fenyegeti ez a veszély –, hogy csatlakozunk egy *elmélethez,* és azután meggyőzzük magunkat, hogy azokat a műalkotásokat szeretjük, amelyek beleillenek a teóriánkba. De biztos vagyok benne, hogy elméleteim ízlésemből párolódtak le, és ha érnek valamit, olyan szerzők közvetlen tanulmányozásából fakadnak, akik mélyrehatóan befolyásolták a munkámat."[4] Amit Eliot elméletnek mond, azt én általánosításnak fordítom. Az én általánosításom pozitív volt: láttam két debreceni rendezést, majd a *Mária* című musicallel együtt hármat, és úgy általánosítottam, hogy

Vidnyánszkyval nehéz dolgom lesz. Mert ő más – így extrapoláltam. Más, mert eltér attól, amit gyerekkorom óta színháznak tartottam, ez a más másképp gyönyörködtet. Más típusú kockázatokat vállal, más tételeket tesz meg, máshogy túloz, másképp nagyít fel. Már csak a szóismétlések kiküszöbölése végett is szükségem volt bizonyos távolságtartás megteremtésére. Mi ez a más?

Nem szerencsés ezt folyton ismételgetni. Hosszú, lassú folyamat volt közelebb férkőzni ehhez a máshoz, és egyáltalán nem biztos, hogy a távolságtartás irányába vezetett. Elkészítettem Umberto Eco-i értelemben vett interjúimat, leíró, bemutató jellegű cikkeket írtam egy-egy bemutatóról. Elsőként a Heti Válasz Kiadó *Isten adta* című, nagy tehetségekről szóló kötetébe, majd magába a hetilapba, később Kornya István főszerkesztő felkérésére az immár Vidnyánszky által vezetett Nemzeti havonta megjelenő magazinjába. (A *Nemzeti Magazin*ban egyébként minden évadban két kritikus mondja el a véleményét a premierekről. Ennyit a sztereotípiákról, Vidnyánszky Nemzetijében a kritikusok már a spájzban vannak.) Végül 2018 elején nagy levegőt véve – számtalan kritikus megjegyzést téve – megírtam a *Kommentár*[5] című folyóiratba tanulmányomat Vidnyánszky első öt igazgatói évéről a pesti Nemzeti élén. Persze kérdés, mindezt nevezhetjük-e távolságtartásnak. Aligha. De az én utam nem jellegzetes. Ugyanis pozitív előítéletre, elfogultságra épül. És ezt az utat minden esendőséggel együtt is következetesen járom, mert a Vidnyánszky-féle más (rejtély, titok) nagy felismerésekkel kecsegtet.

Az én történetem, mondhatni, kritikusi hallgatásom története pozitív előítéleteimmel volt kapcsolatban. De, mint tudjuk, az előítéletek – nemcsak Vidnyánszky Attilával szemben – általában negatív módon rögzülnek. Az előítélet persze nem esztétikai kategória, mégis azt tapasztalom, hogy az ítéletalkotás folyamatának része, szélsőséges esetben a kritikaírás szamárvezetője. Pontosabban a kritikusé, hiszen a személyes beállítódás megelőzi az esztétikai jártasságon, színházelméleti tudáson, dramaturgiai felkészültségen, színházi gyakorlati tapasztalaton alapuló kritikát. Az előítélet megelőzi az ítéletalkotást. Pszichológiai, azon belül is szociálpszichológiai jelenség. Az előítélet az általánosításon alapuló negatív beállítottság, amely az egyes – mondjuk így: a valóságos – helyett mindig az általánosról beszél. Az előítéleteink persze sokszor megkönnyítik a tájékozódásunkat a bonyolult világ útvesztőiben, tehát nem szükségszerűen kártékonyak, mégis sok leegyszerűsítéssel és ebből fakadóan alkalmanként tévedéssel, vagy egyszerűen igazságtalan ítélet meghozatalával járnak.

Csíksomlyói passió
2018.

Az előítéletességet sok esetben kár démonizálni, mindössze járulékos eleme az ítéletalkotásnak. Ameddig járulékos, addig csupán zavaró tényező. Amint viszont uralkodóvá válik, kisajátítja az ítéletet. Az előítéletesség egyik legfőbb jellemzője az attribúció, vagyis a tulajdonítás. Ez az, amikor Elliot Aronson szociálpszichológus szerint okot tulajdonítunk valamely jelenségnek. A sztereotipizálást, azaz az oksági következtetések – kéretlen vagy nem szükségszerű – levonását az ítéletalkotó önigazolási szükséglete hívja életre – állítja Aronson. Drámai sorok következnek, amelyek nem a drámáról vagy a kritikáról szólnak. De akaratlanul is karikírozzák (eltúlozzák) a sztereotip ítéletalkotás gondolati mechanizmusát. Így ír Aronson a sztereotipizálásról: „Ha valamilyen módon kárt okozunk valamely embernek vagy embercsoportnak, akkor cselekedetünk igazolása céljából tettünk elszenvedőjét lekicsinyeljük. Ha sikerül elérnünk magunkkal, hogy az a csoport értéktelen, tagjai buták, erkölcstelenek – tulajdonképpen nem is emberek –, akkor leigázhatjuk őket, megfoszthatjuk őket a továbbtanulás lehetőségétől, vagy akár meg is gyilkolhatjuk őket, hiszen nem kell azt gondolnunk magunkról, hogy mi erkölcstelenek vagyunk."[6] Természetesen mindez a szélsőséges előítéletes magatartásra igaz. De Aronson elmélete modellt állíthat a tendenciózusan elfogult ítész elé is.

A Nemzeti Színház későbbi korszakos igazgatója,[7] Németh Antal írja *Színházi kritikánk reformjáról* című, 1923-as eszmefuttatásában: „Már Arisztotelész megmondotta, hogy aki nem tud zenélni, ne beszéljen a zenéről. A mimográfusnak és általában a színikritikusnak tehát színészileg képzett egyénnek kell lennie, de nem szabad, hogy aktív is legyen, mert akkor már elfogulttá válhat az alakítás leírása közben, belevive mimográfiai dolgozatába szubjektív szempontjait."[8] Mit jelent az elfogultság, előítéletesség a kritikaírásban?

Ismét saját élményanyagomhoz nyúlok vissza. Éveken át a *Heti Válasz* Újságíróműhelyében tartottam foglalkozást a kritikaírásról, és a legtanulságosabb gyakorlat az összehasonlító kritikaelemzés volt. Vidnyánszky Attila 2011-es, szegedi szabadtéri *Az ember tragédiája*-rendezésének hat-hét, akkor meghatározó orgánum – *Népszabadság, Népszava, Revizor, Színház, Magyar Nemzet, Heti Válasz* – kritikusainak bírálatait vetettük össze, elemeztük különböző szempontok szerint. A hallgatók odahaza elolvasták a kritikákat, majd együtt átbeszéltük a tanulságokat az előre ismertetett kérdések alapján. Amikor arról a szempontról faggattam a hallgatókat, tetten érhető-e – be nem jelentett – elfogultság a kritikákban, minden évfolyam harsány nevetésben tört ki. Három éven át ismétlődtek meg ezek a helyzetek, és mind a há-

rom évfolyam hasonlóan reagált. Az előítéletek ugyanis kézenfekvők voltak, túlontúl kézenfekvők. 2011-ben már lehetett tudni, hogy Vidnyánszky Attila aspirál a Nemzeti Színház igazgatói posztjára. Ez olyan erős hatást gyakorolt a kritikusok szakmai véleménynyilvánítására, hogy több szerző sorai között ki lehetett olvasni, hogy útban Szeged felé, valahol Kecskemét magasságában meg kellett állniuk levegőzni egyet, annyira fullasztó volt az út. A *Tragédiá*ról szóló kritikák egy részét ez az előítélet lengte át, és ekkor kezdett felépülni egy történet vagy elmélet: a Debrecent elhagyó Vidnyánszkyról, aki tehetségét a cívisvárosban hagyja. Mondjuk inkább ezt az elméletet mítosznak! Valahogy így: egyszer volt egy tehetséges művész, akiért Debrecenbe kellett menni. Ez a művész azonban Budapestre tette át a székhelyét, s ettől fogva tehetsége megromlott, úgyhogy a szomszédba már nem érdemes elmenni megnézni. Hányszor hallottuk ezt az elméletet! Vidnyánszky szárnyalt Debrecenben, és partra vetett halként vergődik Budapesten. Se *Csongor és Tünde,* se *Csíksomlyói passió,* se *Bűn és bűnhődés,* se *Bánk bán,* se a nemzetközi meghívások nem számítanak. Vagyis a valóság már mögöttünk.

Már elkezdődött az, amit tényen túli ítéletalkotásnak nevezhetnénk, de a 2011-es kritikai szüret a mai állapotból visszatekintve még a termékeny feszültség légkörében zajlott. Több kritikus ugyanis az előadás láttán mégiscsak reflektált saját előítéleteire. Ráadásul születtek olyan szövegek, amelyeknek nem az előítéletesség volt a vezérmotívumuk. De már ekkor napvilágot láttak a későbbi dehumanizáló hasonlatok: Vidnyánszky mint pandúr vagy színház-politikai vezérürü, később mohó nagyvad, kicsit kedvesebb megfogalmazásban: *A róka és a gólya* mese hőse, durvábban és újabban: kisgömböc vagy rákos daganat. Emlékezzünk Aronson leírására a tendenciózusan dehumanizáló gesztusokkal kapcsolatban: „Ha sikerül elérnünk magunkkal, hogy az a csoport értéktelen, tagjai buták, erkölcstelenek – tulajdonképpen nem is emberek –, akkor leigázhatjuk őket." A kritikai hangvételbe akkoriban már belevegyülnek az esztétikai ítéletalkotástól idegen gesztusok, az összkép azonban még mindig tartalmaz színházszakmai elemeket – még a legelőítéletesebb szövegek esetében is. Aztán eltelik hét év, óvatosan fellapozom a jelentős lapokat, és azt tapasztalom, hogy minden feszültség – termékeny vagy terméketlen – elpárolgott.

2018. augusztus 19-én, vagyis a színházi uborkaszezon végéhez közeledve adta elő a Nemzeti Színház és a Magyar Nemzeti Táncegyüttes a *Csíksomlyói passió*t Csíksomlyón. 25 ezer ember a helyszínen követte a misztériumjátékot, de a máskor minden, hamisan elénekelt nemzeti revüről vagy szabadtéri operettről lelkesen és nagyon szakszerűen beszámoló sajtóban hűlt helyét találtam kritikának, legtöbb esetben még szenvtelen tudósításnak is. A magyarpolányi és a kétévente megrendezett budaörsi passiók nagy közönséget vonzanak pünkösdkor, de ilyen dimenziójú előadást, amely a szenvedéstörténetet kortárs művészi eszközökkel jeleníti meg, még nem láthattunk. Ettől távol maradni megkérdőjelezi a komolyságot. Erre semmilyen szakmai magyarázat nem adható. Mi történt? Vagy ami még fontosabb: mi történhet ezután?

Az a kritika, amely meg sem születik, menthetetlen. Vagyis a közkeletű vélekedéssel ellentétben nem az elhallgatott előadás menthetetlen, hanem a kritikus mentalitása. Tompa Andrea kritikus sokak véleményét fogalmazta meg, amikor azt nyilatkozta: „A metaforánál maradva, a kritika ablak: bent van, de kinéz, külső, de belelát, egyszóval kommunikál a közönséggel és magával a színházzal. Ha egy műről nem születik kritika, az fájdalmasabb, mintha öten jól szétszednék. A mű, amiről hallgatnak: nincs."[9] Csíksomlyón 25 ezer ember mondott ellen ennek a szakmai hitvallásnak. Az a kritika, amelyik önnön előítéleteinek rabja, éppoly unalmas, mint minden önbeteljesítő jóslat. Ezek a szövegek vagy nem léteznek, vagy laposak. Hogyan lehet az előítélet önbeteljesítő jóslat helyett erőforrás? Erre három választ találtam.

Az első: az alkotó és kritikusa közötti feszült viszony fenntartása már elegendő. Ilyen volt az a párbeszéd, amelyet Koltai Tamás beszerkesztett a Németh Antal színházelméleti írásait összegyűjtő kötetbe. Ebben találjuk a Nemzeti egykori igazgatójának dialógusát legjelentősebb kritikusával, Kárpáti Auréllal.[10] Ebben a felek szót ejtenek az üzleti és az állami támogatásról, a drámai szöveg iránti alázat és szolgalelkűség közötti különbségről, az alkotói szabadságról. Nem sokban értenek egyet, de az kiolvasható az 1936-os szövegből, hogy melyek voltak a kor színházművészetének vitatott, mondhatni, sarkalatos kérdései. (Némethet 1935-ben nevezték ki a Nemzeti élére, a viszony később elmérgesedik, kíváncsiak lennénk, hogyan zajlott volna ez a beszélgetés néhány évvel később.)

A második egy nyílt polémia lehetne: valami hasonló, mint a mifelénk ugyancsak ritka, érdemi szakmai önvizsgálat. Ahogyan az Németországban történt a híres Spiralblockaffäre, vagyis a spirálfüzetes ügy esetében. Így nevezik azt a színházi botrányt, amely 2006. február 16-án, a Schauspiel Frankfurtban történt, Elisabeth Schweeger intendatúrája alatt. A Sebastian Hartmann

által rendezett Ionesco-darab előadása közben Thomas Lawinky színész megtámadta a nemtetszését kifejező színházkritikust, a *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (FAZ) vezető kritikusát, Gerhard Stadelmaiert. A színész kitépte a kritikus kezéből a spirálfüzetét, és belelapozott az előadás alatt írt feljegyzéseibe. Stadelmaier erre kivonult a teremből, majd megírta az esetet a FAZ-ban, *Támadás a kritikus ellen* címmel. A nachtkritik.de – amely azóta a legnagyobb online színházkritikai portállá erősödött Németországban – többek között erre reagálva jött létre. Színházelméleti emberek, köztük kritikusok alapították, a kritikus szerintük idejétmúlt szerepe, túlhatalma ellen. A kritikus ellen, aki ül a sötétben, és ítél. Aki számon kér, és nem érti meg, nem akarja megérteni az új formákat, nem gondolkozik együtt a kísérletező rendezőkkel, társulatokkal.

A feszült viszony és a szakmai önvizsgálat után következzék a harmadik út, amelyet úgy hívhatnánk: a kísértés kritikája. A kritikusi közbeszéd szereti magát abban a meggyőződésben ringatni, hogy esztétikai ítéletei szakmai alapon nyugszanak. Mint a *Csíksomlyói passió* esetében tapasztaltam, szakmai érvek a hallgatásra vagy a távolmaradásra nincsenek. Ehhez azt is hozzátehetjük, hogy a távolmaradás okai világnézetiek sem lehetnek – hiába hallunk erre sokszor utalást. A hivatkozás úgy egyszerűsíthető le, hogy a világnézeti különbségek olyan távolságot teremtenek rendező és kritikus között, ami áthidalhatatlan esztétikai érveléssel. Már csak Fülep Lajos *Művészet és világnézet* című tanulmányának emléke miatt sem hozakodnék elő ilyen fennkölt fogalmakkal. Világnézetek természetesen vannak, de azt hiszem, más minőségű lenne a kulturális közbeszéd, ha a világnézeti különbségek alapján alakulnának ki töréspontok. Tartok tőle, hogy amit Fülep Lajos világnézetinek mondott, az mára inkább pártossággá inflálódott. Világnézet és pártosság nem ugyanaz. Akkora a különbség köztük, mint a *Varázshegy* és egy Thomas Mann dióhéjban között. A pártos, ideologikus – vagyis pillanatnyi hatalmi erőviszonyok szerint érvelő – ítéletalkotás egyszerűen korcsabb és kérlelhetetlenebb, mint a világnézeti. Hiszen előbbi törzsi logikára épül, utóbbi belső meggyőződésen nyugszik. Előbbi reménytelen, mert összezár, a világnézeti, hitbeli alap paradox természetű: minél kimunkáltabb és elmélyültebb, annál nyitottabb a megértésre. Mit is értek kísértésen világnézeti vagy akár pártos érvelés esetében? S miért jelenthet ez reményt?

Lázár Kovács Ákos esztéta írt arról, hogy a kísértés hagyományos értelmezését a visszájára is lehet fordítani. Vagyis: mi történik akkor, ha az ateistát „kísérti meg" a hit? „Egy jó műalkotás, ahogy mondtam, behunyt szemű pontosság, kihívás, provokáció. Egy jó vallásos művel a vallásos ember provokálja a nem vallásosakat. Amint a pápa (a szerző XVI. Benedekre utal – L. Gy.) mondta: az ateisták a vallásos emberek kísértései, a vallásosak meg az ateistáké."[11] Akad-e kritikus, aki engedi magát megkísérteni egy színházi előadás, egy műalkotás által? Különösen, ha az az előadás nem a kritikus világnézete szerint való? Mikor olvastunk ilyen szöveget utoljára?

Álmainkban. Talán ezért is hollywoodi példa jut eszembe, mert ilyesmit csak a moziban láthatunk. Az ilyen típusú, kísértő építkezést hívom Clint Eastwood-dramaturgiának. „Left of Lenin" – legyintene minderre Clint Eastwood, aki a Republikánus Párt rajongójaként és a gazdag kaliforniai városka, Carmel egykori polgármestereként nem hagy kétséget saját politikai nézetei felől. Mégis ő, az egykori westernhős reflektál a legérettebben saját elfogultságára filmjeiben. Sőt, ha nem vizsgálhatja felül republikánus WASP (fehér, angolszász, protestáns) identitását, a mozi unalmassá válik. Így történt ez az álmosító *J. Edgar* című film esetében is, 2011-ben. A legmeglepőbb húzásokra mégis a veterán amerikai, Clint Eastwood képes. A *Gran Torino* című filmjének fegyverviselés-mániás, „hardworking American" főszereplője lélekemelő kapcsolatot sző a szomszédjába költöző, távol-keleti bevándorlókkal. Máskor pedig érezhetően nem téríteni akarja a nézőket az amerikanizmus-vallásra, amikor ugyanazt a világháborús eseményt mindkét fél oldaláról bemutatja: amerikai szemszögből *(A dicsőség zászlaja)* és a japán csatavesztők oldalára helyezve a kamerát *(Levelek Ivo Dzsimáról)*. Clint Eastwood példája azt mutatja, páratlanul gyümölcsöző lehet ez a fajta kísértés is.

Visszatérve témánkra: ha megszületik egy kritika, amelyben a kritikus reflektál, sőt leleplezi saját előítéleteit, az a szó köznyelvi értelmében katartikus szöveggé válhat. Ehhez persze – Clint Eastwoodhoz hasonlóan – áldozathozatalra van szükség. Saját elméleteink, ideológiai befolyásoltságunk, törzsi logikánk feláldozására. Legalábbis felfüggesztésére.

Amíg másoktól is erre a kísértésre várok, erre a gyümölcsöző fordulatra, ami igazán izgalmas szövegeket, megrendítő kritikákat szülhetne, továbbra is azt az utat járom, amit tétován elkezdtem. Tanulságos T. S. Eliot idézett eszmefuttatása. Emlékezetes, hogy a költő-kritikus meglehetősen frivol módon beszél kritikustársairól és önnön kritikusi tevékenységéről is. De már idézett előadásában egyszer csak hangnemet vált: „A következő megjegyzésem bizonyára érvényes minden kritikusra.

Rám feltétlenül áll, hogy akkor nyújtottam a legjobbat, amikor azokról írtam, akiket egész szívemből csodáltam. Ezután következnek azok az esszék, amelyeket szintén nagyra becsült szerzőkről írtam, de voltak fenntartásaim velük kapcsolatban, s ezekben más kritikusok esetleg nem osztoztak velem."[12]

Ezért olyan megnyugtató, amikor egy kritikus monográfiát ír. Talán mert ez értékválasztást mutat, ami pozitív elköteleződés. Eliot megállapítása az én tapasztalatom is, és bár magam is gyakoroltam a negatív kritika írását, saját bőrömön éreztem annak a közmegegyezéses elképzelésnek a hamisságát, amely szerint igazán ízes csakis a vitriolos, negatív kritika lehet. Persze T. S. Eliot mondatai úgy váltak a saját stratégiámmá, hogy nem gondolom mindenkire érvényesnek őket. Azt a népszerű vélekedést viszont cáfolom, hogy a legtöbb, amit a kritika elérhet: a vitakultúra vagy, ahogyan az imént megfogalmaztam, a feszült viszony fenntartása. Amikor 2015-ben, a Goethe Intézetben tartottak egy beszélgetést a nemzeti színházak kortárs önmeghatározása témájában, a német résztvevők büszkén hangsúlyozták, hogy ők a Streitkulturban hisznek, vagyis a vita kultúrájában. Ennél szerintem lehetünk ambiciózusabbak. Ahogy Kozma András, a Nemzeti Színház dramaturgja akkor fogalmazott, a vitakultúránál fontosabb a megértés kultúrája. Aki ezt valódi választási helyzetnek gondolja, fontolja meg: tudunk-e egyáltalán vitatkozni valakivel, akit nem értünk?

JEGYZETEK

1 A Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti Tagozatának *Párbeszéd a művészetkritikáról* című, 2019. október 21–22-én megtartott konferenciáján elhangzott előadás bővített, szerkesztett változata.

2 LUKÁCSY György: *Jutalomjáték = Heti Válasz,* 2014. december 3. http://valasz.hu/kultura/jutalomjatek-107237

3 LUKÁCSY György: *Megküzdeni Don Quijotéval = Heti Válasz,* 2015. december 23. http://valasz.hu/kultura/megkuzdeni-don-quijoteval-115213

4 ELIOT, Thomas Stearns: *A kritikus kritikája.* Ford. GSPANN Veronika = Uő: *Káosz a rendben. Irodalmi esszék.* Szerk. EGRI Péter, KARDOS Péter, ford. FALVAY Mihály et al., Bp., Gondolat, 1981, 520.

5 LUKÁCSY György: *Nemzeti laboratórium. Vidnyánszky Attila első öt éve a Nemzeti Színház élén = Kommentár,* 2018, 1. sz. http://www.kommentar.info.hu/uploads/2018/1/1578390584.pdf. Utolsó letöltés: 2020. január 8.

6 ARONSON, Elliot: *A társas lény.* Ford. ERŐS Ferenc, Bp., Közgazdasági és Jogi, 1999, 225.

7 Németh Antal 1935 és 1944 között vezette a Nemzeti Színházat, személye, intézményvezetői munkássága és művészeti elképzelési számtalan rokonságot mutatnak Vidnyánszky Attila kulturális tevékenységével.

8 NÉMETH Antal: *Színházi kritikánk reformjáról* = Uő: *Új színházat! Tanulmányok.* Szerk. KOLTAI Tamás, Bp., Múzsák Közművelődési, 1988, 48.

9 *A mű, amiről hallgatnak: nincs. Tompa Andrea író, dramaturg, a Kritikusok Céhe elnöke = Magyar Narancs,* 2012, 37. sz. https://magyarnarancs.hu/szinhaz2/a-mu-amirol-hallgatnak-nincs-81645

10 Vö. *Beszélgetések a színházról (Kárpáti Aurél és Németh Antal)* = NÉMETH: *i. m.* (1988), 327–350.

11 LÁZÁR KOVÁCS Ákos a keresztény művészetről: *Isten minden blaszfémiát eltűr = Magyar Kurír,* 2012. február 14. https://www.magyarkurir.hu/hirek/lazar-kovacs-akos-kereszteny-muveszetrol-isten-minden-blaszfemiat-eltur Ennek a kérdésnek további elméleti megközelítése Uő: *Nyitva hagyott ég. Művészet mint vallásos kommunikáció = Vigilia,* 2007, 9. sz., 667–674.

12 ELIOT: *i. m.* (1981), 524.

Haris László

Tapasztalataim a magyar fotóművészeti szakirodalommal és kritikával az utóbbi 70 évben, amióta fényképezek

■ ***Egy művészeti ág színvonala és kritikai irodalmának színvonala szorosan egymáshoz rendelt, egymástól elválaszthatatlanul fejlődik vagy romlik.***

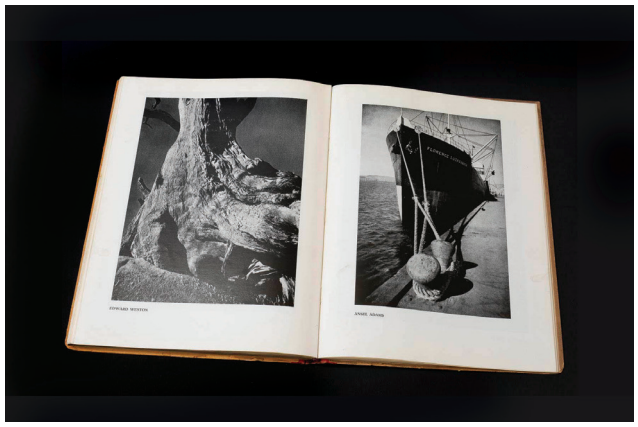
2004-ben a magyar fotóművészet helyzetét elemző filmet készítettünk Kardos Sándor barátommal (Kardos Sándor – Haris László: *Röpirat a Magyar fotóművészet helyzetéről,* Inforg Studio, 2004, 51 perc). A film egyik epizódjában Kincses Károly beszél a fotóművészeti kritikáról. A tizenöt évvel ezelőtti riportfilmben a kecskeméti Fotográfiai Múzeum akkori igazgatója szerint fotóművészeti kritika Magyarországon gyakorlatilag nem létezik. A kiállításokról szóló cikkekben vagy rádiós-televíziós műsorokban rendkívül ritka a kiállítást szakszerűen elemző, magát a fotográfus alkotót is segítő, indokoltan dicsérő vagy megalapozottan elmarasztaló szakmai kritika. Enélkül pedig az alkotók légüres térben élnek. Minden egyforma a kritika szerint. A zseniális André Kertész-kiállítás a Műcsarnokban és a vidéki művelődési ház folyosóján kiállított színes utazási képek megítélése között alig van különbség. (Ez is jó, annak is örülünk.) A másik, legalább ugyanolyan fontos probléma, hogy a laikus nagyközönségnincs előkészítve a fotográfiai művek befogadására. A kétségkívül magas színvonalú magyar irodalom sem működne, ha az embereket nem tanítanák meg olvasni. Márpedig a magyar fotóművészek vizuálisan analfabéta közönségnek készítik műveiket. A megoldáshoz szükség lenne a fotóművészet oktatására legalább az általános és középszintű iskolákban. Akár a művészettörténet tantárgy keretében.

Azért tartom fontosnak a tizenöt évvel ezelőtti helyzet felidézését, mert a változás azóta pozitív ugyan, de aggasztóan csekély és lassú. Magam alkotóként a küzdőtér másik oldalán állva, nem tartom illendőnek, hogy tanácsot adjak elméleti szakembereknek, és szakmai ismereteim sem elegendők a gyors megoldáshoz. Azzal azonban valószínűleg segíthetem az együtt gondolkozást, ha megmutatom azokat a körülményeket, művészi fejlődésemet segítő és gátló élményeket, melyek végigkísérték az 50-es, a 60-as és a 70-es éveket. Meggyőződésem, hogy a fotóművészeti/kritikusi közéletben meglévő személyes ellentétek, az együtt gondolkozást ellehetetlenítő széthúzás és tehetetlenség csak részben tulajdonítható emberi hibának. A mostani, abnormális légkör nagyobbrészt a szocializmus évtizedeinek, rendkívül embertelen viszonyainak, kibeszéletlen problémáinak a továbbélése. Sajnos úgy tűnik, a megoldás még néhány évtizeddel odébb van. (Lásd még: „Tetszettek volna forradalmat csinálni”.)

1.

A ronggyá olvasott Hevesy Iván-könyv, *A fényképezés technikája* két kötetben (HAFA kiadás, 1943) gyermekkorom kedvenc olvasmánya. Láthatóan zilált állapotát nagyjából tizenöt év mindennapos használata okozta. Családunk barátja, bizonyos Vasvári Adél (Adél néni) ajándékozta nekünk, mikor látta, hogy a bátyámmal milyen lelkesen próbálunk fényképezni. Ebből a könyvből mindent meg lehetett tudni a fotográfia alapjairól.

Valóban különleges, hogy a nagy tudású művészettörténész olyan könyvet írt, ami nem arról szól, hogy milyen kitűnő tudós a szerző, hanem egyedüli célja, hogy az olvasó megtanulja a fényképezés technikáját lépésről lépésre, és közben szerezzen alapvető esztétikai és kompozíciós ismereteket is. (1. kép)



2., 3.

Az 50-es évek elején, antikváriumban vásárolt másik Hevesy-könyv *A fényképezés nagy mesterei*. Az első olyan könyv számomra, mely a fotóművészettel foglalkozik a kezdetektől a 40-es évek szociofotójáig. A szöveg egy kicsit unalmas, nem mindent értek, hiszen a szerző nem nyolc-kilenc éves gyerekeknek írta. A képek viszont lenyűgöznek. (2., 3. kép)

A Dugonics utcai általános iskolában Somorjai tanár úrral sokszor kirándultunk. Ezek a kirándulások, túrák számomra egyúttal fotográfiai gyakorlatok voltak. Rengeteget fényképeztem. A felvételeket otthon előhívtam, majd a 6×9-es nagyításokat bevittem az iskolába, megmutattam osztálytársaimnak, akik egy forintért rendeltek kópiákat a nekik tetsző képekből. Így szereztem az első tapasztalatokat: mi kell ahhoz, hogy egy fotót a többiek jó képnek tartsanak. (4. kép)

A gyermekként szerzett fotográfusi tapasztalatokat az 56-os forradalom élményei tették teljessé. Még dugonicsos diákként fényképeztem a leggyönyörűbb napon, november 2-án. Ezeknek a fotóknak izgalmas, kalandos történetét itt nincs mód részletezni. Jelen tanulmány szempontjából az a fontos, hogy az útját lelkesen keresgélő gyermeket az események súlya, a most és nem máskor, rákényszerítette a valódi, örömteli alkotásra. Mint mikor a mélyvízbe bedobott, úszni tanuló gyerek rájön, hogy tud úszni. Ötven évvel később ezek a képek eljutottak a Műcsarnoktól Washingtonig a világ sok jelentős kiállító intézményébe. (5., 6. kép)

1957 májusában nagy örömmel vettem meg nyolc forintért az új folyóirat, a *FOTO* első számát. Valójában ez csak nekem volt első száma a lapnak, mert a *FOTO* már három éve létezett, szerényebb formában. Most azonban színes borítóval, igényes formában indult újra. (7. kép)

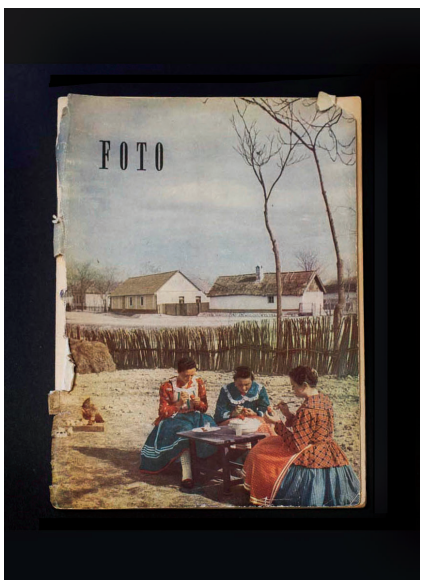
4.

5.

6.

A kor magyarországi körülményeihez képest reprezentatív külsejű lapban egy szerkesztőségi cikk üdvözli a Magyar Nemzeti Galériát megalapító kormányhatározatot. „A képzőművészet minden híve és tisztelője, közöttük a fotóművészek és a fotóművészet tisztelői is örömmel értesültek, hogy a kormány intézkedésére létrejön a Magyar Nemzeti Galéria." A cikk a továbbiakban felhívja a Nemzeti Galéria szervezőinek figyelmét arra, hogy a fotóművészet már világszerte elismert része a vizuális művészeteknek, a nagy múzeumok gyűjtik a fotóművészeti műtárgyakat, és a magyar fotóművészek legjobbjai a világ legismertebb fotóművészei közé tartoznak.

„Azon már sehol a világon nem folyik vita, hogy művészet-e a fényképezés."



„A magyar fotóművészet nagy nemzetközi eredményei és világszerte ismert művészi alkotásai [...] rászolgáltak a megbecsülésre és arra, hogy helyet kapjanak a képzőművészetek új csarnokában: a Magyar Nemzeti Galériában."

Majd a cikk végén: „Bizakodással várjuk a világhírű magyar fotóművészet megbecsülését jelző meghívást a Nemzeti Galériába." A Nemzeti Galéria művészettörténészének válasza és a *FOTO* szerkesztőségének viszontválasza négy hónappal később, a szeptemberi számban jelent meg. Telepy Katalin, a Magyar Nem-
7. zeti Galéria tudományos kutatója kizárta a lehetőségét annak, hogy a Nemzeti Galéria gyűjtsön és állandó kiállításán bemutasson fotóművészeti alkotásokat.

„Nem lenne helyes azonban a magyar képzőművészet egyetemes bemutatását fotókiállítással egybekötni. A fotók ílymódon csak másodlagos figyelemre tarthatnak számot."

„Megoldhatatlan a fotóművészeti kiállítás beiktatása a képzőművészeti anyag közé azért is, mert a fotóművészet nem tartozik a képzőművészetek körébe. A képzőművészet legpregnánsabb kritériuma az alkotás: technikai eszközökkel elővarázsolni a bennünket környező világ egy kis részletét, legyen az táj, ember, jelenet, vagy akár tárgy. A fényképezőgép lencséje bár ugyanezt végzi el, de az egyén újrateremtő, alkotó genie-je nélkül. [...] A fotóművész munkájánál a túlsúly a technikára esik, a lerögzítést a gép végzi el helyette."

A szerkesztőség válaszával kezd durvulni a vita.

„Nem értünk egyet a fotó művészeti besorolásával és meghatározásával. Telepy Katalin egyrészről leszögezi, hogy a fotó művészet, [...] másrészről azt igyekszik bizonyítani, hogy a fotó mégse művészet, mert a fotográfus munkájánál a túlsúly a technikára esik. A környező világ jelenségeinek lerögzítését gép végzi el, ez pedig nem alkalmas többre, csak a valóság hű másolására. Más szóval a fotográfus nem tud alkotó, újrateremtő művésszé válni…

Nem érthetünk egyet Telepy Katalin indoklásával azért sem, mert a gyakorlati élet ezt a felfogást már régen túlhaladta.

A Szovjetunióban a fényképnek a művészethez tartozását eldöntötték azzal, hogy az 1951. évi Szovjet Összszövetségi Kiállítás keretében mutatták be a moszkvai Művészek Társaságának helyiségében festményekkel és plasztikai művekkel együtt a színes fotografálás szovjet mestereinek felvételeit. A szovjet művészek ezzel a fényképet a képzőművészet egyik ágának ismerték el."

Ezzel kialakult egy végtelenül szerencsétlen probléma, mely szerintem legfőbb okozója volt annak, hogy évtizedekre blokkolódott a közeledés a képzőművészetek szakértői és a fotóművészet művelői között.

A világ legtermészetesebb dolga, ha egy szakmai kérdésben két szakértő véleménye nem egyezik. Normális esetben ez szakmai vitákkal rövid úton tisztázható, és kialakítható egy kölcsönösen elfogadható álláspont a fotográfia és a képzőművészet viszonyáról, együvé tartozásáról, különbözőségéről. Ekkor, 1957-ben már voltak valódi eredményei a világ szabadabbik felén annak, hogy a múzeumok, a műgyűjtők, a szakma művészettörténész szakértői meg tudják találni a normális egyensúlyt és el tudják helyezni a fotóművészetet a múzeumok hagyományos rendszerében. Talán elég két példa: 1944-ben a New York-i MoMA nagyszabású kiállítást rendezett Ansel Adams műveiből. Európában a háború miatt később, 1955-ben nyílt életmű-kiállítása Henri Cartier-Bressonnak a Louvre-ban. Nálunk pedig az éppen alakuló Nemzeti Galéria szakértőjének ma már nyilvánvaló szakmai tévedését a *FOTO* szerkesztősége sötét politikai szervilizmussal, ÁVH-s módszerrel, halálos fenyegetéssel távolítja el az egyáltalán megtárgyalható témák sorából.

Ne feledjük: a cikk megjelenésekor 1957 szeptemberében járunk. Az országban már tíz hónapja dúl a magyar történelem legdurvább politikai bosszúhadjárata. Embereket kínoznak halálra bírósági ítélet nélkül, sötét kihallgatószobákban. A péklegény miniszter ordítva uta-

sítja a bírákat sokkal több halálos ítélet meghozatalára, ha nem akarnak ők maguk is bitófára kerülni. És mindez csak azért, mert az emberek nem akartak úgy élni, dolgaikat úgy intézni, ahogy azt a Szovjetunióban csinálták. Ebben a légkörben e két mondat valódi torokszorító, halálos fenyegetés: „A Szovjetunióban a fényképnek a művészethez tartozását eldöntötték azzal, hogy az 1951. évi Szovjet Összszövetségi Kiállítás keretében mutatták be a moszkvai Művészek Társaságának helyiségében festményekkel és plasztikai művekkel együtt a színes fotografálás szovjet mestereinek felvételeit. A szovjet művészek ezzel a fényképet a képzőművészet egyik ágának ismerték el."

Nem csoda, hogy a művészettörténész szakma ijedten összezárt, és kerülte a fotóművészettel kapcsolatos témákat. Tisztelet a ritka kivételnek. Magyarországon a fotóművészetet csak 1985-ben kezdték főiskolai szinten oktatni. Addig a legmagasabb szakmai iskolai végzettség a szakmunkás-bizonyítvány volt.

Két évvel későbbi, 1959-es élményemet azoknak ajánlom, akik bármilyen okból túlzónak tartják a „halálos fenyegetés" minősítést.

Az általános iskola után a Budapesti Vörösmarty Gimnáziumba kerültem. Ott akkor már létezett egy illegális cserkészcsapat, amelyiknek – úgy látszik – szimpatikus voltam, és meghívtak, befogadtak maguk közé. A baráti társaság ma is létezik. A művészettel kapcsolatos ismereteim és fejlődésem szempontjából két legfontosabb új barátom Dercsényi Pál (Paja) és Vayer Tamás volt (8. kép). Paja édesapja Dercsényi Dezső Herder-díjas művészettörténész-professzor, Tamás szülei Vayer Lajos művészettörténész-professzor, az ELTE tanszékvezetője, és Vayerné Zibolen Ágnes, szintén művészettörténész, a Szépművészeti Múzeum munkatársa. Mindkét családnál a nagy könyvtár, az egymástól nagyon különböző egyéniségű, de egyaránt nagy tudású professzor atyai barátsága számomra maga volt a Kánaán.

1959 őszén, egy október végi napon, valamelyik órák közti szünetben elkezdtük megbeszélni Vayer Tamással a hétvégi vértesi túrát, de nem volt elég idő, ezért megállapodtunk, hogy délután felmegyek hozzájuk, hogy befejezzük a kirándulás tervezését. Tamás akkor érettségi előtt álló negyedikes volt, én harmadikos. Délután, mikor megérkeztem Vayerékhoz, együtt volt az egész család: a professzor, a feleség és Tamás, egyetlen gyermekük. Egy asztal körül ültek, láthatóan nagy gondban. Rövidesen kiderült számomra, hogy családi válságtanácskozásba csöppentem.

Délelőtt ugyanis Vayer professzort felkereste tanszéki szobájában az egyetem párttitkára, és megkérdezte tőle, hogy mégis hogy gondolja azt, hogy egyetemi katedráról azt mondta hallgatóinak, hogy Aba Novák Vilmos zseniális festő volt, mikor Aba Novák még magát Horthy Miklóst is lefestette.

És a híres professzor, a korai reneszánsz európai hírű tudósa most ijedten arról tanácskozik családjával, hogy mi lesz, mi várható ezután. Ilyenek hangzottak el:

– Hát, hogy a papát kirúgják az egyetemről, az biztos.

– Lehet, hogy kitelepítik a családot Budapestről, de mi lesz akkor Tamással?

– Biztosan nem veszik fel a Főiskolára.

(Tamás díszlettervezőnek készült az Iparművészeti Főiskolára.)

– Kint kellett volna maradni Olaszországban.

(A házaspár az előző nyáron hosszú olaszországi szakmai úton volt. Vayer professzort a kinti kollégák mindenütt nagy tisztelettel fogadták. Rómában és Firenzében is egyetemi katedrát ajánlottak fel neki, ha kint marad. Nem fogadták el az ajánlatokat, mert mi lesz akkor Tamás továbbtanulásával.)

Végül a háziasszony egyszerű logikája oldotta egy kicsit a hangulatot:

– Ugyan, Lajos, ha ez olyan nagy bűn lenne, téged vittek volna, és nem hozzád jön a párttitkár.

8. Vayer Tamás 1959 őszén, a vértesi túrán

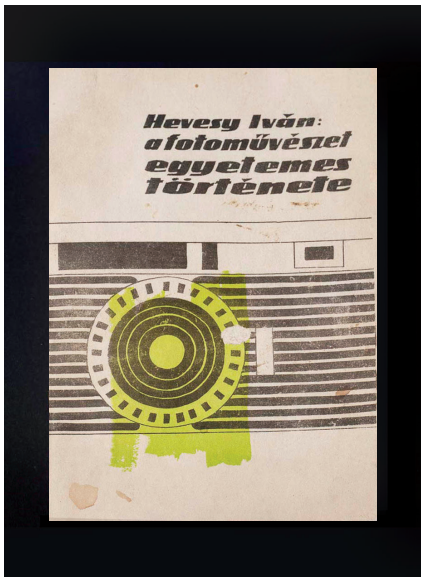
Ezt a megdöbbentő élményt azért idézem, mert a kor eseményeinek értékelésekor nem lehet kihagyni a mindenhol és mindenkor jelen lévő félelmet a zsarnokságtól. Igaz, ma már tudjuk, hogy Vayer professzort nem rúgták ki az egyetemről. Nem telepítették ki a családot Budapestről. Tamást felvették a Főiskolára, és sikeres, híres díszlettervező lett. Még az is elképzelhető, hogy a párttitkár merő jó szándékkal csak figyelmeztetni akarta a professzort, hogy vigyázzon, mert van beépített ügynök az előadásain, aki jelentést ír megbízóinak.

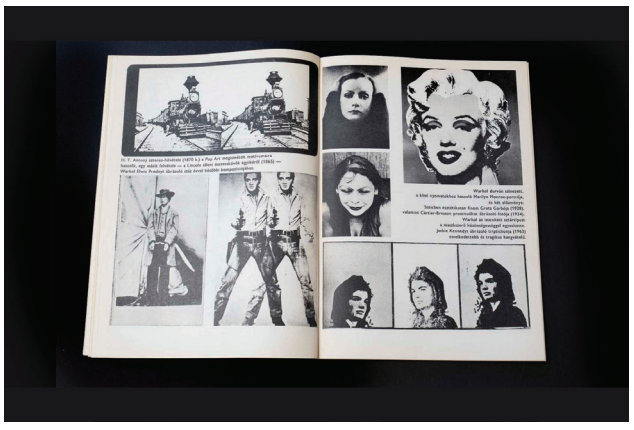
Ennek ellenére akkor és ott, a Ménesi út 49.-ben a félelem és az aggodalom torokszorító valóság volt. Hogy is írta Illyés?

… hol zsarnokság van,
ott van
jelenvalóan
mindenekben,
ahogy rég istened sem;

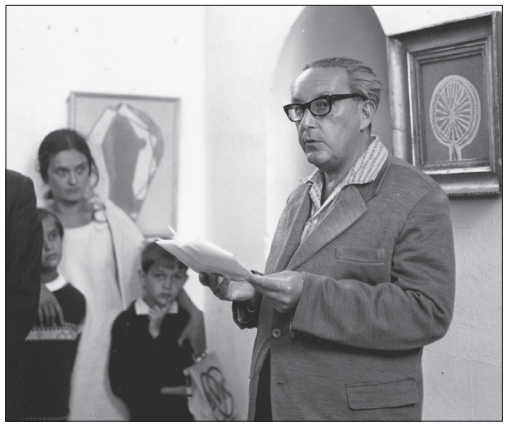
1964-ben a Budapesti Fotóklub és a Népművelési Intézet kiadásában, jegyzetként végre megjelent Hevesy Iván összefoglaló műve, *A fotóművészet egyetemes története* (9. kép). A tizenegyedik oldalon az éppen elterjedőben lévő dagerrotípiával kapcsolatban a szerző idéz Charles Blanc írásából: „A fénykép mindent utánoz, de nem fejez ki semmit. Vak a szellem világában.” Blanc szövege kísértetiesen egyezik Telepy Katalinnak, a Nemzeti Galéria művészettörténészének véleményével, csak hát közben eltelt száz év. Ennyi idő alatt sok minden változott – legalábbis a Lajtától nyugatra.

9.





10. Perneczky Géza cikke a *Fotóművészet* 1970/2. számában: *Miért használ fotókat Andy Warhol?*



11.

A szerény megjelenésű, hiánypótló mű megkésve bár, de fontos ismereteket tartalmazott számomra. Egyrészt összefoglalta a történeti tudnivalókat a fotográfia felfedezésétől az 1950-es évekig, másrészt értő szimpátiával elemezte a fotóművészet határterületeit kutató avantgárd tendenciákat, melyek akkor már nagyon érdekeltek engem is. Barátaimmal ugyanis lelkesen jártunk az Egyetemi Színpad rendezvényeire, ahol az izgalmas filmvetítések, valamint Perneczky Géza előadás-sorozata a modern képzőművészetről máig meghatározó élményem.

A 60-as évek elején-közepén sok képzőművésszel ismerkedtem meg. Társaságuk izgalmasabb, nyitottabb volt, mint az általam addig megismert fotóművészeké. Inspiráló, aktív baráti társaságba kerültem. Néhány név a lehetetlen teljesség igénye nélkül: Csáji Attila, Csutoros Sándor, Haraszty István, Lantos Ferenc, Molnár V. József, Papp Oszkár, Pauer Gyula, Prutkay Péter, Szemadám György képzőművészek és Mezei Ottó, Rozgonyi Iván, Rózsa T. Endre, Sík Csaba, elméleti szakemberek, azaz lényegében a Szürenon csoport, a későbbi új magyar avantgárd. Fotográfusként több mint két évtizedig csak képzőművészeti kiállításokon vettem részt.

Ezekben az években érdekesen alakult számunkra az elérhető modern képző- és fotóművészeti szakirodalom és kritika helyzete. Az irodalmi és képzőművészeti folyóiratok a 60-as években – bár sokkal szabadabbak voltak, mint korábban – mégiscsak a kultúrpolitika különleges figyelmét „élvezték”. A modern művészet kényesebb témái, melyek a *Nagyvilág*ban vagy a *Művészet*ben nem jelenhettek meg, rendre megjelentek a Rozgonyi Iván által szerkesztett *Fotóművészet* című folyóiratban. Úgy látszik, a szocializmusban a jó szerkesztő ki tudta használni azt a helyzetet, hogy lapja nincs annyira szem előtt, a cenzúra nem figyeli annyira, mint a nagy példányszámú országos folyóiratokat (10. kép).

A cenzúra azért, úgy általában, továbbra is működött. 1970-ben a *Balatonboglári Kápolnatárlat*ot Rónay György költő nyitotta meg (11. kép). A megnyitó után elkértem Rónaytól a felolvasott szöveget. Ezek az írógéppel írt lapok ma is birtokomban vannak. A második oldalon olvasható egy ártatlannak tűnő részlet: soha annyi tragikus magánnyal és kigúnyolt remekművel nem találkozunk, mint éppen azokban az évtizedekben, amikor a különféle akadémiai és államférfiúi szónoklatokban a legdekoratívabb frázisok hangzottak el a művészet „templomáról”… A megnyitó később megjelent az *Élet és Irodalom*ban, ahol az éber cenzor két szót kihúzott. Az

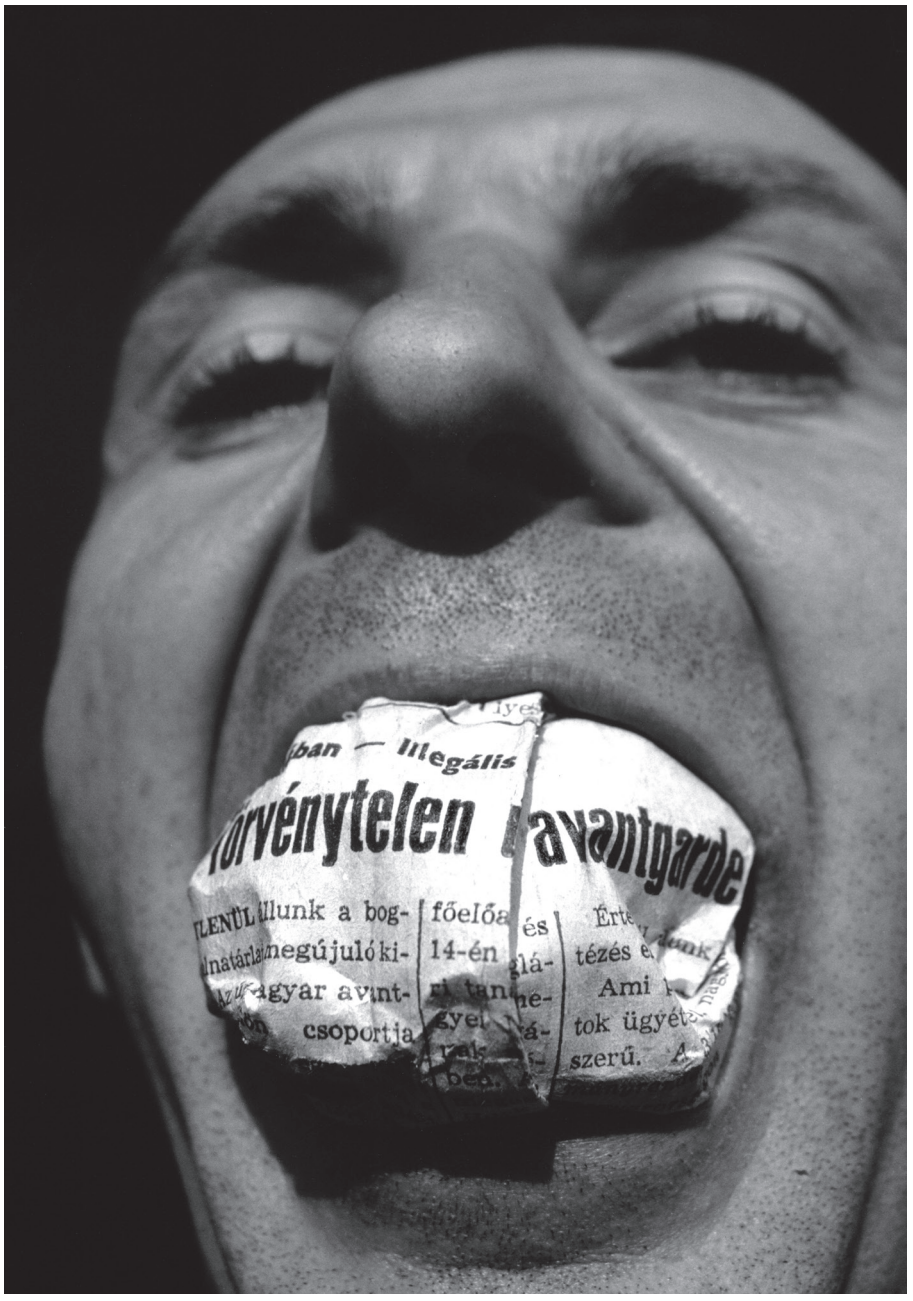
„és államférfiúi” nem való az olvasók elé, mert még valaki azt fogja gondolni, hogy lehetséges az, hogy egy államférfiú téved.

A szocialista politikai cenzúra természetéből eredően nemcsak erkölcstelen, hanem buta és lusta is. A boglári kápolnatárlatokról az első évben csupa lelkes kritika jelent meg. Majd egy év múlva megérkezett a Központ állásfoglalása, miszerint a boglári események nem egyeznek teljesen szocialista kultúrpolitikánkkal. Valamit tenni kellett, és megindultak a megrendelt támadások. Az egyik első Horányi Barna cikke a *Somogyi Néplap*ban. Címe: *Törvénytelen úton néhány avantgarde*. A cikket kitéptem a lapból, összegyűrtem, majd betömtem Molnár Jóska barátom szájába úgy, hogy az összegyűrt gombócon ezt lehessen olvasni: Törvénytelen avantgarde (12. kép).

Törvénytelen avantgarde című képem azóta bejárta a világot, és a hatalmi okokból elhallgattatott művészet jelképe lett.

Utószó

Mint legfontosabb tanulságot, fontos megértenünk, hogy rendkívüli megértés és egymás problémái iránti empátia szükséges egy sok évtizedes, halmozottan hátrányos helyzet megoldásához. A kultúra általában, ezen belül a művészetek, speciálisan a képzőművészet is rengeteg igaztalan sértést és súlyos sebeket szerzett a kemény, majd a puhának mondott diktatúrában is. A fotóművészet halmozottan hátrányos helyzetének pedig egyik fő oka, hogy a *FOTO* szerkesztősége 1957-ben, saját igaza megvédése érdekében, végtelenül erkölcstelen és buta, megengedhetetlen módon próbált elérni pillanatnyi előnyöket. Más országban is volt szocializmus. Ezek a rendszerek nem különböztek lényegesen egymástól. Mégis csak Magyarországon fejlődik oly lassan a fotóművészet elismertsége.



12. Törvénytelen avantgarde

Feledy Balázs

Képzőművészet-kritika – Volt? Van? Lesz?

■ A feltett kérdésekre a végén kellene válaszolnom, akkor is fogok, de véleményemet hadd előlegezzem meg némiképp azzal, hogy azt mondom: képzőművészet-kritika feltétlenül volt. Méghozzá két korszakra bonthatóan. Volt, és felettébb igényes a második világháború előtti években, volt a második világháború után is, de ezt az időszakot természetesen már tovább kell cizellálnunk. Kell, mert igényes képzőművészet-kritika 1945 és 1948 között születőben volt, az 1949–1953 közötti években nem nevezhető kritikának, valós kritikai életnek, ami nyilvánosságra került, csak durva apologetikának vagy ledorongolásnak, amikor épp a sematizmusellenesség teremtette meg a sematizmust… Sajátos időszak az 1953 és 1956 közötti, amelyben némi oldódás volt érzékelhető. 1957-től hullámzóan fejlődő a kritikai élet, és semmiféle, kádárizmus iránti nosztalgia nincs bennem, amikor azt állítom: lett kritika, tehát volt, igaz (finoman fogalmazva, a pillanatnyi politikai helyzettől is függően), rávetültek ideológiai árnyak.

Véleményem szerint a 70-es, a 80-as évek „ideológiai lazulása” egyre élénkebb kritikai életet teremtett, igaz viszont az is, hogy a „három t” erre is rányomta bélyegét, mégpedig úgy, hogy lehetett írni a támogatottról, de – és ez fontos – nem kellett feltétlenül jót (írni)! Itt már jelentkezett a politika és a kritika között egy sajátos diszkrepancia. Bújtatva, de lehetett írni a tűrtről (jót is, rosszat is!), ami önmagában ráirányította a figyelmet a kritikára is, nem csak a műre, művekre (a kor sajátos jelensége a Műcsarnokhoz tartozó akkori Fényes Adolf Terem pozíciója, ahol úgynevezett önköltséges kiállítások formájában kerülhettek nyilvánosság elé a tűrtek). És – természetesen (a hivatalos fórumokon) – nem lehetett írni (kritikát sem) a tiltottakról, de ez a sáv meglátásom szerint folyamatosan csökkent, aminek egyik oka, hogy még ezekben az években is folyamatos volt a művészemigráció (a nyilvánosság már nem nevezi disszidálásnak). A képzőművészet-kritika fontossá vált, kedvező jelenségnek tarthatjuk, hogy megosztó lett, de jelentős kritikusi egyéniségek „születtek”. A képzőművészeti kritika állandó része lett egyfajta értelmiségi diskurzusnak.

1990 után a művészetkritika nem vált igényesebbé. Azt várhattuk volna, hogy a demokratikus jogállam (végre) megteremti a lehetőséget a tágra nyitott szellemi életben a sokszínű kritikai életre, de nem így történt. Sőt! Az átpolitizáltság e területre is erősen jellemző lett. Sajnos a nyilvánosság fokozódásával, a több médium miatt, fokozódik a dilettantizmus, a hozzá nem értés. Elképesztő dolgokat olvashat, hallhat az ember képzőművészetről (is).

Vagyis: képzőművészeti kritika volt, viszont erősen kétséges, hogy van-e (ennek jelenségeiről a későbbiekben szó lesz) és, a folyamatokat extrapolálva, kétséges, hogy lesz-e? Minderre tehát még kitérek. De fontos a kérdés: miben láthatjuk mindennek okait, mi vezetett, vezethetett ide? Már ott kezdődik, hogy vitatkozni lehet arról, hogy egyáltalán mi is a képzőművészet. Ugyanis ennek határai folyamatosan és radikálisan tágulnak s bővülnek, műfajhatárok lebomlanak, új művészeti jelenségek születnek. Hogy mi a képzőművészet, s ezáltal, hogy a kritikája mivel is foglalkozzon, annak fogalmát tisztázni nehéz. Hagyományosan képzőművészet a festészet, a szobrászat, a grafika és ennek sok ágazata, műfaja. De: az úgynevezett iparművészet ágaiból, természetesen elsősorban a kézműves (craft) iparművészet által létrejövő művek képzőművészeti értékeket hordoznak, immanens belső tartalmaik képzőművészetiek. Kerámiából pillanatok alatt lesz kerámiaszobrászat, üvegből üvegszobrászat, ötvösségből fémszobrászat, nem is beszélve a kárpitművészetről, amely, mint egyedi műfaj, ab ovo képzőművészeti minőséget hordoz, a kezdeteitől. Miért fontos ez a kritika szempontjából? Mert felveti a kompetencia kérdését, és szintén elvezet a hozzáértés problémájáig, ami – akárhogy is vesszük – a kritikaírást végző személy esetében alapvető követelmény. Külön terület az iparművészet, természetesen, ugyanakkor az ágazatok

kritikai gyakorlatában sok az átfedés, a kollízió, az elméleti és gyakorlati tisztázatlanság, igaz: a harmónia és az egybeesés is, például magam is tagja vagyok a *Magyar Iparművészet* című folyóirat szerkesztőbizottságának…

Talán aktuálisan nagyobb gond a digitalizáció által felvetett sok probléma. A számítógépes kultúrában rohamosan fejlődik a számítógépes képalkotás gyakorlata. A magyar terminus technicus (egyik megközelítésben) elektrográfiának nevezi (ilyen névvel társaság is működik). Ez régebbi kifejezés, de tágabb a szorosan vett digitalizációnál (hiszen ide tartozhat a különböző fénymásoló technikák sora, a xeroxozás stb.). Nem kétséges, hogy a számítógépes képalkotás képzőművészet, de ki írjon róla? A szemléleten túl itt is fontos a hozzáértés, a kompetencia, de „ebből" még nagyon kevés van. Ennek a területnek még nincs kialakult szakkritikája (jelentős helyeken kevés is a megjelent elemzés). Talán éppen ezért is tapasztalni azt, hogy maguk az alkotók írnak, és ez jó, de emögött inkább az ismertetés szándéka áll, mint a kritikáé.

Ugyancsak „gond" a fotográfiával kapcsolatos sok határeset, amely már jelentkezett a grafikai technikák bővülésekor (szita-szerigráfia, ofszet stb.). Itt azonban nagyjából körvonalazhatók a folyamatok. De. A digitális fotó is szervesen beépül a képzőművészetbe, a fotó már mint fotó is „tovább dolgozódik", sok esetben képzőművészeti művé válik, ráadásul a határesetek, átmenetek fokozódnak, az alkotók tovább dolgoznak a kinyomtatott műveken is… Ki tudja ezt követni kritikusként?

Ráadásul: a fotó, képek sorozataként megmozdul(t), videó vagy film lesz belőle, de az alkotó szándéka nem hagyományos film vagy videó létrehozása, hanem képzőművészeti műé.

Az újabb kori technikai képzőművészeti kifejezési eszközök robbanásszerű fejlődése, a komplex hatásmechanizmus előtérbe kerülése miatt erre már minden mástól eltérő felsőfokú képzés is született, például a Magyar Képzőművészeti Egyetemen intermédia szakként, ahol a képzés is új utakra helyeződött, és a képzési gyakorlat is remélhetően megoldja majd a kompetenciabeli nehézségeket.

A képzőművészeti tárgy fogalma tehát bővül(t). Land art, street art, techno art, természetművészet, installáció. A képzőművészet kilép a zárt vagy körülhatárolt (táblakép, köztéri szobrászat stb.) térből, környezetalakító (befolyásoló) funkciót (is) kap, ráadásul új matériák tömeges megjelenésével. A mű már nem az örökkévalóságnak szól, legalábbis szándéka szerint, hanem sok esetben a pillanatnyiságnak. S ha mindezt kiegészítjük az akcióművészet, a performansz jelenségkörével, ezek végső soron érintkeznek előadóművészi területekkel, noha a cél itt is egészen más, nem a hagyományos előadói, esztétikai és műfaji követelményekhez hasonlítható. A mozgás művészete, szinte mint képalkotó, de igenis látványalkotó vizuális művészetként áll előttünk, s nem előadó-művészetként.

Vagyis: a képzőművészet határainak tágulásával egyre nehezebb (és összetettebb) a kritikus dolga. Óhatatlanul specializálódás alakul ki, illetve összefonódás vagy érintkezés az iparművészettel, a fotográfiával, az előadó-művészetekkel.

Itt merül fel a nagy kérdés: ilyen körülmények között ki lehet, ki legyen kritikus? Óhatatlan a párhuzam más ágakkal. Ha például (jellemzően) irodalomkritikus irodalomtörténészből, zenekritikus zenetörténészből lesz, akkor képzőművészeti kritikus művészettörténészből legyen. Ez igaz is, meg nem is. Sok művészettörténészből lett műkritikus, a háború után talán a legjobbak, de ma már mindezt elsöpri a kurátorkultusz kialakulása. Ma a fiatal művészettörténészek nem annyira kritikusnak, mint kurátornak készülnek. Alkotói habitusuk inkább koncepciók megfogalmazásában, megvalósításában, teoretikus, művészetfilozófiai kérdések elemzésében, kiállítások szervezésében manifesztálódik, mintsem hagyományos kritikai, elemző magatartásban. Ezen a területen ráadásul van még egy döntő kérdés. Míg a zenetörténészképzés a Zeneakadémián folyik, s valamilyen gyakorlati zenei tudás is szükséges a képzésben való részvételhez, addig a művészettörténészeket az ELTE-n képzik, kizárólag elméleti, történeti ismeretek megszerzésével, például a Képzőművészeti Egyetemmel történő együttműködés nélkül, tehát gyakorlati, művészettechnikai tudás, ismeretek nélkül. S természetesen – el ne felejtsük – a művészettörténészek kutatók lesznek, muzeológusok, egy-egy terület szakértői. Ebből is következik, hogy egyre inkább érezni, amit már jeleztünk, hogy egyre több alkotóművész fejt ki kritikusi, de leginkább ismertető, tájékoztató, elemző tevékenységet. A lényeg: bizonytalan a képzőművészet kritikusi utánpótlása, bizonytalan a hozzáértés.

S itt kell felvetnünk egy ugyancsak meghatározó kérdést. Egyáltalán: mi a kritika, miben áll a kritika? A szónak van nyelvi, köznyelvi, tudományos értelmezése. Alapvetően ez helyes, de a szó maga keményebben fordítható: ítélet. Ez egyfajta sarkosság, egzaktság. Amikor a kritika természetszerűleg bírálat, bíráló értékelés, döntés (!), ugyanakkor – felfogásomban – vélemény és elemzés (is lehet). Kérdés, hogy mi a prioritás. Mié az elsőbbség?

Itt alkati tulajdonságok is befolyásoló körülmények. Van, akinek a személyisége is sarkos (természete szangvinikus, indolens), vagy épp könnyen alkot véleményt, mond igent vagy nemet, van, aki óvatosabb, körültekintőbb, aki az „igen, de" fordulatot alkalmazza. Másképpen: van, aki a pozitívumokat emeli ki, helyezi előtérbe, s van, aki a negatívumokat.

Magam elemző alkatnak, inkább értelmezőnek tartom magam, véleményem szerint nem a feszültség keltése a cél, bár lehet, hogy épp ez a kritika belső meghatározója: a feszültségkeltés. Az én számomra a kritika pozitív tartalmú is lehet, de – és ez nagyon fontos – semmiképpen nem lehet apologetika. Sajátos személyes probléma, hogy kortárs mű, művek megítélése esetén (jellemzően erről a korról töprengünk) fontos-e, hogy a kritikus ismerje személyesen is az alkotót, vagy csak a művek látványa alapján ítéljen. Természetesen erre az lehet a válasz, hogy a kritikus tartsa magát távol a személyes ismeretségtől, hiszen ez a körülmény eltávolíthatja az objektivitástól, ám ugyanakkor tudjuk azt is, hogy egyes területeken „mindenki ismer mindenkit", s a kölcsönös személyes kapcsolatok, ismeretségek hálózata, különböző érdekek által befolyásolva, bizony alakíthatja az ítéletet, a kritikát.

S itt egy újabb elem. Manapság inkább hódít a promóció, az ajánlás, a reklám, mint a vélemény, a bírálat. Erre – mármint művészetreklámra – sok példa van, egyre több pénzt is költenek rá (ami jó). Fontos, fejlődő ág a művészetreklám, de távol van a kritikától… S itt merül fel a sajtó kérdése, s újra csak, hogy kik írjanak a képzőművészetről. Tapasztalom: írnak az újságírók. Ez addig helyes, amíg információ, s onnan már bizonytalan, amikor vélemény is… És azonnal azt is hadd tegyem hozzá: a kritika lehet sokoldalas esszé, tanulmány, dolgozat, és a kritika lehet recenzió, tömör, rövid vélemény.

A kritika publicitása, nyilvánossága szintén alapvető kérdés. Milyen és melyik médiában jelenik meg? Ez lehet nyomtatott, digitális (internet, Facebook, honlap, portál), auditív (rádiók), vizuális (televíziók). A nyomtatott lehet: lap (napi, heti), folyóirat, kiadvány, periodika, cikkgyűjtemény, könyv, tanulmánykötet. Ezek visszaszorulása határozott jelenség, igaz, ezekből sok átkerül(het) az internetre. A digitális ismeretáramlás rohamosan fejlődik, s jellemzője a promotálás, az ajánlás.

S ide kötődik szorosan, és nagy fontossággal bír, hogy a kritika súlyát, annak tartalmán túl – amiről még szó lesz – két, lényeges körülmény befolyásolja, alakítja: 1. ki írja a kritikát, ki írja alá?; 2. hol jelenik meg? Minden művészeti ágban kialakulnak nagy személyiségek, ez így van a képzőművészetben is. Az ő véleményük nagy hatású, s – új kifejezést használok – kánonképző tényező. És ez így van a publicitással is. Jelentős lapban, folyóiratban (szakmaiban!) jelen lenni, kritika által, kánonképző tényező. (Zárójeles megjegyzés: egyre fogynak a jelentős kritikus személyiségek).

S itt állok meg nagy hangsúllyal, egy kiemelt jelenségnél, ez pedig a hallgatás, az elhallgatás. Mert ez is kritika. Talán óvatosan úgy fogalmazhatok: virtuális kritika. A valamiről nem írni, valamire nem reagálni is nagy felelősség. A nem írás is ítélet. Sokszor erősebb, mint az írás… A művészet története sok bizonyítékkal szolgál arra, hogy valamikor elhallgatott, nem ismertetett művek, műcsoportok, művészek később jelentős értékké válnak. Az ignorálás döntés: valakit, valakiket, valamit kiiktatunk a művészetből. A kritikának tehát két végpontja van, auditív példával élve: a hangereje és a csendje.

Meg kell azt is jegyeznem, hogy kritika lehet a társaságban, közösségben (ülésen, közgyűlésen stb.) elhangzott vélemény is. Az adott csoport, kollektíva fontossága szintén erősen befolyásoló hatást gyakorolhat. Nevezhetjük ezt informális kritikának is, melynek jellemzően a nyilvánossága szűk körű, de létezése tényszerű, s mindez vezethet szakmai konszenzusra vagy épp ütközéshez.

Vagyis – és ezt a következtetést ismét meghatározónak tekintem – a kritika művészpályát befolyásoló körülmény és tényező. A kritika segíthet a sikerhez, igaz, mindig van ellenpélda is. Leginkább az 50-es években akadtak rá példák: akikről rosszat írtak, majdnem biztos, hogy jó művész volt… A kritikának tehát nagy a felelőssége is, mert tehát meghatározók (lehetnek) a következményei (sok példáról tudunk, amikor kritika igen rossz hatással volt egy-egy alkotó további pályájára).

És talán most következik a kérdések kérdése. Ha tehát a kritika ítélet, akkor minek alapján ítél a kritikus? Az „ítélet" jogi kifejezésnek tűnik (noha logikai), s ha ez így van, akkor úgy tehetem fel a kérdést: mi az a törvény, törvényszerűség, törvénykönyv, amelynek alapján ítélni kell? Nos, jól tudjuk, a művészet nem tudomány, nem matematika, nem jog és még sok minden nem, de – így fogalmazok – van egy értékrendszere, amely (esetleg írásban nem feltétlenül rögzített) kritériumrendszerre épül, és a kritikus ennek, ezek alapján ítél, ennek alapján kellene, hogy ítélkezzen, ítéljen. De! Még ha ez az értékrendszer, normarendszer egzakt is (vagy annak látszik) és szillogizmusok rendszere, a helyes következtetések tudománya, a művészetben mégsem garantált a totálisan védhető végeredmény, mert bármilyen felkészült a kritikus, bármennyire megalapozott az értékrendszere,

végső ítéletét meghatározza – és ismét egy új, ám lényeges kifejezés – az ízlése!

S most egy vitatható megállapítás: a kritika azért nem tudomány, mert befolyásolja az ízlés (például mely művészi törekvésekkel szimpatizálok vagy sem). Van művészettudomány, van művészettörténet, zenetudomány, irodalomtudomány, de a kritika nem ezek körébe tartozik (noha lehetnek tudományosan is helytálló felfedezései, következtetései!), mert – újra hangsúlyozom – a kritikában döntő az ízlés. Illetve vitatkozhatunk erről: lehet, hogy van, aki azt állítja, állíthatja, hogy a magasrendű kritika épp az, ami elrejti a személyiséget, a személyességet és értéke épp a maximális tárgyszerűség. Ez is akceptálható álláspont, de én nem ezt képviselem, hanem azt, hogy a művészettudomány objektív, a kritika szubjektív, lényege, hogy ne legyen verdikt.

Megint van egy „de". A szubjektivitásnak is vannak szakmai határai. Kritika és indulat összefér, de a határok itt is fontosak. Mindenesetre magam azt a kritikát szeretem, amely szakmailag érvelő, de személyes. Nem kell, hogy feltétlenül mögötte álljon a verifikáció, az állítás igazolása, megerősítése. Ezt a gondolatmenetet két kifejezéssel kezdtem: az értékrendszerrel és az ízléssel. Az értékrendszerről kevés szót ejtettem. Itt alapvető a tudás, a történeti, esztétikai, filozófiai, szakmai, technikai ismeretek összessége. Bosszant a felkészületlenség, ezzel egyenrangúan a mellébeszélés, ami szakmai hiányokat is jelez. Úgy érzékelem, hogy a fiatalabbaknak jobb az elméleti felkészültsége, mint a gyakorlati, jobb a napi, mint a történeti. Ennek megfelelően a képzőművészeti kritika is inkább teoretizálódik, az empíria hátrányára. Így az értékrend, eszmény- és normarendszer szorosan épül teóriákra, művészetfilozófiára, s nem a tapasztalatra (empíriára), igaz, a kortárs képzőművészet gyakorlata is teoretizálódik, a koncept art folyamatai (újra) ismét erősek. Alapvető tehát a kritikus értékrendje, amely természetesen alakul, átalakul, s amelyben véleményem szerint – bár bizonyos szempontból talán ezt a kifejezést anakronizmusnak tarthatják, tarthatjuk – meghatározó a szakmai tudáson túli világnézet. Milyen ontológiai alapokra építkezik a kritikus műveltsége? Mi a nagy kérdésekről vallott álláspontja? Mi az axióma?

Hogy abszolút érthető legyen, amiről gondolkozom, az például a keresztény világnézetre épülő kritika lehetősége, helye. Vagy az ezzel totálisan szembehelyezkedő világnézetek befolyásolóereje. Teizmus, ateizmus, egzisztencializmus, szkepticizmus. Eszmék vonzása, választása. Determináció vagy szabadságeszmény? Vita lehet arról, hogy egy kritikusi értékrendnek ez az extrapolált hipotézis vagy hit (filozófiában is) része kell-e hogy legyen, vagy csak része lehet, vagy egyáltalán nem fontos? Döntő: alapvető a tradícióhoz és – jobb híján nevezem így – progresszióhoz való viszony! Válasz lehet az is (lehet, hogy ezt képviselem), hogy egy ilyen világnézeti fundamentum fontos a kritikusi személyiség és egyéniség egészéhez, de ennek nem kell feltétlenül látszania a napi kritikusi praxisban. És elfogadhatónak tartom, hogy valakinek az axiómája erősen avantgárd vagy éppen hagyományőrző, de ez érvekben manifesztálódjon.

Talán mindebből az a következtetés is kiderül, amit képviselek, hogy a kritikai élet attól szép és értékes, ha a vélemények nem feltétlenül harmonizálnak, hanem adott esetben ütköznek. A kritikák szembenállása nem baj, hanem érték. A kritikák kollíziója az értelmiségi lét egyik, szerves része. A kritikák sokfélesége egy társadalmi/közéleti/művészi atmoszféra pozitív megnyilvánulása. Mintha ez hiányozna a művészeti közéletből.

Eljutottam az egyik legérzékenyebb kérdéshez, melyet kerülgettem talán, implicite gondoltam is rá (írásom elején fel is villantottam), de eddig még nem mondtam ki, s ez az átpolitizáltság kategóriája, vagyis kritika és politika viszonya. Érzékeny terület, noha biztosan legtöbben egyetértünk abban, hogy a művészetkritikának a politikától távol kellene tartania magát. A magyar történelem csak XX. századi alakulásában olyan nyomasztó történései vannak kritika és politika összefonódásának, s ezáltal érték- és minőségvesztésének, hogy ezek hevesen argumentálják a távolságtartást. Itt megint kell tennem egy fontos esztétikai cezúrát. A művészetek között fontos a megkülönböztetés az alkotóművészetek és az előadó-művészetek között, melyek más és más problémával küzdenek a politikához való viszonyulás tekintetében. Az alkotóművészeteknél mindig fontos a mit, az előadó-művészeteknél mindig fontos a hogyan! Felmerül a kísérletezéstől a protestálásig sok kérdés. Alapvető kívánalom a művészet szabadsága, melyre 1990 után, minden feltétel adott, elvártuk tehát azt is, hogy a kritika magasabb szintre emelkedjen, hiszen például végképp függetlenedik a politikától, de ez nem feltétlenül történt így. Ugyan magasra emelkedett az elméleti felkészültség szintje, sok mélyen elemző, kitűnő írás, kiadvány, folyóirat jelenik meg, de a művészeti közélet átpolitizáltsága nem feltétlenül tesz jót a művészetkritikai gyakorlatnak. Kialakult az a kétosztatúság, hogy bizonyos művészeti jelenségekről, eseményekről, kiadványokról, helyszínekről (!) csak és kizárólag – eufemisztikusan – ez az oldal ír, míg más jelenségekről, eseményekről, helyszínekről a másik oldal. Mindez jellemző a képzőművészeti kritiká-

ra is. Mindenesetre van olyan, amúgy magas színvonalú szakmai havilap, amely egyszerűen nem ír, nem reagál a Műcsarnok kiállításairól, kiállításaira, annak szervezeti, irányítási rendszere miatt, noha például e napokban is egyidejűleg öt, kitűnő kiállítás látható a legjelentősebb és első számúnak tartott magyar kortárs kiállítóhelyen. Mint ebből kiderül: nem vagy nemcsak a nagypolitikához való viszonyulásra gondolok, amikor politika és kritika ambivalens kapcsolatát emlegetem, hanem a kritikai diskurzus résztvevőinek olyan döntéseire is, melyek politikai alapúak, de szakmát érintők.

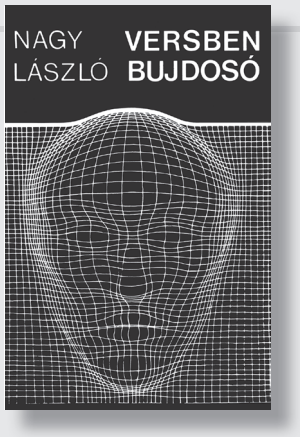
Visszatérve az elöljáróban és dolgozatom címében feltett kérdésre: képzőművészeti kritika volt a II. világháború előtt, ellentmondásos és torzulásokkal teli 1945 és 1956 között, 1957-től a rendszerváltásig fokozatosan fejlődő, ám ez mindig a politikai körülmények által befolyásolt. 1990 után pedig a helyzetkép ellentmondásos: a magas szintű és igényű, elméleti, kutató hátterű munka mellett a folyóirat-, lapkritika, amely adott esetekben publicisztikával is érintkezik, súlyosan háttérbe szorult, másodlagossá vált, jövője bizonytalan.

Végső tapasztalat: ma a szakfolyóiratok inkább ismertetnek, promotálnak, reklámoznak, jobb esetben elemeznek, leíró jellegű írásokat közölnek, mint bírálnak, mintsem hagyományos értelmű kritikákat közölnének *(Új Művészet, Balkon, ArtMagazin, Műértő)*. Határozottan érzékelhető, hogy a folyóiratok szubkultúrákat, csoportérdekeket képviselnek, s így nagyon kevés az olyan teljesítmény, amelyről több helyen is olvashatunk írást. Különös módon, ha bírálatról van szó, akkor az inkább politikai alapú, és nem szakmai, s ha netán vita van, az is hamar válik politikai alapúvá, s nem marad az esztétika, a minőség területén. A kritika inkább abban nyilvánul meg, hogy egy-egy írás hol jelenik meg. Az írás megjelenése a lényeges, nem a hangneme. A nyomtatott sajtó háttérbe szorulása, a napilapok művészeti kritikától való távolságtartása veszteség. Művészeti polémia kevés van, ha van (ritkán, ritkulóan), az fontos.

Jánosi Zoltán

„Örökzöld” – ködben, jégzajlásban

A Nagy László-jelenség – mint az irodalmi „bartóki” modell fókusza – az 1989 utáni irodalmi ízlésirányok ütközőzónáiban



„Virággal a halált átkötik
Visszaadnak a földnek
Virággal a halált átkötik
Lelkedben pedig megölnek.”
Szécsi Margit: A *Glóriák Ura*. Nagy Lászlónak

■ Nagy László több irányban egyaránt komoly kihívásokat megfogalmazó munkássága jelentkezésének kezdőpillanataitól a kritikai – majd az irodalomtörténeti – tekintetek fokozott figyelme alatt állt. Műveinek értéktartalmairól s ezek hatásáról már a rendszerváltozásig több száz tanulmány, tíznél több könyv született. A rendszerváltozás utáni évtizedek kritikai és feltáró megközelítései a jelenhez közeledve ugyanakkor már nem csupán az egyedi életmű értékhelyéről és ennek modulációiról adnak számot, hanem számos vonásában koncentráltan tükrözik a magyar kritikai élet és részben az irodalomelmélet egyes rendszerváltozás utáni képleteit is.

A folyóirat-kritikákkal párhuzamosan s jórészt azokra építve – újabban lásd például az *Alföld* (1986/2. sz.), az *Új Horizont* (2005/4. sz.), a *Parnasszus* (2007, nyár), a *Hitel* (2009/9. sz.), a *Magyar Napló* (2015/7. sz.) értelmező blokkjait – az átfogóbb pályakép és költői fejlődésrajz a 60-as évek közepétől érett az irodalomtörténészek műhelyeiben. Bori Imre még 1967-es könyvrészletét (*Két költő,* Újvidék), majd Dobóné Berencsi Margit műelemzés-kötetét (*Nagy László tizenkét versének elemzése,* 1984) követően – és a XX. századi irodalmi monográfiáink egyik legkiválóbb műveként –, Görömbei András 1992-ben megjelent munkája *(Nagy László költészete)* adott elsőként teljes körű és minden addiginál fontosabb, a kritikarovatokban megszólaló felismerést is integráló értelmezést Nagy László életművéről. Hasonló reflexiós íveken még öt szerző válaszolt később könyv terjedelmű munkával a Nagy László-életmű kihívásaira. 2015 őszéig (a többszerzős tanulmányválogatásokkal együtt) összesen tizenhét könyv látott napvilágot a *Versben bujdosó* szerzőjének életművéről. (Közülük több második kiadásban is megjelent.)

Ez a (második kiadásokat nem számítva) csupán a könyvekből összeadódó csaknem négyezer-ötszáz oldal az irodalomtörténeti feldolgozottság arányait tekintve önmagában is kiemelt helyet biztosít Nagy László életművének a magyar irodalom történetében. A lapokban megjelent reflexiók felől közelítve: a Nagy Lászlóról írott tanulmányok, cikkek, értelmezések, emlékezések száma már az ezredfordulóig hatszáznál többet tett ki. A tudatosító és elemző értéktár tehát nemhogy csekélynek nem ítélhető, hanem a kortárs magyar írók befogadásával és recepciójával egybevetve is kivételesen gazdag.

A költői életmű a múlt század 80-as éveinek közepétől (közvetlenül a rendszerváltozás előtti évektől) ugyanakkor a különböző irodalomelméleti felfogások és iskolák ütközési zónájába került. A rendszerváltozás után felerősödő, részben a nyugati filozófia és a posztmodern esztétika egyes elemeire alapozó irodalmi kánon-felfogás a Nagy László-i eszmék és poétikai elvek radikális tagadásával (más alkotók hasonló erejű elutasításával vagy mellőzésével egyidejűen) egyszersmind a maga egyik legfontosabb önmeghatározási pontját jelölte ki. A Nagy László életművéhez elemi módon kapcsolódó irodalmi „bartóki” modell is ebbe a küzdelemhálózatba került bele. S Nagy László életművéhez hozzátapadva – noha annak nem kisbolygója, hanem éppen naprendszere volt – ennek a kiutasítási folyamatnak Nagy Lászlónál is nagyobb vesztese lett.

A korábbi – de átfogóan még elismerésbe ágyazódó – szórványosabb kritikai megjegyzések nyomán (Alexa Károly, Könczöl Csaba, Tandori Dezső és mások) a már csak a költő halála (1978) után számottevőbb szerepet öltő, Nagy László lírájának értékeire kétséggel tekintő nézőszög (különösen Hekerle László, Nyilasy Balázs, Kálmán C. György írásaiban)[1] erőteljesen bíráló szempontot képviselt az életmű részleteivel (Nyilasy Balázs)

vagy egészével szemben (Hekerle László, Kálmán C. György). A maga új „eszményeinek" nevében aránytalanul felnagyította Nagy László életművének egyes, kritikával szemlélt vonásait, s túlságosan deheroizáló-profanizáló, olykor (Kálmán C. György) a pamflet határait súroló hangnemével önmaga új meglátásaival szemben is ellenérzéseket keltett.

A zavart növelte, hogy e látómezőnek Nagy László életpályájára tekintése már eleve csonka, előítéletes volt. Csupán a „bajvívó" költőt látta és láttatta meg; a pályavég antropológiai és nemzeti krízisét felmutató Nagy Lászlót megpillantani sem akarta. Nem véletlen, hogy az ellenkező előjellel látó véleménykör (Görömbei András, N. Pál József, Vasy Géza és mások) éles kritikai párbeszédbe kezdett e nézetekkel.

Kálmán C. György elemzésére reagálva a maga ellenkritikájában N. Pál József például ekképpen fogalmazott: „… bár a dolgozat címének harsogó retorikája: *Mi a bajom Nagy Lászlóval?* igen beszédes volt – hogy szaktudósi mezbe bújva tette ezt –, ám a pamflet felépítése, érvelési rendszere, az ellenszenvet ki-kibuktató indulata, folyamatértelmezési s (bizony!) ideológiai, sőt napi-politikai konnotációja – Hekerle álláspontjával ellentétben – valamiféle „leszámoló" gerjedelemről beszél nekem."[2]

A költő Zalán Tibor rövidségében is igen pontosan beszél – már távolabbról visszatekintve – ennek az össztűz alá vett állapotnak a külső körülményeiről és céljairól. „Nagy László nincs jelen olyan mértékben, amennyire az ő költői ereje és nagysága ezt megkövetelné – állapítja meg. Ezt abban látom, hogy halála után elindult egy igen kemény, a Nagy László-költészetet tépázó huzavona, ami nyilván arra szolgált, hogy a tárgyias költészetnek és a nyelvkritikus költészetnek a helyét megcsinálja a magyar költészetben. Ezek nyilvánvalóan nem a szándékoltan etikus megszólalási formákat keresik…"[3]

A Nagy László életművére és személyiségére is zúduló és egyre kiterjedtebbé váló megtagadás-sorozatot (a bartóki modell sorsára is utalva) a verse írásakor még alig harmincesztendős Korpa Tamás – feltételezve, hogy egy irodalomkritikai vitának az állásfoglalást egyértelműen megfogalmazó vers is része lehet – a líra nyelvén ekként fejezte ki:

Hisz tűt szúrnak beléd
a tű fokán át
vérhólyagos földbe szórnak
agancsaid két kézzel letörik
az ágaskodó tengerbe dobják
Megvesszőzött ujjaimon sírva
mutatom hol merre az apály.
(*Nagy Lászlónak,* 2016)

A gondolatmenetnek ezen a pontján vetném fel, hogy az egyik legnagyobb kihívása és, azt hiszem, küldetése is az ép szerkezetű irodalomkritikának, hogy értékei, eredményei átnőjenek a tudományos összegzésekbe: a szintetizáló könyvekbe, monográfiákba, tankönyvekbe, irodalomtörténeti folyamatokat-távlatokat egybefoglaló kötetekbe. Esetünkben a kérdés tehát az, hogy a több ezer oldalnyi, Nagy Lászlót analizáló és a „bartóki" modellre is kitekintő kritikai értékfeltárás miképpen tudta inspirálni a magasabb, a kézikönyvalkotó és a felsőoktatást befolyásoló tudománynak a Görömbei András utáni újabb összegzéseit, értéktudatát. Rövid lesz a válasz: többnyire sehogyan sem, de mindenesetre egyoldalúan és aránytalanul.

Korpa Tamás művét és mások hasonló érzéseket kifejező írásait ugyanis többek között épp az válthatta ki, hogy Kulcsár Szabó Ernő 1993-as, a XX. századi magyar irodalom értelmezését a maga szempontjai szerint új alapokra helyező, Nagy Lászlót ugyan már kevésbé hangsúlyos helyen tárgyaló, de az életmű több alapkérdését még nyitva hagyó összegzéskísérlete (*A magyar irodalom története 1945–1991*) után 2007-ben kiadásra került az újabb idők *Spenót*jának, azaz alaptankönyveinek szánt sorozaton belül *A magyar irodalom történetei III. (1920-tól napjainkig)* című tanulmánygyűjtemény és abban Nagy László minősítése.[4]

Itt átadom a szót Papp Endrének, aki már nem is csak Görömbei Andráshoz, illetve az értékképviseleti több ezer oldalhoz, hanem Kulcsár Szabó Ernő könyvéhez mérten tartja riasztónak, amit ebben a reprezentatív kiadványban Nagy Lászlóról olvasott. „Az újabb kanonizálásnak látszó, sajátos műfajú és tartalmú szöveggyűjtemény, *A magyar irodalom történetei* – mondja – már nem bánik ilyen méltányosan az alkotóval. Immár nem jut számára külön figyelem, besoroltatik egy zsákutcásnak láttatott alkotásmód jelképes alakjai, Juhász Ferenc és Csoóri Sándor mellé. […] a talán túlságosan is rövidre szabott és feltűnően felületes summázat a szövegben még három mondattal toldatik meg: […] Ennyi hát, amit az általuk elképzelt szellemi progresszióra felesküdött szerkesztők […] az alkotóról az utókorra kívánnak hagyni. Attól tartok – emlékeimben kutatva –, egy Görömbei-szigorlaton ennyi tudással felvértezve reménytelenül küzdene a hallgató a kettesért. […] Azt hiszem, az előítéletek, az alátámasztatlan sztereotípiák és a tanulmányszerző bán-

tó tájékozatlansága és […] az esztétikai érték, illetve a teoretikus érvényesség szembeállításának bizarrsága komolytalanná teszik az efféle értékelést."[5] Vasy Géza már Nagy Lászlón messze túlmutatva, még átfogóbban ír a könyvről s várható következményeiről: „Ne legyintsen senki, hogy ez is csak egy könyv, a benne levő szemlélet is csak egy a sok közül. Az állam gavallérosan sok tízmillió forintot ajándékozott e munka létrehozására. S nyilvánvaló a szándék: ez legyen az új évezred első irodalomtörténeti kézikönyve tanárok, egyetemi hallgatók, érdeklődők számára. Jaj annak, akinek ez a könyv fogja megalapozni az irodalomszemléletét! – rögzíti félreérthetetlenül. – Olvasson inkább Móriczot, Babitsot, Kosztolányit, Németh Lászlót, Illyés Gyulát és természetesen Nagy Lászlót is."[6]

Ha *A magyar irodalom történetei* e kötetébe foglalt, idézett elemzések egyik meghatározó célja az említett „népi" szerzők eredeti műveinek olvasására ösztökélés volt, akkor – Vasy Géza értékelése alapján – ez a kézikönyv célba ért. De célba ért-e, illetve hová jutott a Nagy László-életmű holdudvarában fénylő irodalmi „bartóki" modell? Visszakerült-e az is az olvasás zártabb terepeire, avagy hatóerő-e az újabb, a konkrét alkotói folyamatokban is?

Vajon erről mit mond az újabb kritika?

Nem keveset és nem kevésbé tanulságosat: a Nagy László körüli hullámverés ugyanis állásfoglalásra vagy megnyilatkozásra késztetett az utóbbi évtizedekben olyan fiatal irodalomtörténészeket, kritikusokat, írókat, költőket, sőt más művészeket is, akik sem életkoruk, sem az őket körülfogó újabb történeti szituációk miatt nem élhették meg közvetlenül a Nagy László líráját alakító-befolyásoló társadalmi-kulturális-irodalmi-irodalompolitikai mozgásokat. Közvetlenül a Nagy László-verssel szembesültek tehát, s csak ennek alapján mondták ki véleményüket. Nézzük először – Korpa Tamás után – a fiatalabb nemzedékekhez tartozó költők megnyilatkozásait.

„És mit szeretek most Nagy László verseiből csaknem húsz évvel később? – teszi fel önmagának a kérdést a *Parnasszus* körkérdésére válaszolva Szabó T. Anna. Örömmel látom, hogy szinte mindent. A versek többsége, az, amit kiválasztottam magamnak, ugyanúgy érvényes számomra, csak a megformáltságot tanultam meg tisztelni közben, a képek sűrített erejét. Amit nem tudtam megszeretni Adyban és Dylan Thomasban, a hatalmasra növelt, világgá kiáltott ént, azt elfogadom Nagy Lászlóban."[7]

Tóth Krisztina – az önmaga példáján kívüli szélesebb kitekintésben – hasonló paramétereken beszél erről a sokfelé kisugárzó költői erőről: „[…] hogy csak két kiemelkedő költőt említsek, Orbán Ottó vagy Kántor Péter korai versein erősen érződik, hogy pályájuk elején mennyire hatott rájuk Nagy László költészete, s mégis, az eleinte tolakodóan idegen anyagot kitűnően sikerült saját versbeszédük természetéhez igazítani. De felhozhatnám példaként a mostani negyvenesek közül Vörös Istvánt vagy legjellemzőbben a saját első kötetemet. Később e felsorolt szerzők egészen máshova jutottak, átszűrték magukon ezt az örökséget, én is másfajta verseket kezdtem írni, de ott van a mondatok szövetében mindaz, amit onnan hoztam."[8] Falusi Márton a kánon nyomasztó súlyára felelő elméleti válaszát is belekomponálja a Nagy László-örökséget feltáró önelemzésébe: „A Nagy Lászlót körülvevő irodalomtudományi diskurzus cáfolata vagyok magam is: bőven a rendszerváltozás után eszmélkedtem, nem származom faluról, fiatal budai értelmiségiként egészen korai, tehát még nem tudatosan választott baráti köröm sem a Nagy László-i értékfelmutatás igézetében nőtt föl. Miért nem volna ajánlatos költőként Nagy László szellemi örökösének vallani magamat? Mert annak vallom."[9]

S vajon mit mondanak a – Falusi mellett – már szintén szaktudományos könyveket is letett fiatal irodalomtörténészek erről a „végleg lemerültnek" láttatott költészetről? „Nagy László verse, *A Zöld Angyal* a modern világköltészet egyik legnagyobb látomása – rögzíti Prágai Tamás – […] Nagy László angyala, az elvadult növényi élet, a zöld erő, mely birtokba veszi az ember nélkül prédára hagyott kultúrát, kétarcú. Ügyesen használva hatalmas erő, magunk ellen fordítva a végítélet látomása."[10] S lehet, hogy Soltész Márton is „a prédára hagyott kultúráról" beszél, amikor a balladát és az alanyi verset egy Nagy László-mű síkján szembeállító tanulmány elolvasása után így háborodik fel: „A fő kérdés nyilvánvalóan az: hogy kerül a balladaműfaj s az alanyi költészet egy asztalra? Avagy: miként lehetséges egy újabb aszimmetrikus tablón – bámulatos szemfényvesztés révén – ismét meghirdetni Nagy László vereségét?"[11]

Nagy Gábor a közelmúlt mellett a múltra tekintve is számba veszi „Nagy László iskoláját", amelyben „jelentős életművek bontakozhattak ki e líra éltető erejéből".[12] Ő éppen azt – a „bartóki" modellel a legszorosabb kapcsolatban álló – folyamatjelleget és csoportszerűséget mutatja ki az életmű hatásában: Kányádi Sándor, Tornai József, Ratkó József, Buda Ferenc, Csoóri Sándor, Baka István, Döbrentei Kornél, Király László, Farkas Árpád, Nagy Gáspár műveiben, amire az új értékrendszert képző tudomány még csak nem is utal.

Szentmártoni János viszont tudatosan csak fiatal szer-

zők névsorával felel a Nagy László örökségét temető kánonnak. Oravecz Péter: *Gyónás Nagy Lászlónak* című, 1998-as verséből kiindulva idézi fel a Nagy László-hatás „eleven jelenlétének" vonásait, szabályos névsort szőve írásába azokból a költőkből, akiknek művein ott érzi az iszkázi költő szellemét. A nevekből: Korpa Tamás, Nagy Gábor, Falusi Márton, Győrffy Ákos, Székely Szabolcs, s ott említett műveikből a fiatal irodalomnak a Nagy Gábor összegzését folytató, újabb hulláma tárul fel. „Kellemes meglepetés volt számomra – teszi még hozzá – a *Parnasszus* 2007-es Nagy László-száma, amelyben olyan ifjú költők is megvallották iránta korábbi vagy még élő kötődésüket, akiknek költői világa ma már nem áll közel az övéhez."[13] A Nagy László-örökség jelenlétét mégis Ekler Andrea gondolata foglalja össze legszebben: „Nagy László alkotásainak újraolvasása számomra élő igény…"[14]

S ha a fent idézett (kritikaként vagy más formákban közzé tett) megnyilatkozásokat olvassuk, az idézetekből visszaszoríthatatlanul elősugárzik még egy fontos vonás, amit az újabb elmélet a legjobb esetben is fölösleges járulékként kezel. Pedig ez a tartalom a Bartók-zenének és a „bartóki" modellnek is meghatározó összetevőjét adja; s ez a vonás: az erkölcsi dimenzió. Ez a kardinális elem a küzdő ember arcával együtt meghatározóan bontakozik ki Lendvai Ernőtől Angi Istvánon, Kroó Györgyön át Szabolcsi Bencéig, Demény Istvánig, Tallián Tiborig a legtöbb Bartók-értelmezésben is. Az erkölcsi dimenzió a költészet Bartók-kapcsolatain kívül az irodalom (a művészet) társadalmi tudatot formáló képességének kérdéseivel is fontos viszonyban áll.

„Nagy László azon költők egyike – mondja szintén Falusi Márton –, akiktől nem a természetes belső vívódás, a folytonos önvizsgálat volt idegen, hanem a poézis lefokozása; számára a költészet teljes világmagyarázat… Mítoszteremtő igénye felismeri, hogy a kultúra egyéni teljesítményekre épít, amelyeket a közösségi gyakorlat erősít meg. […] Nagy László nem vonja vissza szellemi csapatait onnan, ahol az uralkodó elméletek mára kapituláltak."[15] N. Pál József összegzése e költészetről, a történelemről és e lírába rejtett morálról – az irodalomelmélet újabb útjait figyelő tekintettel – még határozottabban fogalmaz: „Nagy László költői világának […] az élet érzéki s tudati egységének a tételezése s az egység átélhetőségének a feltételezése, e lehetőség föl nem adása is a része volt. […] A posztmodern felfogást már ennek az egységnek a feltételezhetősége vagy az e képzethez való ragaszkodás is dühbe hozza vagy ásításra készteti, ez tudható, ezért nem képes a Nagy László-i költészettel bármit is kezdeni. Ebből fakad az én gondom is. Hiszem ugyanis, hogy nem Nagy László költészete s példája alól forgott ki az idő, hanem mi nyomorodtunk időközben süketekké."[16] A Nagy László-líra embervédő dimenzióját tömören – a Bartók-zene üzeneteivel párhuzamos mondatával – Fodor Miklós így fejezte ki: „Ezt a fajta beszédmódot, amely Nagy László beszédmódjának legfontosabbika: életre serkentő beszédnek nevezzük."[17]

Ennek az „életre serkentő beszédnek" a mellőzése, a Nagy Lászlóval szemben az említett szakkönyvben kifejtett tudományos érdektelenség viszont egy Nagy Lászlóhoz is erősen kötődő, nagyszabású magyar irodalmi tendencia világirodalmi tudatosításának esélyét is félrelökte, amikor a Nagy László-értelmezéseket sommás ítéleteivel megszakasztva egyszersmind gátló erőként hatott a magyar irodalom „bartóki" vonulatának és újabb változatainak – mintegy ötven év alakulási folyamat s legalább két tucat alkotó műveinek – feltérképezésére is. Ezért nem tudtak az újabb (mert természetesen hiányzó) szintetikus kutatásokba beépülni – például – Babosi Lászlónak, Margócsy Istvánnak és Tarján Tamásnak az irodalmi „bartóki" modellről született, átfogó és elgondolkodtató írásai sem.[18]

A posztmodern magyar változatának legalább a saját egyetemes kortárs elmélet periferikus modernitásról, a posztmodern legitimáció nemnyugati alapműveiről szóló gondolataira kellett volna erősen figyelnie, amikor a Nagy László-i és a teljesebb „bartóki" örökséget félretolta szemhatárából. Jauss, Carlos Rincón, Douwe Fokkema, John Barth és mások gondolataira, amelyek a posztmodern előképét, sőt születését peremeurópai és dél-amerikai térségekbe helyezik, s a folklórregiszterek átlényegítése mellett fontosnak tartják az etikai dimenzió megtartását is. „E periferikus modernitás feltételei között a világ mágikusságától való megfosztottsága (Entzauberung) nem vált kényszerré."[19] „Irodalom és szubjektum társadalmiassága", „a modern periferikus kapitalizmus elvadult kapitalizmusként" való jelenléte, és az ennek közepette alakuló irodalom[20] (Rincón) a különböző világtérségek alkotóiban „az erkölcsi igénytelenségtől", a „Madison Avenue üzleti szellemétől, hamis vagy tényleges naivitásának szintjétől" való távolságtartást erősítik fel. Az „egyre inkább önnön folyamatairól és eljárásairól", „s egyre kevésbé az objektív valóságról és a mindennapi életről szóló"[21] (Barth) irodalomnak az ilyen típusú művek a szociológiai-etikai-társadalmi kapcsolatkört is integrálva a határozott kontrasztját adják. Az elidegenedettség, a „bomlasztás" és a „zűrzavar" szellemében fogant irodalom elé tett kérdőjelek, a premodern és a modern radikális tagadásából született „egyoldalúsá-

gok", „az öntükrözés", „a politikai kívülállás", „az erkölcsi entrópiát megközelítő pluralizmus"[22] (Barth) bírálata alapelvekként szólalnak meg e gondolatokban. S „a nyelv fikciókba bonyolódása elleni lázadás"[23] (Jauss) is fontos szerepet kap. Ismét az értelmezés homlokterébe kerül viszont „az imagináció hatalmába vetett megújult bizalom"[24] (Jauss), s ezzel együtt „a felejthetetlen szereplőknek a tartása, akik a félelem, a kényszer és elnyomás realitásával az öröm elvét állítják szembe"[25] (Jauss). A „minden nyelv- és értelemkrízisről, világ- és tapasztalatvesztésről szóló beszédnek lépten-nyomon ellentmondó"[26] (Jauss) tartalmak rehabilitálása történik meg tehát.

Az idézett, a Kárpát-medenceinél egyetemesebb irodalomértelmezési felfogások nemcsak a Nagy László-i és a „bartóki" életműveket emelik vissza az aktualitásba és a szűkebb Nyugat-Európa fölötti művészeti történések terébe, hanem az egyes nyugati és azokat sajátosan domesztikáló magyar látószögek korlátaira is rámutatnak. S ugyanebbe a szférába nyílik – az irodalomelemzés bizonyos hazai normáitól lényegszerűen különböző – zenei reflexió, ami Nagy László életművét kísérte s kíséri.

Mert amíg az irodalomelmélet egy része Nagy Lászlónak a magyar irodalom fő vonalából történő kiszorításával foglalatoskodott, a magyarországi zene, illetve annak tudománya sokszorosan és több oldalról ölelte vissza a költő műveit a kulturális köztudatba. Sebő Ferencnek a *Hangzó Helikon* sorozatban a kottákkal és a költő kéziratos és nyomtatott verseivel, valamint rajzaival együtt kiadott Nagy László-CD-je (Helikon Kiadó, 2004) megsokszorozta a műszövegek megismerésének terjedési sebességét is. A komolyzenében Kocsár Miklós, Petrovics Emil, Szokolay Sándor, Tóth Péter kapott muzikális feldolgozásokra ihletet Nagy László verseitől. „Népművészetekben gyökerező költészete igen közel állt hozzám. Nagyon illett ahhoz a zenéhez, amit én is gondoltam. Gondolatainak tömörsége, világos, tiszta formálása, olykor drámai hőfoka igen alkalmas zenei megjelenítésre" – fogalmazta meg Kocsár Miklós.[27] Windhager Ákos a „bartóki" modell, a Bartók-zene értelmezéseiről szóló előadásaival, tanulmányaival nyitotta meg újra és újra az átjárókat Nagy László költészete és az irodalmi „bartóki" modell felé. Ordasi Péter pedig a doktori dolgozatára alapozó, *Csodafiú-szarvas. Kocsár Miklós kórusműve a hagyomány és a kortárs líra keresztútján* című könyvében használta fel mély kreativitással az irodalomkutatás egyes, Nagy Lászlóra vonatkozó felismeréseit.[28]

„Az egy tőről fakadt költői mű és zenei nyelv egymásba fonódásának csomópontjait kutatva – írja Ordasi Péter – bizonyosodott be számomra, hogy ez a remekmű csak az ősi hagyomány és az azt önmagára vonatkoztató huszadik századi líra keresztútján keletkezhetett. Kocsár Miklós későbbi, az archaikus népi imádságok szövegére írt műveihez Nagy László költészetén át vezetett az út."[29] Kocsár e művének meghatározó Nagy László-ösztönzéséről Ittzés Mihály ugyanezt vallja: „A Nagy László-megzenésítések közül is kiemelkedik koncentráltságával, mély értelmű kozmikus költészetével a *Csodafiú-szarvas* balladisztikus látomása (1979). Nemcsak a költészet, de a zene szempontjából is a legmélyebb hagyomány újraértékelése e mű."[30] Az Ordasi Péter könyvéről írott recenziójában Szabó Soma ekként összegzi a könyv értékeit: „Ordasi Péter karnagy, zenetanár vette a fáradtságot […], hogy lemerüljön a darab rejtelmeibe, hogy sorra vegye a titokzatos ajtókat, amik mögött ez a delejes erő rejtőzik, ami a világ minden táján első hallásra megmozdítja a hallgató lelkét. Ordasi Péter is tisztában van azzal, hogy a *Csodafiú-szarvas* csak a jéghegy csúcsa. […] könyve bepillantást enged az olvasónak – ha csak az életműből kiragadott egy-egy példával is *(Tűz, te gyönyörű, Tűzciterák, Mégis mondom Damion)* – Kocsár egész zeneszerzői világának alakulásába. […] A dolgozat központi gondolata bevallottan a *Csodafiú-szarvas*-elemzés. Egy népi regösének, Nagy László verse, Kocsár kórusműve és Páll Antal népi iparművész szarvasos tányérja elképesztő párhuzamokat mutat. Ordasi Péter hallatlan alapos kutatómunkával, nagy szakmai rálátással, aprólékos gonddal szövögeti az elemzés szálait, a szöveg, a zene és a mögöttük húzódó mitikus hagyomány jelentésrétegeinek kapcsolatát kibontó gondolatokat. Rá kell ébrednünk, milyen komplex, milyen univerzális a nyelv amelyen Kocsár a Nagy László-feldolgozását meséli. Rá kell eszmélnünk a nagy összefüggésekre, a magyar népi hagyományokban őrzött örök igazságokra, melyek talányát a költő a verselő művészet fátylai mögé rejtve sejteti velünk, s melyeknek pontos olvasata a zenei megfogalmazás."[31] Berlász Melinda pedig a „a magyar zenetudományi irodalom összefüggésében is" „mélyreható elemzéseinek eredetiségében kimagasló értékűnek" nevezve Ordasi Péter munkáját, azt fogalmazza meg, hogy a könyvben „A regösének hagyományából eredő szövegforrásnak és értékelésének ismeretanyaga a Nagy László-költemény összefüggésében teljesedik ki. Izgalmas szellemi folyamat részesévé válik az olvasó az új magyar líra e remekművének magas szintű analízisében."[32]

Összegezve tehát az elmondottakat, jelenleg úgy látom, hogy a „bartóki" modellt reprezentáló Nagy László-költészet értelmezése és hatástörténete egyidejűen került a további éltető, illetve egyes jegyeit tovább gondoló erők hullámaira (az eleven irodalom egy része) és a rekvizitumok kelléktárába (az irodalomtudomány egy része). Vagyis olyan szellemi havazásokba, ahonnan – a

megtartás és a tagadás egymásba viharzó erőteréből – kísérli meg önmaga belső értékeit s azok között az emberi teljességre figyelő Bartók-örökség nagyszerűségét továbbkiáltani és reprodukálni.

Egy-két évtizeddel ezelőtt Tóth Erzsébet verse „örökzöldnek" nevezte Nagy László lírai hagyatékát *(Nagy László örökzöldben)*. A költőnőnek igaza volt és van, üzenetét, meglátását gyakran idéztem Nagy László-ünnepeken, -konferenciákon. Ma mégis akképp látom e líra örökzöldjét, ahogyan maga Nagy László írta le *A karácsonyfás ember* című prózakölteményében a háborúból hazavánszorgott, tüdőlövéses katona viaskodását a fagyos télben a fenyőfáért: „Később az ablakból láttam a ziháló embert, jött az erdőből, hóna alatt jókora borókafenyővel, mintha zöld lovon lovagolna a hóesésben. Ma úgy látom a hóban, szájjal aggatja vére szalagjait örökzöld lovára…"

JEGYZETEK

1 HEKERLE László: *„Ördög már veletek". Kísérlet Nagy László kései költészetéről* = *Alföld*, 1982, 2. sz., 91–97.; NYILASY Balázs: *Kritikus töprengések egy jelentős költőről* = Uo., 78–83.; KÁLMÁN C. György: *Mi a bajom Nagy Lászlóval?* = 2000, 1989, 6. sz. (szeptember), 48–52.

2 PÁL József, N.: *„… a kiválasztott és a »resztli« ellentéte…" Egy pamfletről s körülményeiről – húsz év után* = *Hitel*, 2009, 9. sz., 8–14.

3 ZALÁN Tibor: *[Nagy László]* = *„Vállamon bárányos éggel". Írások Nagy Lászlóról.* Szerk. JÁNOSI Zoltán, Dunaszerdahely, Nap, 2015, 85. Részlet a Katona József Megyei Könyvtárban, Kecskeméten, 2005. április 23-án Nagy Lászlóról elhangzott beszélgetésből.

4 *A magyar irodalom története. III. 1920-tól napjainkig.* Szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Bp., Gondolat, 2007

5 PAPP Endre: *Organikus, mitologkus, vátesz. Nagy László-értelmezések kulturális szemléletünk töréspontján* = Uő: *Azonos önmagával.* Bp., Hitel Könyvműhely, Nemzeti Kultúráért Alapítvány, 2013, 133–135.

6 VASY Géza: *Nagy László fájó hiánya* = *Hitel*, 2009, 9. sz., 4–7.

7 SZABÓ T. Anna: *Tűz a tükörben. Nagy László verseiről* = *Parnasszus*, 2007, 2. sz., 75–76.

8 TÓTH Krisztina: *A teher nagysága* = Uo., 70–71.

9 FALUSI Márton: *Ablak a pokolra. Vázlat Nagy László jelenlétéről és hiányáról a kortárs irodalomban* = *Bárka,* 2011, 4. sz., 80–83.

10 PRÁGAI Tamás: *A Zöld Angyal* = *Magyar Hírlap (Hétvégi melléklet)*, 2008. augusztus 2., 18.

11 SOLTÉSZ Márton: *Nagy László kétségbevont öröksége. Még egyszer a* Ki viszi át a Szerelmet *című versről* = *Magyar Napló*, 2015, 7. sz., 10–12.

12 NAGY Gábor: *„… a világ képeiben mi vagyunk". A Nagy László-líra korszerűségéről* = *Életünk*, 2005, 9. sz., 26–35.

13 SZENTMÁRTONI János: *„Idegen fagyban a zászlótartó". Nagy László jelenléte a legújabb magyar költészetben* = *Magyar Napló*, 2010, 7. sz., 11–13.

14 EKLER Andrea: *„Házadba mormol aggodalmam." Tűnődések Nagy László születésének 80. évfordulóján* = *Életünk*, 2005, 9. sz., 21–26.

15 FALUSI: *i. m.* (2011)

16 PÁL: *i. m.* (2009)

17 FODOR Miklós: *A szentté szenvedett élmény. Filozófiai eszszé Nagy László* Anyakép *című verséről* = *Hitel*, 2003, 2. sz., 107–114.

18 BABOSI László: *Ratkó József töredékes Bartók-tanulmányának rekonstrukciója* = *Hitel*, 2003, 5. sz., 33–64.; Uő: *„Ősi vagyok és modern". Tornai József és a bartóki modell* = *Miért sírnak a metaforák? Tanulmányok Tornai József tiszteletére.* Szerk. JÁNOS István, Nyíregyháza, Nyíregyházi Főiskola, 2004, 33–66.; MARGÓCSY István: *Hova lett a bartóki modell a mai magyar költészetből?* = *Élet és Irodalom*, 2006. július 21., 22.; TARJÁN Tamás: *A bartóki modell egy húrjáról* = Uő: Nyugat 100+1. *Tanulmányok, esszék, kritikák.* Bp., Pont, 2009, 90–103.

19 RINCÓN, Carlos: *Borges és García Márquez, avagy: a posztmodern periferikus centruma* = *A magyar irodalmi posztmodernség.* Szerk. SZIRÁK Péter, fordítók nélkül, Debrecen, Kossuth Egyetemi, 2001, 88.

20 Uo., 87.

21 BARTH, John: *Az újrafeltöltődés irodalma. A posztmodern szépprózája* = Uo., 63.

22 Uo., 60–63.

23 JAUSS, Hans Robert Jauss: *Az irodalmi posztmodernség. Visszapillantás egy vitatott korküszöbre* = Uo., 106.

24 Uo., 107.

25 Uo., 110.

26 Uo.

27 KOCSÁR Miklós: *Az énekelhető költő* = *„Vállamon bárányos éggel." i. m.* (2015), 308–309.

28 ORDASI Péter: *Csodafiú-szarvas. Kocsár Miklós kórusműve a hagyomány és a kortárs líra keresztútján. Doktori értekezés.* Bp., Kalota Művészeti Alapítvány, Napkút, 2019

29 Uo., 80.

30 Uo., ITTZÉS Mihály gondolatát idézi Ordasi Péter.

31 SZABÓ Soma: *Ordasi Péter:* Csodafiú-szarvas = *Magyar Napló*, 2019, 9. sz., 67.

32 BERLÁSZ Melinda *borítószövege* = ORDASI: *i. m.* (2019).

Kovács András Bálint

A magyar film „aranykora”: a 60-as évek filmes kánonja[1]

A magyar filmtörténetben, ahogy a művészetek történetében általában, vannak kiemelkedő korszakok, amikor rövidebb-hosszabb idő alatt a jelentős művek aránya megnő, amikor korszakalkotó művek sokasága születik, és talán ezek hatására a kisebb mesterek is főműveket hoznak létre. Hogy mi az oka ezeknek az „aranykoroknak”, általánosságban nem lehet megmondani, de annyi valószínű, hogy ebben a társadalmi tényezők legalább annyira fontosak, mint a művészettörténetiek. De, legalábbis, ha keresünk ilyen okokat, biztosan fogunk is találni. Az „aranykorokat” gyakran csak utólag látjuk ilyennek, sokszor érezzük, hogy „aranykorban” élünk, de utólag a jelentősnek látszó művek leértékelődnek, és az „aranykor” belesimul a lapos hétköznapokba. Az utókor kánonja kíméletlen: az ő ízlésüket már nem befolyásolják személyes és társadalmi tényezők, tekintélyek és félelmek. Az utókor csak azt nézi, olvassa vagy hallgatja, ami neki is mond valamit, a puszta hagyományőrzésnek csak szubkulturális vagy politikai szinten van jelentősége. Ha azonban az adott történelmi korban élők és az utókor kanonizálása is egyetért az adott kor kiemelkedő jellegével, biztosak lehetünk benne, hogy valami fontos történt akkor.

A magyar filmtörténetben a 60-as évek ilyen „aranykornak” látszott már a maga idejében is, és ez az értékelés évtizedek óta tartja magát. Szinte megszámlálhatatlan a magyar kulturális sajtóban „a 60-as évek aranykora” szóösszetétel előfordulása, amely a 60-as évek végétől egész a mai napig állandó jelzőként tapad ehhez a korszakhoz. Érdemes ezért közelebbről megvizsgálni, milyen kritériumok és milyen filmek alapján alakult ki és maradt fönn a filmes és a tágabb kulturális közvéleményben a „60-as évek aranykorának” filmtörténeti képzete.

A „60-as évek” a filmtörténetben az intellektuális szerzői film kibontakozásának korszaka volt, amelyet az „új hullámok” névvel is szoktak említeni, és ennyiben az „aranykor” kifejezés általánosságban egyfajta megújulásnak, ennek a filmtípusnak a felvirágzását, nagy, programadó műveinek, legfőbb mintáinak a megszületését jelenti. Ugyanakkor tény, hogy a magyar film ebbe a filmtörténeti folyamatba csak viszonylag későn csatlakozott, és nemzetközileg számottevően csak Jancsó Miklós vette ki a részét ennek a folyamatnak az alakításából. Az irányadó európai „új hullámok” fél évtizeddel korábban jelentek meg, a lengyel filmművészet stilisztikai-tematikai megújulása ezzel egyidejű, a csehszlovák „új hullám” pár évvel később követte, míg Magyarországon, lényegében a német új hullámmal egy időben, csak a 60-as évek közepétől számíthatjuk az új filmművészeti stílus kialakulását.

Mikor kezdődik a magyar film „aranykora”? A kifejezés értékelő természetéből adódik, hogy inkább utólagos visszatekintő írások használják, épp ezért annál értékesebbek a kortárs említések. Az utólagos visszatekintő írásokra jellemző, hogy minél távolabb vannak a korszaktól, annál általánosabb korszakmegjelölésként használják a kifejezést, sokszor csak a „60-as évek aranykora” formában.[2] Jellemző továbbá a kifejezésre, hogy inkább kulturális közhelyként vagy hívószóként funkcionál, mintsem komoly korszakmegjelölésként, amit mutat, hogy szakfolyóiratokban *(Filmvilág, Filmkultúra)* szinte kizárólag az „úgynevezett” megszorítással együtt szerepel. Idézőjel vagy megszorítás nélkül elsősorban a nem szakmai sajtóban találkozni vele.

Az első alkalom, hogy ez a kitétel előfordul, 1961-re tehető, amikor is Ranódy László a *Film, Színház, Muzsika* című hetilapnak adott interjújában arról beszél, hogy „érnek a feltételei” a magyar film aranykorának, „amiről mindannyian álmodozunk”.[3] Legközelebb 1967-ben találkozunk ezzel a kifejezéssel, amikor a *Képes Újság* beszámol a harmadik pécsi film-szemléről. A cikk szerint „az utóbbi évek sikeres filmjei talán előhírnökei annak, hogy kibontakozóban van a magyar film aranykora.”[4] Ennek az írásnak az alapján szinte biztosan állíthatjuk, hogy a „magyar film aranykora” kritikai formula *post*

quem dátuma 1967, hiszen a szöveg nem mint bevett, közkeletű kifejezésre hivatkozik, hanem mint esetleg a jövőben bekövetkező korszakra. A hivatkozott filmek közül a legkorábbi bemutatója 1965-ben volt *(Álmodozások kora)*, a többi 1966-os és 1967-es. A korszak tehát döntően az 1966-ban bemutatott filmek alapján kapja meg ezt az elnevezést. Sokkal későbbről azonban találhatjuk az „aranykornak" jelentősen szűkebb értelmezését is. Például a *Magyar Nemzet* 2014-ben azt írja Kósa Ferenc *Tízezer nap* című filmje kapcsán, hogy „ekkortól datálhatjuk a magyar film aranykorát".[5] Ez az értelmezés bizonyosan nincs összhangban a korabeli és a legtöbb későbbi felfogással, amelyek akár 1963-as filmeket is idesorolnak, de kétségtelen, hogy a korhoz legközelebb álló reflexiók leggyakrabban az 1965–66-os időszakot jelölik meg mint kezdetet.

Ezt támasztja alá egy másik megnevezés, az „új hullám" előfordulása is a magyar filmmel kapcsolatban. Jóllehet ez a kifejezés nem tartalmazza az „aranykor" kifejezésben foglalt értékelést, mégis nyilvánvalóan ugyanarra a filmtörténeti jelenségre vonatkozik. A kortárs megnyilvánulások közül egy Nemeskürty István-interjú tűnik a legfontosabbnak, hiszen Nemeskürty a korszak egyik legfontosabb vezetője volt, akinek a műhelyéből számos új kezdeményezés indult el. 1964 elején ezt nyilatkozta: „[a csoportvezetők] Sok jó filmet szeretnének készíteni és sok fiatal rendezőt foglalkoztatni, mert ezzel a magyar film új hulláma teremtődne meg."[6] Tehát 1964-ben nem beszéltek még új hullámról a magyar film kapcsán, következésképp „aranykorról" sem, ami tovább erősíti az „aranykor" 1965–66-os kezdeti dátumát.

Meddig tartott az „aranykor"?

A korabeli sajtómegnyilatkozások alapján nyilvánvaló, hogy ez a megújulás, illetve a megújulás „aranykorként" való értékelése nem tartott nagyon hosszú ideig. A *Népszabadság* 1970. május 17-i száma már arról ír, hogy „Nem a magyar film aranykorát éljük, de talán még stagnálás sincs..."[7] Mivel a cikk az év tavaszán jelent meg, a válságjelenség érzékelését legkésőbb 1969-re tehetjük. Almási Miklós egy 1970-es, a *Filmkultúrá*ban megjelent cikke a „vakrepülés" vagy „az átmenet, a balsikerekkel és kockázatos kísérletekkel teli keresés korát", azaz a válság kezdetét 1969-ben bemutatott filmekkel példázza.[8] Ugyancsak ezt támasztja alá a *Társadalmi Szemle* 1970/8–9. száma, amely a magyar film válságát elemzi. Ettől fogva a sajtóban sorra jelennek meg a magyar film hanyatlásáról és válságáról szóló írások. Hasonló mondatot találunk a *Kortárs* egy 1973-as számában: „Nincs sem „aranykor", sem „csőd", sem „válság".[9] Egy évvel későbbi számában ugyancsak a *Kortárs* egyik cikke az „aranykor" végének 1970-et jelöli meg.[10] A kortárs megnyilatkozások alapján tehát a „60-as évek aranykorát" az 1965 és 1968 közötti négy évre tehetjük.

Ugyanakkor, ha ebből következően szeretnénk meghatározni ennek az aranykornak a filmes kánonját, a kép nagyobb szórást mutat. A gyakran említett „jelentős" filmek bemutatási éve kihúzódik akár 1963 és 1970 közé is. Még távolabbról nézve a kép még tágabb, és a nemzetközileg jól ismert magyar alkotások jelölik ki a határait. A *Le Monde Diplomatique* című francia folyóirat 2018. szeptemberi száma *A magyar film aranykora* címmel közöl írást, ahol a cikkíró az aranykor nyitányának Fábri Zoltán *Körhintáj*át (1955), míg végpontját Mészáros Márta *Napló gyermekeimnek* (1982) című művét jelöli meg, mely utóbbiról azt írja, hogy ez volna a magyar film egyik utolsó nagy filmje.[11] Ha tehát a 60-as évek kánonjáról beszélünk, kérdés az, hogy az „aranykor" kánonját értjük-e ezen vagy azokat a 60-as években készült filmeket, amelyek a kritikai kánonban megmaradtak. Még ha a két halmaz nagymértékben fedi is egymást, nem pontosan ugyanazokat a filmeket találjuk a két halmazban.

A listák és a kánon

Minden, kereskedelmileg jelentős kulturális ágazatban készülnek toplisták, melyek mutatják a kurrens közönségítéletet a jelen vagy a múlt műveit illetően. A filmben 1958 óta léteznek ilyen toplisták. Az internet korában ezek a listák megszaporodtak, ami számunkra azért kedvező, mivel képet kaphatunk a több évtizedes időeltérés hatásáról a kánonra, valamint megláthatjuk a „populáris" és a „hivatalos" listák közötti különbséget.

Három, „hivatalosnak" nevezhető kanonizáló lista létezik a magyar filmekre vonatkozóan. Az elsőt 1968-ban készítette a Magyar Film- és Tévéművészek Szövetsége. Ezen a listán csak a háború óta készült, tehát lényegében az 1946 és 1968 közötti korszak filmjei szerepelnek. Ugyanakkor ezt tekinthetjük a „hivatalos" kortárs listának. Ezen hat 60-as évekbeli film szerepel:

Sodrásban (1963),
Szegénylegények (1965),
Tízezer nap (1965),
A tizedes meg a többiek (1965),
Hideg napok (1966),
Apa (1966).

Azonnal látjuk a listán, hogy az „aranykor" 1965–66-os kezdő időpontját tükrözi, és elsősorban a korban nem-

zetközileg legdíjazottabb filmeket tartalmazza (kivéve *A tizedes meg a többiek*et).

A következő „hivatalos" lista csak 2000-ben készült, ugyancsak tizenkét filmet tartalmazott, de itt már szerepelnek a háború előtti és a 60-as évek után készült filmek is, ezért, érthető módon, kevesebb hely jut rajta a 60-as éveknek, és csupán két film került be:

Szegénylegények,
Apa.

A harmadik „hivatalos" lista, amelyet ugyancsak a Magyar Film- és Tévéművészek Szövetsége állított össze, 2009-ben készült, az UNESCO felkérésére. Ez tizenöt filmet tartalmaz, ezért figyelemre méltó, hogy három 60-as évekbeli filmet tartalmaz a korábbi kettő helyett.[12] Ezek:

Szegénylegények,
Apa,
Hideg napok.

A következő lista már csak „félhivatalos", még mindig nem tükrözi a közönség preferenciáját, és a szakmai közvéleménynek is csak egy részét képviseli, viszont ötvenhárom filmet tartalmaz, ami sokféle alkotás bevonására ad lehetőséget. 2012-ben a Magyar Művészeti Akadémia tagjainak szavazatai alapján választotta ki a magyar filmtörténetből ezt az ötvenhárom filmet, amelyeket részletesen bemutattak egy-egy vendég meghívásával, és a televízióban is levetítették őket. Ebben az eseménysorozatban nyilvánvaló a kanonizálási szándék. Ezek közül a következő filmek készültek a 60-as években:[13]

Hideg napok,
Szegénylegények,
Két félidő a pokolban (1961),
Feldobott kő (1968),
Oldás és kötés,
Pacsirta (1965),
A tanú (1969),
A tizedes meg a többiek,
Egy magyar nábob (1966),
Kárpáthy Zoltán (1966),
Csillagosok, katonák (1967),
Húsz óra (1965),
Tízezer nap,
Sodrásban.

A megelőző listákhoz képest figyelemre méltó, hogy két vígjáték és két kosztümös kalandfilm is szerepel a listán. Ugyanakkor ebből a négy listából megállapíthatjuk a 60-as évek legfőbb kanonikus műveit. Először is megállapítható, hogy a *Szegénylegények* az a film, amely egyetlen hivatalos listáról sem hiányzik 1968 és 2014 között, a *Hideg napok* és az *Apa* háromszor, a *Tízezer nap* és a *Sodrásban*, valamint *A tizedes meg a többiek* pedig kétszer szerepel a négy listán. A különböző tágasságú szakmai közvélemény az általuk összeállított listák alapján negyvenhat éven keresztül ezt a hat filmet tartotta a legkevésbé megkérdőjelezhetőnek a 60-as évek filmes korszakából. A hat film közül a *Sodrásban* kivételével mindegyik 1965–66-ban készült vagy akkor mutatták be. A hivatalos kánon magja tehát konzisztens módon az „aranykor" kezdetének időpontjára tehető. Ez a konzisztencia teszi érthetővé, miért tűnt ennyire egyértelműen ennek a két évnek a termése „aranykornak", hiszen ritka, hogy két, egymást követő évben – jelen esetben harminckilenc filmből – hat ilyen erős kánonképző erővel bírjon úgy, hogy ez már a kortársak szemében is egyértelműen látszik.

Természetes, hogy a legutolsó, hosszabb lista szórtabb képet mutat, de ha a különféle, közönségszavazatokra alapozott publikus listákat nézzük, a kép már meglehetősen változatos lesz. Egy 2013-ban készített tízes lista a 60-as évek filmjeiből a következő filmeket mutatja:[14]

1. *Két félidő a pokolban* (1961),
2. *Sodrásban* (1963),
3. *Szegénylegények* (1965),
4. *A tizedes meg a többiek* (1965),
5. *Tízezer nap* (1965),
6. *Apa* (1966),
7. *Hideg napok* (1966),
8. *Egri csillagok* (1968),
9. *Feldobott kő* (1968),
10. *A tanú* (1969).

A hat „mag-film" itt kiegészül egészen korai és késői 60-as évekbeli filmekkel, valamint egy újabb kosztümös kalandfilmmel. Még változatosabb képet mutat egy olyan lista, amely öt filmes oldal közönségének szavazatait átlagolva állítja sorrendbe a száz legnépszerűbb magyar filmet:[15]

Oldás és kötés,
Sodrásban,
A koppányi aga testamentuma (1967),
Kárpáthy Zoltán,

Szegénylegények,
Mici néni két élete (1963),
Egri csillagok,
Egy magyar nábob (1966),
Hattyúdal (1964),
Pacsirta (1965),
Felmegyek a miniszterhez (1962),
Húsz óra (1965),
Hideg napok,
Butaságom története (1965),
Két félidő a pokolban,
Isten hozta, őrnagy úr! (1969),
Tüskevár (1967),
A tizedes meg a többiek,
A tanú.

Egyrészt azt látjuk, hogy a kánon „magjából" hiányzik az *Apa* és a *Tízezer nap*, viszont szép számmal kerültek be szórakoztató filmek. Sőt, a tizenkilenc filmből tizenegy, tehát a többség már nem a komoly drámai vagy modernista művészfilm, hanem a műfaji filmek közé tartozik. Ez a tendencia még jobban látszik a következő listákon. Az IMDb magyar filmes tízes toplistája összesen öt filmet tartalmaz a 60-as évekből:[16]

A tizedes meg a többiek,
A tanú,
Két félidő a pokolban,
Pacsirta,
Isten hozta, őrnagy úr!

Nagyon hasonlít erre a Filmmúzeum csatorna a nézők szavazatai alapján összeállított ugyancsak tízes listája, mely ugyancsak öt filmet tartalmaz a 60-as évekből:[17]

A tanú,
A tizedes meg a többiek,
Egri csillagok,
Oldás és kötés,
Isten hozta, őrnagy úr!

Ezeken a listákon már csupán egyetlen olyan film van, amely szerepelt a kortárs, valamint a későbbi szakértői listákon: *A tizedes meg a többiek*. A legutolsó harmincas listán pedig már egyetlen művészfilm sem szerepel a korszakból:[18]

A kőszívű ember fiai,
Egri csillagok,
A tizedes meg a többiek,
Kárpáthy Zoltán.

Úgy tűnik tehát, hogy kétféle kánon fut egymás mellett a 60-as évek magyar filmjét tekintve. Egy szakmai, elsősorban a művészfilmeket szem előtt tartó, amelynek a középpontjában öt film áll: *Szegénylegények, Hideg napok, Apa, Sodrásban, Tízezer nap,* és létezik egy populáris kánon, amelynek a középpontjában az *Egri csillagok,* a *Kárpáthy Zoltán,* a *Kőszívű ember fiai, A tanú* áll. A két kánont pedig *A tizedes meg a többiek* köti össze, amely mind a kettőben szerepel. Ez a kettősség azért érdekes, mert már a korabeli kritikai közvélemény is épp ezeket a szórakoztató filmeket emelte ki mint a műfaj jelentős képviselőit, természetesen *A tanú*n kívül, amely nem kerülhetett közönség elé.[19] Tehát nem arról van szó, hogy utólag átértékelődött a kánon, hanem arról, hogy ezek voltak azok a maguk korában is elismert filmek mind a populáris, mind a művészfilmes ízlés szerint, amelyek később kanonizálódtak. Nyilvánvaló, hogy a későbbi közönségszavazatok inkább az elsőt, míg a szakmai szavazatok mind a kettőt nyilvántartják. Figyelemre méltó továbbá, hogy mind a két kategória filmjei ugyanabban a korszakban, 1965–68 között készültek, mint a művészfilmes kánon alapfilmjei. Ez újabb adalék ahhoz a megállapításhoz, hogy a 60-as évek „aranykora" lényegében négy évet ölel föl: 1965 előtt és 1968 után elvétve találunk olyan filmeket, amelyek részei lennének ennek a kánonnak. Az „aranykort" megelőző, leginkább kanonizált filmek: *Két félidő a pokolban* (1961), *Oldás és kötés* (1963), *Sodrásban* (1963). A „hanyatlás" korának leginkább kanonizált filmjei *A tanú* (1969), *Isten hozta, őrnagy úr!* (1969).

Díjak

A fesztiváldíjak ugyan fontos szerepet játszanak a kánonképzésben, ugyanakkor a kortárs ízlést jelzik, ezért nem sok ráhatásuk van a későbbi megítélésre. A következő lista csak a rendezői, forgatókönyvírói vagy a film egészére kapott díjakat sorolja fel.

1961
Alba Régia (Aranyérem, Moszkva),
Két félidő a pokolban (Magyar filmkritikusok díja),
Megszállottak (Magyar filmkritikusok díja).

1962
Angyalok földje (Magyar filmkritikusok díja, Boston: nagydíj, Mar del Plata: nagydíj, FIPRESCI különdíj, Cannes, ifjúsági filmek fesztiválja: oklevél, Monza: Vaskorona-díj),
Legenda a vonaton (Moszkva: ezüstérem).

1963
Hogy állunk, fiatalember? (Róma, Velence, Cannes ifjúsági filmfesztiválok díjai),
Nappali sötétség (Cork, Locarno),
Oldás és kötés (Magyar filmkritikusok díja),
Pacsirta (Cork),
Párbeszéd (Magyar filmkritikusok díja),
Sodrásban (Karlovy Vary, Edinburgh, Magyar filmkritikusok díja, Pesaro).

1964
Álmodozások kora (Filmszemle különdíj, Locarno),
Így jöttem (Filmszemle).

1965
Gyerekbetegségek (Tunisz, Moszkva, Teherán, Phnom Penh),
Húsz óra (Filmszemle, Moszkva, Róma),
Szegénylegények (Filmszemle, Locarno, London),
A tizedes meg a többiek (Filmszemle),
Tízezer nap (Filmszemle, Cannes).

1966
Apa (Magyar filmkritikusok díja, Cannes, Acapulco, Locarno, Moszkva, Valladolid),
Egy magyar nábob (Barcelona),
Fügefalevél (Filmkritikusok díja),
Hideg napok (Karlovy Vary, Filmkritikusok díja, filmszemle, Cork, Adelaide),
Hogy szaladnak a fák (Filmszemle),
Kárpáthy Zoltán (Barcelona),
Utószezon (Velence).

1967
Bohóc a falon (Filmszemle, Karlovy Vary, Phnom Penh),
Csillagosok, katonák (Filmszemle, Párizs, Adelaide),
Egy szerelem három éjszakája (Buenos Aires, Mar del Plata),
Nyár a hegyen (San Sebastian),
Szevasz, Vera (San Sebastian),
Ünnepnapok (Mannheim).

1968
Csend és kiáltás (Avellino, Magyar filmkritikusok díja),
Eltávozott nap (Valladolid),
Falak (Filmszemle, Filmkritikusok díja),
Feldobott kő (Filmszemle, Filmkritikusok díja),
Fényes szelek (Filmkritikusok díja, Adelaide),
Pál utcai fiúk (Oscar-jelölés,Teherán, Moszkva),
Próféta voltál, szívem (Rio de Janeiro),
Tiltott terület (Filmkritikusok díja).

1969
Az idő ablakai (Trieszt),
Sirokkó (Atlanta),
Szemüvegesek (Locarno),
Szeressétek Odor Emiliát (Taormina),
A varázsló (Gijon),
Virágvasárnap (Filmszemle, Hyeres).

1965 után stabilizálódott az évi öt-hat díjazott film, de ebbe beleszámít, hogy 1965-ben indult a magyar játékfilmszemle, ami megsokszorozta az elnyerhető díjak számát. Ha csak a külföldi díjakat nézzük, akkor azt kapjuk, hogy 1960-ban nulla, 1961-ben egy, 62-ben három, 63-ban négy, 64-ben egy, 65-ben négy, 66-ban öt, 67-ben hat, 68-ban öt, 69-ben hat film kapott nemzetközi díjat. Különösen érdekes, hogy 1968–69-ből a későbbi kánonban szereplő filmek egyike sem szerepel a nemzetközi díjazottak sorában, sőt, magyar díjat is csak az *Isten hozta, őrnagy úr!* kapott, színészi alakításra. Ebben a két évben tizennégy film nyert valamilyen külföldi díjat, és csupán a *Feldobott kő* szerepel két későbbi listán. Ugyancsak említésre méltó, hogy a korszak második legnépszerűbb vígjátéka, az „aranykor" az ötödik legnézettebb, és a magyar filmtörténet utolsó olyan filmje, amelyik meghaladta a hárommilliós nézettséget, *A veréb is madár* (1968), semmilyen népszerűségi vagy kritikai kanonizáló listán nem szerepel.

Kritikai fogadtatás

A toplisták és a díjazás mellett a kritikai fogadtatás is fontos részét képezi a kánonnak. Noha a kritikák alapján kialakított kép nagyon bizonytalan és többnyire ellentmondásos, bizonyos filmek egy-egy nagyobb tekintélyű kritikus megnyilatkozása révén kerülnek be a kritikai köztudatba mint „fontos" vagy „jó" filmek annak ellenére, hogy nincs mögötte számszerűsíthető pozitív kritikai tömeg, sőt, sok esetben a számszerűségek épp ellenkező előjelűek is lehetnek. A magyar filmkritikusok díja azt a legtágabb kritikusi közvéleményt jelenti, amit csak nagyon ritkán írhat felül egy-egy különvélemény, és általában ezekből a filmekből szűrődik le az utókor számára a kanonizált filmek listája.

Ha csak a „nagydíjakat", a „rendezői díjakat"[20], valamint a „különdíjakat" vesszük, akkor a 60-as évek – és nemcsak az „aranykor" – kritikai kánonja a következőképp alakul (zárójelben a díj típusa n = nagydíj, r = rendezői díj, k = különdíj):

Két félidő a pokolban (r),
Megszállottak (r),
Oldás és kötés (r),
Nehéz emberek (n),
Az életbe táncoltatott lány (k),
Párbeszéd (k),
Sodrásban (r),
Húsz óra (n),
Szegénylegények (n),
A tizedes meg a többiek (k),
Hideg napok (n),
Apa (k),
Csillagosok, katonák (n),
Tízezer nap (k),
Falak (n),
Csend és kiáltás (n).

A kritikusok korabeli ítéletei legnagyobb részben egybeesnek a későbbi listák főbb nem szórakoztató filmjeivel. Egyrészt nyilvánvaló, hogy ez a filmművészeti és nem a közönségízlést tükrözi, tehát a főbb szórakoztató filmek hiányoznak – kivéve a *Tizedes meg a többiek*et –, másrészt több olyan film van benne, amely a korabeli társadalmi fontosságukat tükrözi, de a maradandó esztétikai értéket hordozó kanonikus filmek listájából már kiestek. Ezek:

Megszállottak,
Párbeszéd,
Nehéz emberek,
Falak.

Mind a négy alkotás úgynevezett közéleti film, konkrét, korabeli társadalmi/morális konfliktusokról szól, nagyon alacsony elvontsági szinten, a négyből három esetben történelmi háttér nélkül. De épp az ilyen típusú filmek nyomán alakult ki a 60-as évek filmjeinek társadalmi részvételű filmtípusának a képe, amelyet a *Falak*kal kapcsolatban „cselekvő filmnek" is neveztek a 60-as évek végén,[21] és amelynek az eltűnését vagy hanyatlását már 1969 után kifogásolta a kritika. Király István például 1983-ban így ír a *Megáll az idő*ben ábrázolt 60-as évek eleji korszak kapcsán: „Hiszen a *Nehéz emberek,* a *Megszállottak,* a *Húsz óra* és a Váci-versek időszaka volt ez. Egy új gondolkodó forradalmiság növekedett fel, a hétköznapok forradalmisága: a szocialista reformgondolat."[22] A *Megszállottak* és a *Nehéz emberek* hiába nem szerepel egyetlen késői vagy akár korabeli toplistán sem, a korszak társadalomtörténetének szempontjából kulcsfilm, ahogy a *Falak* is. Ugyanezeket a filmeket említi a *Kortárs* egy 1971-es cikke is mint a közéleti filmek 60-as évekbeli alapmintáit: „... az *Érik a fény,* a *Kitörés,* a *Staféta* is olyan művészeti produktum, amely újra keresi a kapcsolatot a közélettel, s amely szerves folytatása annak, amit a *Megszállottak,* a *Nehéz emberek,* a *Húsz óra,* a *Falak,* az *Ismeri a szandi mandit?* vagy a *Tiltott terület* oly erőteljesen indítottak el és képviseltek."[23] Kelecsényi László pedig húsz év távlatából visszatekintve a filmcímeket a korabeli közbeszéd részének látta: „... *megszállottak,* és *nehéz emberek* készítették akkor filmjeinket, elszántan harcolva a fejlődést akadályozó tényezők, a *falak* ellen"[24].

A 60-as évek kánonja így háromrétegű. Az első a megszületők és legjobb szerzői filmek kánonja, amelynek a csúcsán a *Szegénylegények,* a *Hideg napok* és az *Apa* áll. Ebbe a csoportba tartozik a *Két félidő a pokolban,* a *Sodrásban,* az *Oldás és kötés,* a *Tízezer nap,* a *Feldobott kő,* a *Csillagosok, katonák*. A második a minőségi és népszerű közönségfilmek kánonja, amelynek vezérfilmjei az *Egri csillagok,* az *Egy magyar nábob* és a *Kárpáthy Zoltán,* valamint *A tanú*. Ebbe a csoportba tartozik még a *Koppányi aga testamentuma* és az *Isten hozta, őrnagy úr!* A kettőt összeköti *A tizedes meg a többiek,* amely valószínűleg a 60-as évek a korban és később is legismertebb és legemblematikusabb filmje is lett. Valószínű, hogy ha *A tanút* nem tiltják be, akkor *A tizedes meg a többiek* mellett ez lenne a másik a maga korában és az utókor számára is legemblematikusabb 60-as évekbeli film.

Ugyanakkor, viszont, ha a televíziós játszások számát nézzük, népszerűségben *A kőszívű ember fiai* az, amely messze kimagaslik a 60-as években készült közönségfilmek mai népszerűségi listáján: csak 2005 és 2019 között huszonkét alkalommal vetítette le valamelyik televíziós csatorna, miközben az *Egri csillagok*at tizenhétszer, *A tizedest* és a *Kárpáthy Zoltán*t tízszer, *A tanú*t pedig kilencszer. Érdekes módon, miközben egyetlen hivatalos listán sincs rajta, *A kőszívű ember fiai* a 60-as évek legnézettebb filmje volt (6,635 millió néző), és úgy tűnik, ez máig így maradt. Az *Egri csillagok* a maga 4,5 milliós nézettségével a 60-as évek harmadik legnézettebb filmje volt, és a mai televíziós játszások alapján a második legnépszerűbb 60-as évekbeli film.

A kánon harmadik rétege pedig a „cselekvő film" kánonja, amelynek legemblematikusabb alkotásai a *Megszállottak,* a *Nehéz emberek,* a *Húsz óra* és a *Falak*. Több más film is készült ebben a kategóriában, de nem mondható, hogy azok belekerültek volna a filmtörténeti kánonba.

Miért tűnik tehát „aranykornak” a 60-as évek második felének pár éve a magyar filmtörténetben? Azért, mert egyszerre több kulturális rétegben, a populáris, a magas művészeti és a politikailag elkötelezett, filmeket kedvelő közönségízlést kielégítő jelentős filmeket termelt ki párhuzamosan és viszonylag nagy számban. Csak egy ehhez hasonló, a közönség minden rétegéhez magas minőségű műveket eljuttató korszak tűnhet és maradhat „aranykor”.

JEGYZETEK

1 Az írás a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal (NKFI) által támogatott, 116708 azonosítószámú, *A magyar film társadalomtörténete* című kutatás része.
2 Lásd MARX József: *Mit tehet egy stúdió egy szál magában? = Filmvilág*, 1980, 4. sz., 28–30.
3 *Ahogy a filmrendező látja. Négyszemközt Ranódy Lászlóval = Film, Színház, Muzsika*, 1961, 31. sz., 5.
4 *Képes Újság*, 1967. 45. sz., 11.
5 KÁRPÁTI György: *Az aranykor klasszikusa = Magyar Nemzet*, 2014. július 1.
6 *Egyetemi Lapok*, 1964. április 3., 12. sz.
7 BENEDEK Miklós: *Nem válság és nem aranykor = Népszabadság*, 1970. május 17.
8 ALMÁSI Miklós: *Változó pozíció – változatlan célok = Filmkultúra*, 1971, 3. sz., 5.
9 FÜLEKI József: *Jegyzetek filmekről = Kortárs*, 1973, 6. sz., 1025.
10 TARJÁN Tamás: *Megjegyzések a magyar film helyzetéről = Kortárs*, 1974, 2. sz., 328.
11 BENALLAL, Mendi: *L'age d'or du cinéma hongrois. Le Monde Diplomatique*. 2018, 9. https://www.monde-diplomatique.fr/2018/09/BENALLAL/59025
12 *UNESCO-listára javasolt legjobb magyar filmek*. 2009. január 1. http://www.unesco.hu/kommunikacio-informacio/unesco-listara-javasolt
13 *Az 53 magyar filmről…* = Magyar Művészeti Akadémia / mma.hu https://www.mma.hu/53-magyar-film?p_p_id=eventlistportlet_WAR_mmaportlet&p_p_lifecycle=0&p_p_state=normal&p_p_mode=view&p_p_col_id=column-7&p_p_col_count=1&_eventlistportlet_WAR_mmaportlet_eventListFilterKeywords=&_eventlistportlet_WAR_mmaportlet_cur=1&_eventlistportlet_WAR_mmaportlet_delta=5&_eventlistportlet_WAR_mmaportlet_keywords=&_eventlistportlet_WAR_mmaportlet_advancedSearch=false&_eventlistportlet_WAR_mmaportlet_andOperator=true&_eventlistportlet_WAR_mmaportlet_resetCur=false
14 VILLÁNYI Dani: *Top 10 magyar film az ‚60-as évekből = Life. Kultúra*, 2013. június 24. https://www.life.hu/kultura/20130621-mozi-szorakozas-program-10-magyar-film-az-60as-evekbol.html
15 [Dulkap]: *Top 100 Magyar Film = Magyar Filmadatbázis*, 2016. május 3. https://www.mafab.hu/article/top-100-magyar-film-3025
16 [Selu]: *A 10 legjobb magyar film = IMDb*, 2017. augusztus 8. https://www.imdb.com/list/ls020734256/
17 SZEKERES Viktor: *Megvan minden idők 10 legjobb magyar filmje = Sg.hu. Informatika és tudomány,* 2010. november 27. https://sg.hu/cikkek/film/78474/megvan-minden-idok-10-legjobb-magyar-filmje
18 *A 30 legjobb magyar film. Ezek a ti kedvenc magyar filmjeitek = Szeretlek Magyarország. szmo.hu*, 2015. november 25. https://www.szeretlekmagyarorszag.hu/a-30-legjobb-magyar-film/
19 ALMÁSI: *i. m.* (1971), 9.
20 A „rendezői díj” és a „nagydíj” alternatív elnevezések, egyik évben ennek, másik évben annak nevezték, csupán 1965-ben adtak ki egyszerre „rendezői díjat” és „nagydíjat”.
21 BIKÁCSY Gergely: *Reformerek és karavánok = Beszélő*, 1997, 11. sz. http://beszelo.c3.hu/97/11/21.htm
22 KIRÁLY István: *Közös gondolkodás – közös felelősség. Meditáció egy film ürügyén = Kritika*, 1983, 3. sz., 6–7.
23 FÜLEKI József: *A mai valóság vonzásában = Kortárs*, 1971, 6. sz., 1003–1006.
24 KELECSÉNYI László: *Az új hullámtól az Oscar-díjig* = Budapest, 1985, 1–2. sz., 54–55.

Szurcsik József

Mit is vár a művész?

Gondolatok a művészetkritikáról

„Csak az olvassa versemet, ki ismer engem és szeret…”
József Attila

Szükség van-e műkritikára? Ha igen, miért?

■ Kritikára szükség van azért, hogy általa visszajelzést kaphasson egy alkotó a saját korától. A művésznek tudnia kell, hogy alkotótevékenysége érvényesül-e, alkotása egyáltalán eljuthat-e jó esetben a befogadásig vagy sem. Az értő kritika segíthet abban, hogy a művészet kiterjesztett nyilvánossághoz juthasson. A nyilvánosságnak köszönhetően többféle vélemény, reakció is megnyilvánulhat a művekkel kapcsolatosan, amelyek által dekódolhatóvá, megfejthetővé és értelmezhetővé válhat a mű, és jobban megismerhető az a kor is, melyben az alkotás megszületik. A műkritika műfaja egyedülálló, és szerepe különleges is, hiszen olykor képes megtermékenyítő hatású lenni egy művész számára. Azonban az alkotói életutak befolyásolása nem szabad, hogy célja legyen a kritikának, nem szerencsés, ha bármilyen irányba is eltérít egy alkotót – például egy ízlés alapú, kritikus vélemény.

Hasznos-e a műkritika a társadalomnak?

A művészetnek a társadalomra gyakorolt hatása jelentősen megerősödhet, ha nem csupán kinyilatkoztatással foglal állást a kritika, hanem párbeszédet is kezdeményez. Ebben az esetben a kritikus sajátos közvetítő szerepe és jelentősége is erősödhet az alkotó és társadalom között. A kritikus moderál és összeköt. Szerepe kiemelten fontos lehet, hiszen segítséget nyújthat a műtárgy tanulmányozásában, értelmezésében a társadalom számára. Jól hasznosul a kritika, ha kontextusba helyez vagy feltár fontos aspektusokat és addig rejtett részleteket. Ezzel egy időben fontos, hogy a művész felé vezetve a társadalom figyelmét, összefoglalja vagy akár rendszerezze a különböző irányokból és rétegekből érkező válaszokat, véleményeket vagy éppen kérdéseket.

Miért fontos a kritika a művésznek? Fontos-e egyáltalán?

Van némi erőteljes személyesség, kontrollálatlan szubjektivizmus, valamiféle magányosság és elszigeteltség egy művész alkotói életében. A művész zárkózottsága vagy a rejtőzködése sokszor a társadalom érdektelenségéből is fakad, vagy a meggondolatlan, nem szakszerű kritizálásnak köszönhető. Ezeken túlemelkedni nem mindenki képes. Az önként vállalt bezártságból kitekinteni, kilépni vagy kiszakadni szinte lehetetlen. Egyáltalán nem szerencsés az sem, ha a művész csak privát környezetének, laikus családtagjainak érdeklődésétől kísérve alkot, ha csak onnan kap feltehetően elfogult véleményt vagy értékelést. A baráti kör vagy a kollégák figyelme ugyan inspiráló közeg lehet, de hogy a művész megértsen bizonyos összefüggéseket, hogy rálásson a saját munkájára, ahhoz avatott, külső szem optikája szükséges, amely – ha értőn, szakszerűen fogalmazza meg véleményét – elő fogja segíteni a művész önértékelését, megerősítheti pozícióját, bizalmát és hitét saját munkájában. A művész megmaradásának forrása ugyan az alkotó belső meggyőződése, hogy jó és fontos, amit csinál, de a külső megerősítés sohasem elhanyagolható. Nagyon nem az. A művész munkájával kapcsolatos visszajelzés minden időben fontos volt és mindig is az lesz.

Mi a művészetkritikus „dolga”, mire jó a kritika?

A közönség szempontjából nézve: a művet megismerteti, interpretálja, megfejti, értékeli, rendszerbe helyezi. A művész szempontjából nézve: nemcsak megismerteti, bemutatja a közönségnek, de egyúttal ösztönzi, megerősíti, biztosítja is arról, hogy közegére talált a mű. Ezzel együtt a kritikus mégiscsak a „külső szem”, a véleményező, aki önnön személyében sajátos ízlést képvisel. Így tehát lesz, amit szeret, és lesz, amit nem. Valami tetszik majd neki, más pedig nem fogja kivívni a tetszését. Ha idegenkedik egy adott művész munkájától, szellemiségé-

től, ha nem érzi át, nem azonosul vele, azaz más ízléssel vagy az alkotóhoz képest eltérő szempontrendszerrel közelít a műhöz, a véleménye lesújtó lehet a művészre és munkájára nézve. A kritika az, ami tudósít, „észrevétet", értékké emel. A kritika szükséges, mert ösztönző lehet, megerősítő, másrészt viszont az értetlenség, a nem azonos szemléletmódú, „kívülről" érkező bírálat, pusztító hatású tud lenni. Ahogy az elhallgatás is. Kritikára, figyelemre, interpretálásra tehát szükség van. De kell hozzá a megértés, az elfogadás, az együtt gondolkodás. Ha ez megvan, e körön belül értékes lehet a pozitív, de akár a negatív, megfontolandó észrevétel is. Ha a kritikus kívül van ezen a körön, vagy nincs egy halvány szál sem, ami összeköti elemzett tárgyával, akkor a meg nem értés sötét üvegén át tekint a műre. Ma bizony elég ritka és szerény a kortárs művészeti sajtó, ismertetés, kritika. Nem elég kiterjedt, nem elég diverzifikált. Nem tud lépést tartani a képzőművészeti alkotások bőségével, sokszínűségével.

Vagy talán a közönség nem is tartana rá igényt?

Ezt is gondolhatnák, mert bizony, nagyon szűk az a kör, ahol költenek művészeti lapokra, ezen túl pedig mások szinte egyáltalán nem olvasnak kiállításismertetőket, elemzéseket. Az oktatás egésze felé irányulhat az a kérdés, hogy miként lehetne érzékenyíteni a jövő nemzedékét a művészet iránt, felkelteni egyáltalán a kíváncsiságát és valami módon fokozni a meglévő érdeklődését?

De tekintsünk vissza kicsit néhány évtizeddel korábbra!

A műkritika a szocializmus éveiben, az 1950-es, 60-as, 70-es, 80-as években mindennapos volt. A napilapok mindegyikében jelentek meg – az egyébként igen kevés – kiállítást ismertető kritikák. A gyakran sematikus felsorolások során az elismerő szavak mellett súlyos bírálatok, megbélyegzések történtek. A művészi szabadság nem érvényesülhetett, de legtöbbször még csak fel sem merülhetett. Az ízlés szerepe és a „ki honnan jött", mit várt a művészettől, milyen személyes elképzelése volt a jó művészetről ekkoriban kiegészült a politikai elvárásokkal: megfelel-e a mű, a művész a társadalmi és a központi diktátumoknak? Többrétű volt persze a helyzet, mert míg egyes kritikusok az állam elvárásait kérték számon, mások más-más csoport művészi szempontrendszerét képviselték – ahogy esetleg ma is –, és azt firtatják, vajon annak megfelel-e a művész. Még akkor is, ha az netalán egészen eltérő alapállásból vagy megfontolásból alkot. A lesújtó bírálat, az ítélkezés sosem tárgyilagos, általában kívülről érkezik, és egy merőben másik körnek, vagyis a más szemléletűeknek szól. Mindezek mellett ott van még a kvalitás kérdése. A bármilyen művészi elgondolás, szemléletmód megvalósulásában szerepet játszó művészi minőség. A mű súlya. Ennek megítélése szintén csak egy adott paradigma rendszeren belül lehetséges.

Hiszen létezik-e a művészetben abszolút érték, amit mindenki elfogad és egyaránt kedvel?

Ennek a fordítottja is feltehető – egy mű nem tetszhet mindenkinek, de valakinek biztosan tetszik. Mindemellett halkan jegyezném meg, hogy talán nem is létezik rossz művészet, ha művészet. Nézőpont kérdése lehet csupán az értékelés és a terminus is, ami azt röviden leírja, hogy ez vagy az művészet-e vagy egyáltalán mi is az, amit annak tekinthetne – egyfajta közmegegyezésnek köszönhetően – az ember. Goethe azt írja: „… a világ oly nagy, s a lélek annyira szükségét érzi az élvezetek sokszínűségének, hogy a maga helyén a legszerényebb műalkotás is mindenkor igényt tarthat becsülésünkre."

Milyen hatással van a kritika a művészetre?

A kritika hatása, ha igazságos, felbecsülhetetlen. Ha igazságtalan, pusztító. Az igazság fájhat, fáj is olykor, de nem pusztít el. Az igazság, ha véletlenül megsebez is, a seb mégis szépen begyógyul. Majd továbbsegít: kiegyensúlyoz, bölcsebbé és jobbá tesz, szolgálja a normális működést, inspirál. A hazugság, a meg nem értő ítélet akár pillanatok alatt elpusztíthat vagy sosem gyógyuló sebeket vág az ember lelkében, és élethosszig tartó szenvedést, könyörtelen gyötrelmeket okoz. Egyetlen gyógyír ebben az esetben is az igazság lehet, még akkor is, ha a megsebzett művész egyedül áll saját igazságával egy közösségi – netán társadalmi – szintű hazugsággal szemben.

Érdekes módon a farkastörvényeket sosem a bárányok írják…

Ha egy érdekalapú társadalmi hierarchia maga alá parancsolja az egyéni értékképző kezdeményezéseket, az egyéni kísérletező, kreatív művészi próbálkozásokat, nagyon siralmas lesz a végeredmény. Mindemellett nagyon sok hasznos dologtól zárja el a társadalom különböző és egymástól valóban erősen elkülönülő rétegeit, amelyek között már amúgy is oly nehézkes az átjárás. Valójában nincs is. A jelen időben megnyilvánuló kritika, a jelen kor művészetéről való diskurzus hihetetlenül nagy fontosságú, különösképpen, ha igazat mond. Vagyis előjelek és prekoncepciók nélküli. Olyan, amelyik képes figyelmen kívül hagyni a beágyazottság körülményeit, vagyis nem

köhögi vissza az érdekdiktátumok nyomására megformált szólamokat. Az értékelések nem lehetnek az objektivitás közelében sem, ha előre kikevert színezetben lazúrozzák a valóságot, vagy egyenesen elfedik azt. Az egyéni vagy csoportérdekek sokszor ellentétesek lehetnek, ám olykor közösen is képesek a hátrányok kiterjesztésén intenzíven együttműködni, ha anyagi vagy pozícióőrzési, -szerzési okok ezt diktálják. Hacsak az érdek alapú gondolkodás nem távolodik el magától az egyébként önszerveződő vagy organikusan egymásba épülő fundamentumtól, vagyis az egyéni alkotói világok feltétel nélküli szabadságának elismerésétől, nagyon szomorú következményekkel lehet számolni.

Ne engedjétek a kutyákat a homokozóba! Ott gyermekek játszanak!

Néha az az érzésem, hogy sokkal jobb, ha a politikusok meg sem közelítik a művészet világát. Jobb, ha ezt az egészet valamiféle hóbortos szabadidős marhaságnak tekintik inkább, és semmiféle fontosságot nem is tulajdonítanak a művészetnek, mert akkor sokkal kevesebb kárt tudnak okozni neki. Politikus ne beszéljen a művészet és a kultúra fontosságáról! Ne nyilatkozzon művészeti kérdésekről, ne értékelje, ne véleményezze azt – ab ovo ne nyisson meg kiállításokat sem. Hagyja mindezt azokra, akiket ez a terület megillet, maradjon néző, befogadó. Meggyőződésem, hogy abban is van felelőssége a kritikának, hogy a politikusokat „távol tartsa" ettől a játszótértől.

„A hatalmastól ne félj, de a kisebbet ne nézd le!" (Ősi, kínai bölcselet)

Erről akkor is érdemes beszélni, amikor nem lenne „illendő". Vagy nem is lenne annyira biztonságos. Merthogy netán kicsit, véletlenül, vagy nem kicsit és olykor szándékosan ráléphet az ember a hatalmasok tyúkszemére, amiért rettenetes megtorlás lehet a válasz. Vagy nem. Mert a visszajelzésre, hangsúlyozom, a korrekt visszajelzésre mindenkinek, minden szinten, mindig szüksége van. Döntéshozónak, művésznek, de még magának a kritikusnak is. Ez szimbiotikus helyzet, a szükségszerű predesztináció találkozása a kreatív, művészi tartalmakkal és a szabad gondolkodással, a Megértés – Elfogadás – Bizalom nevű hármas ikrek kíséretében. A kritika tulajdonképpen az alapszükségletek egyike, valamiféle éltető dolog. A kritika csak akkor lehet fontos, ha egyáltalán létezik. A kritika akkor hiteles, ha értő és igaz, akkor hatékony, ha korrekt, akkor eredményes, ha diplomatikus, akkor érvényes, ha szakmailag megalapozott, valamint akkor jó, ha lényegre törő és nem szószátyár.

„A halott művész a jó művész!"

Igen, ez lehet, hogy így van. Ezzel nem tudok vitatkozni. De azért az élőkkel is érdemes lehet foglakozni. Pragmatikusan tekintve a jelenre, mégiscsak igaz, hogy „a mai kor művészete a jövő klasszikusa". Bizonyosan hiszem, hogy a földi társadalmak többségében a világot az érzelem alapú megítélés és az ízlés kormányozza, valamint az irigység működteti. Ezért el kell fogadnunk azt is, hogy nem szerethet mindenki bennünket, és mi sem szerethetünk mindenkit. (Bár törekedni azért lehet rá, elegáns dolog is lenne, de nem fog sikerülni!) Mivel azonban több igazság is létezik egyszerre, ezért aztán biztosak lehetünk abban, hogy minden alkotás vagy minden művész igazsága és létének joga valóságos és törvényszerűen igazságos. Ha műkritikáról beszélünk, akkor bizonyosan fontos tehát, hogy mindezek az igazságok is teret kaphassanak, hogy, urambocsá!, szóbeszéd tárgyává is válhasson a művészet, hogy legyen végre tényező a művészet gazdag és szerteágazó jelenségeinek ismerete széles körben, és ne csak mint bizonyos kiváltságra pisloghassanak unott tanácstalansággal a műveltségi hiátusoktól elnehezedett tömegek kifelé a pörköltszaftból.

Értékes vagy értéktelen?

Amúgy nem tudok elmenni a rejtőzködő és pusztuló életművek egyre növekedő problematikája mellett. Nem szeretnék megbántani senkit sem, és nem is ítélkezem. Csak egy kicsit – vagy még inkább nagyon – türelmetlen vagyok, mert az örökségek tekintetében nagyon nagy problémával kell szembenéznünk, amely probléma az idő múlásával egyre csak eszkalálódik, és komoly veszteségeket generál, napról napra egyre több és egyre nagyobb pusztítással jár csupán már az a tény, hogy ez a kérdés valahogyan még mindig nem került a figyelem fókuszába.

Készítettem egy kisebb, tanulmány jellegű feljegyzést e témában, amit az MMA képzőművészeti tagozatán keresztül egy éve már, hogy az elnökség elé is tártunk. Tisztában vagyok azzal, hogy ez a kérdés társadalmi szintű és sokkal nagyobb falat, mondhatnám, kemény dió, és a megoldás valóban hosszú távon is roppant nagy feladat, mely a következő generációk számára is rengeteg teendővel, odafigyeléssel, kutatással, felelősséggel járó, komoly, áldozatkész munkát feltételez. A művészeti életműhagyatékok és rejtőzködő életművek problematikájának terén kifejezetten és súlyosan nagy felelőssége van a műkritikának, a szakirodalomnak, a teóriának és a felsőfokú elméleti képzésnek. Az ezirányú kutatások hiánya úgyszólván horrorisztikus jövőképet rajzol elénk.

A műkereskedelmi szegmensről is szólhatnék, az abban munkálkodók felelősségéről. Úgy gondolom, hogy a kritika, a teória, a kutatás egyrészről és a műkereskedelem másrészről mindenképpen erősen összefügg, mégis a haszonorientált, növekedésalapú, saját piaci érdekviszonyait szolgáló művészeti kánonképzés ugyan nem ördögtől való, ám mégsem szerencsés, ha jelenléte vagy közreműködése kizárólag emiatt lenne meghatározó. Hogy mire gondolok? Konkrétan arra, hogy felbecsülhetetlen károkat képes okozni a kereskedelmi szempontok alapján történő „szemezgetés" egy-egy életműből.

Mi is történik ma a művészeti hagyatékokkal? Miért lenne felelőssége a műkritikának e tekintetben?

Engedtessék meg nekem, hogy válaszként röviden idézzem előbb említett tanulmányomat: „Az adott munkásságot számba vevő, értékelő és bizonyító szakmai háttéranyag híján az életmű rejtve marad, és nem is fog a szakmai figyelem homlokterébe kerülni, de még csak a perifériára sem. A napi gyakorlat szerint az örökösök, az érintett családok nagy százalékban nem képesek kezelni a problémát, és egyszerűen, rövid úton meg is válnak a »feleslegessé vált« tehertől: teljes életművek végzik hulladékkonténerekben létüket." „Az életművek pusztulása, eltűnése és megsemmisülése előttünk is zajló, visszafordíthatatlan folyamat. És bizony megállíthatatlan is lesz, ha nem teszünk azonnal lépéseket ennek a művészetpusztító, korszakokat törlő, kegyetlen barbarizmusnak a megfékezése érdekében. Tapasztalatom szerint máris az utolsó utáni órában vagyunk."

Epilógus

Végezetül tekintsünk ki jelenünkből egy kicsit a jövőnkbe, ha ez egyáltalán lehetséges. Pillanatnyilag nem állnak túl jól a dolgok. Magyarországon meglazultak fontos kötelékek, eltűntek fixnek hitt igazodási pontok. Felmerülhet a kérdés, hogy van-e levegője a művészetnek, lesz-e jövője, érdemes-e művészettel foglalkozni egyáltalán egy ennyire megosztott, polarizált időszakban. A válaszom az, hogy nagyon is van értelme. Az alkotás processzusa és maga a művészet – az életünk. A művészet egyben élethosszig tartó missziónk is. Nekünk – alkotó művészeknek – a művészet minden dolgok eleje és vége. A művésznek pedig igénye a kritika, a visszajelzés, az odafigyelés, éltető eleme a siker. Tápláléka az elismerés.

De legfontosabb a szabadság, mindenekfelett!

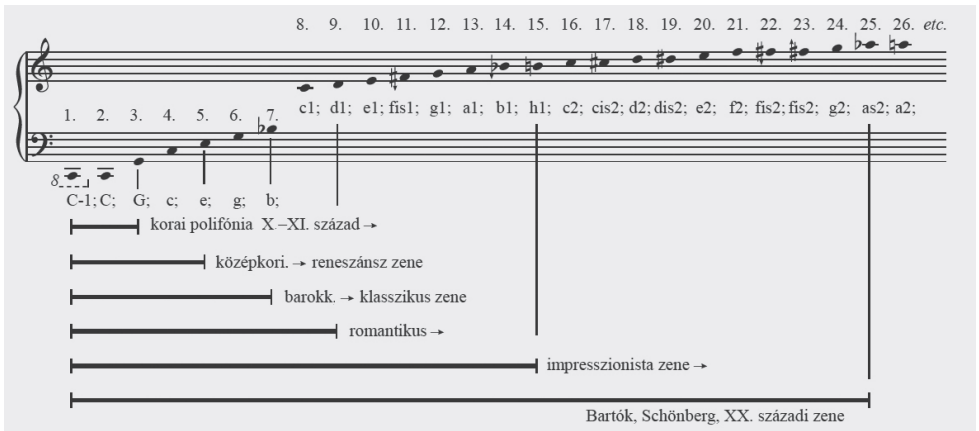
Dubrovay László

A zenei információs rendszer változása – előrehaladás a részhangrendszerben (felhangrendszerben)

Íme a C-1-re felépített részhangrendszer, a részhangok számozásával. A számok az alaphang rezgésszámának többszöröseit jelölik (például: 100 Hz, 200 Hz, 300 Hz stb.).

A részhangrendszerből kiolvasható a hangközök rezgésszámaránya, valamint a különböző hangok feszültségtartalma az alaphanghoz képest.

Az ábra további része a különböző zenetörténeti korszakok jellemző részhangvilágát mutatja. Természetesen a zsenik, megelőzve korukat, mindig hamarabb alkalmazhatnak nagyobb feszültségű hangzásokat, mint kortársaik.



A zenei közlés alapja a hang és hangrendszerek, valamint ezek változásai.

Mivel a hang rezgés – a rezonanciaelv alapján –, az ember fiziológiai, biológiai felépítése lehetővé teszi a rezgések érzékelését, felfogását, feldolgozását, így a hangrezgések az emberi szervezetben bizonyos reakciókat váltanak ki.

Milyenek lehetnek ezek a rezgések?

Lehetnek egyszerű spektrumú rezgések, alaphang + felhang struktúra (zenei hangok), összetett, különböző-spektrumú rezgések (zajok, zörejek stb.).

A zene közlésrendszere használhat természetesen bármilyen rezgéseket.

Mivel sokféle rezgésnek különböző a feszültségtartalma, sokféle reakciót válthat ki az emberben. Más a reakciónk egy mennydörgés esetében, mint egy madárhang hallatán.

Ha a különböző feszültségű hangok időbeli rendszerbe épülnek, képesek érzelmi reakciókat, folyamatokat létrehozni. Így a hangok feszültségváltozásai képezik az információáramlás alapját. Ugyanakkor a feszültségváltozások képesek olyan rejtett irracionális tartalmak hordozására is, amelyek a hangok között történnek.

A feszült hangzásokat disszonanciának, a kevésbé feszült hangzásokat konszonanciának nevezzük. Ezek relatív viszonyok, minden korban változnak, de meghatározói a zenei nyelvnek.

Kimondhatjuk tehát, hogy a feszültségingadozás a zenei tartalom hordozója. Hogy hogyan valósul meg a különböző korok zenéjében, az az adott korban használt hangrendszerek függvénye.

Ha az európai többszólamú zene kialakulását és változásait követjük, fontos összefüggéseket kell megállapítanunk.

A *gregorián* dallamok éneklésekor a férfiak (papok) az alaphangokat szólaltatták meg. A dallamot, ha nők (apácák) is énekelték, természetesen egy oktávval magasabban, az alaphang 2. részhangja is színezte az előadást. A dallamok a kor modális hangrendszerében szólaltak meg. A dallam fontos alaphangjai biztosították a konszonáns megnyugvást, rendszerint zenei sorvégeken, míg a többi hang (mellékhang) disszonanciatartalmával továbblendített a megnyugvást, feloldást jelentő befejezésig. Így a legegyszerűbb gregorián dallamban is megtalálható a feszültség–oldódás folyamata.

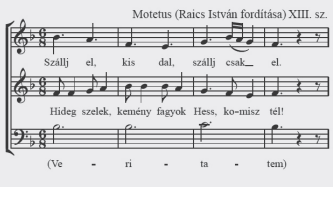
Később a szólamok önállóságának igénye eredményezte a két szólam által hangközök megszólaltatását. Ennek egyik lehetősége volt a párhuzamos éneklés, az orgánum, amely a tiszta kvintpárhuzamot, a 2. és 3. részhang együtthangzását használta. Ennek oka fizikai, ugyanis az oktáv után a legmegnyugtatóbb, legkonszonánsabb hangzás a kvint.

A feszültség–oldódás oszcillációt a dallam alaphangjaira és feszültebb mellékhangjaira felépülő kvint hangzás (2:3) biztosítja.

A kor párhuzamos éneklési módja még a „gymel" ikerének és a „fauxbourdon".

A másik, már differenciáltabb lehetőség – az önálló életet élő szólamnak megfelelően – a különböző hangközöket, együtthangzásokat megszólaltató előadás.

Ezekben a két-, akár háromszólamú művekben a szótagváltások mindig konszonánsak (tiszta kvint vagy oktáv), és közben a szólamok bármilyen disszonáns hangközösszecsengése lehetséges, így biztosítva a feszültség–oldódás folyamatát.



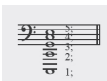
A zenei gondolat befejezéséhez cadenzia (zárlat) biztosítja a feszültség–oldódás megnyugtató hatását. Így az utolsó előtti akkordok VII6, mivel a felső szólam alulról, az alsó szólam felülről éri el a fő hangot, a középső pedig az alaphang kvintjére törekszik: így a befejező, megnyugvást hozó hangzás: alap, kvint, oktáv (2:3:4 részhang).

Mivel a dallam (cantus firmus) minden fokára felépíthető hármashangzat, elkezdődik a teljes modális hangrendszerű zenei anyag vertikális, harmóniák általi megszervezése. A kor a szűkített hármashangzatot „ördögi" hangzásnak minősítette, ezért a cadenziában a „diesis"-t alkalmazta, ezzel a modális hangrendszerek hangkészlete (dór, líd, mixolíd, eol, ion) 12 hangra egészült ki. (c cis d dis e f fis g gis a b h)

A fríg hangsor alsó szólama felülről éri el az alaphangot, ezért a felső szólamban nincs szükség diesisre, amúgy is bővített sext hangzás stílusidegen lett volna.

A nagyon ritka lokriszi dallamok mindig fríg hangsor kvintjén fejeződtek be.

Később, a *középkor*ban a szólamok önállóságának igénye eredményezte, hogy három szólam három, különböző hangot énekeljen. Ez elvezetett a hármashangzatok megszólaltatásáig. A legideálisabb, legmegnyugtatóbb hangzás a dúr hármashangzat, amely a részhangrendszer következő prímszámát, az 5-öt építi be a hangzásba. Így elérkeztünk a részhangrendszer 1:(2):3:(4):5 rezgésszámú harmóniájához.



Ez az akkord a legmegnyugtatóbb, legkonszonánsabb hangzás. Nem véletlen, hogy a zeneművek leggyakrabban használt befejező akkordja.

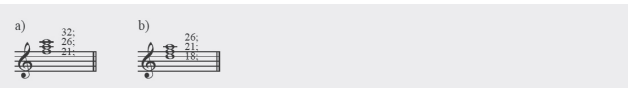
A szólamszám bővülése négy szólamra lehetővé teszi a zárlatok legerőteljesebb befejezését az V. fokra felépített hármashangzat és késleltetés segítségével.

V 4-3 I

Kikristályosodik a D-T (domináns-tonika) zárlat, és a többi fokra felépített hármashangzat használatával az S (szubdomináns) funkciójú is bővíti a tonális rendszert. A fríg hangsor kivételével minden modális hangsor az V 4-3 I cadenziát használja.

Ennek eredménye a *reneszánsz kor*ban a 11 fokú (hendekaton) hangrendszer és a 11 hármashangzat (C, d D e E F G g a A B). A genus naturale, (c1 d1 e1 f1g1a1 b1 h1) genus molle, (f g a b c1 1 d1 es1 e1) és genus durum (g a h c1 d1 e1 f1 fis1) együttes hangkészlete a 12 félhangot eredményezi.

A hármashangzatok szabad kapcsolásával akár mind a 24 dúr és moll harmóniát is használhatják (mint Gesualdo, aki korát megelőzve a „polimodális" harmóniai rendszer alkalmazásáig is eljut). A hármashangzatok egyenrangú használatával kialakul a funkciós rend, a feszültségrendszer a szubdomináns funkcióval gazdagodik, amely a részhangrendszer 21., 26., 32. tagját jelenti (f2 a2 c3) vagy a 18., 21., 26. tagját (d2 f2 a2).



Mivel a részhangrendszer igen magas számú tagjai, a legnagyobb feszültségtartalommal rendelkeznek, feloldásuk a D-T. Ez lesz az autentikus cadenzia természetes folyamata, a T-S-D-T zárlat.

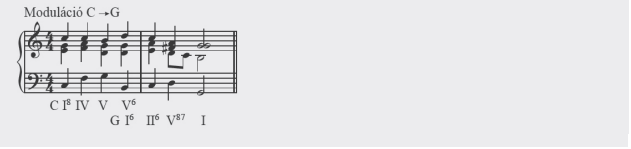
A művészi kifejezés érdekében a természetes feszültség–oldás kapcsolatot meg lehet fordítani, ilyenkor plagális lépések követik egymást (T-D: D-S: S-T: T-D-S-T).

A reneszánsz zenében így bármilyen harmóniák követhetik egymást, de ha egy zenei gondolatot lekerekít, befejez a szerző, a végére mindig egy autentikus zárlatot illeszt. Természetesen lehetnek ez alól a szabály alól is kivételek.

A hangnemi egyhangúság frissítése szempontjából fontos a moduláció (hangnemváltás).

Mi a moduláció?

A kiinduló hangnem bármely hangjának szerepe megváltozik, a hangok hierarchiájában meghatározó, a legfontosabb lesz – pszichológiai átértelmezéssel –, ettől kezdve a további zenei folyamatok az új alaphang hangrendszerében folytatódnak.

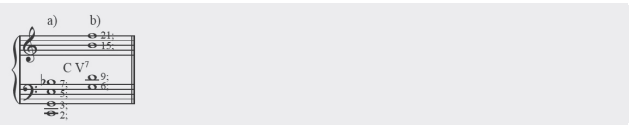


Ha egy bizonyos zenei anyag elemei, hangzásai a túl gyakori, mechanikus használattal elvesztik információtartalmukat vagy annak egy részét, a művészi mondanivaló, kifejezés szolgálatában mindig szükséges nagyobb feszültségű akkordok bevezetése.

Ez történhet a szólamszámok növelésével és az akkord hangjai számának növelésével. Ez így történt a szeptim akkorddal.

A szerkezet (C G e b), mint a 2:3:5:7 felhangarány a következő előrelépés a részhangrendszerben.

A szerkezetet leggyakrabban a dominánsra felépítve használják (mint domináns szeptim 6:9:15:21).



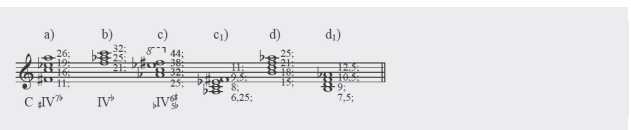
Mint a hármashangzatok, a szeptim akkordok is felépíthetők bármelyik fokra, ezáltal sokféle harmóniakapcsolat gazdagítja a zenei kifejezést.

Gazdagodik a feszültségrendszer is a különböző harmóniák és a funkciós változások következtében.

A modális skálák egyeduralma megszűnik, majd a dúr-moll zenei hangrendszer veszi át a vezető szerepet.

A feszültségrendszer bővül a kromatikával, amely az alterált akkordok, késleltetések, előlegezések segítségével létrehozza a *barokk zene* igen komplex közlési rendszerét.

Néhány példa:



A magas részhangszámok vagy a törtszámok mutatják, milyen sokféle feszültségű harmónia képezi a kor zenei nyelvét.

A késleltetések, előlegezések, alterált akkordok mindmind a feszültségnövelés eszközei.

A késleltetett, előlegezett hang először az előző akkordban előkészítve szerepel, így a késleltetés kisebb feszültségű, majd a szabadon dallamhangként, beugratott disszonanciaként kezelt hang nagyobb feszültségű.

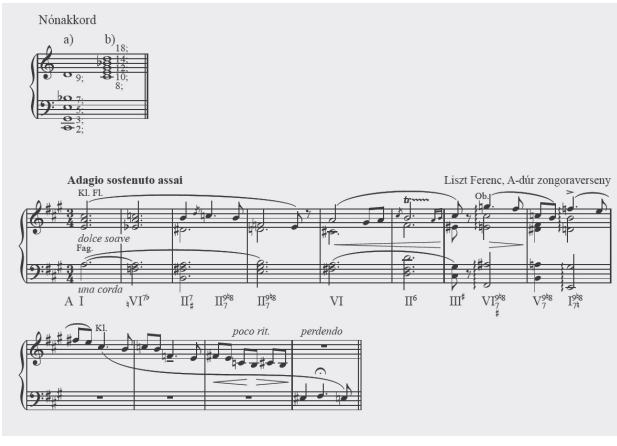
(Érdemes lenne olyan elemzéseket készíteni, amely végigkövetné a zeneművek minden mozzanatát a harmóniák matematikai értékének feltérképezésével. Sok alkotáspszichológiai folyamatra és zenei hangok eddig meg nem fejtett mögöttes tartalmára derülhetne fény.)

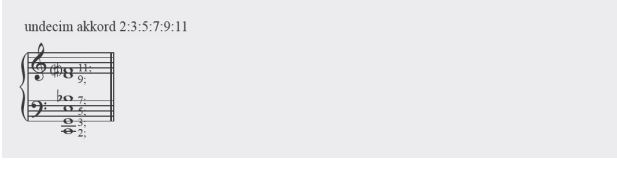
A barokk zene feszültségrendszere tökéletes alapot jelentett a *klasszikus zene* számára. A más mondat- és formaszervezési elv, az új tartalmi kihívásoknak megfelelően, kitűnően építkezett az előző korszak feszültségrendszerére.

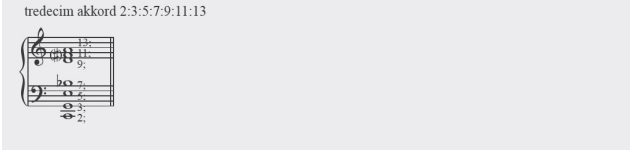
Természetesen gazdagodik a különböző zenei paraméterek más használata (dinamika, hangszín) révén, de a melódia- és harmóniavilág a kor esztétikájának megfelelően egyszerűsödik.

A *romantika* művésze számára kevés ez a kiegyensúlyozott, keretek közé szorított, ideális, tiszta hangzásvilág. A viharos érzések, gondolatok kifejezésére nagyobb feszültségekre van szükség.

A szólamszám növelésével (öt-hat szólamú akkordok), önálló életet élő késleltetett hangokkal, magasabb feszültségű hangzások szolgálják a zenei mondanivalót. A feszültségfokozás a következő részhangokkal történik: nónakkord (C G e b d1) 2:3:5:7:9, (c1 e1 g1 b1 d2) 8:10:12:14:18 (I 7 9)



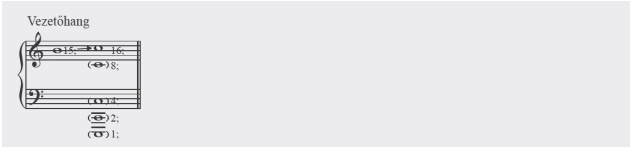




A zenei mondatszerkezetek, formák, műfajok gazdagításával egy időben a motivikus szerkesztéssel, fejlesztéssel, szétdarabolással, a motívumok szabad összeépítésével végtelen dallamok hozhatók létre, amelyek az állandó „vándorlás”-nak megfelelően modulációkkal a végtelen dallamok „lebegő” tonalitásához vezetnek. (A folyamat minden mozzanata, sejtje tonális, és követi a fizikai feszültségoldódás törvényét [Wagner: Trisztán]).

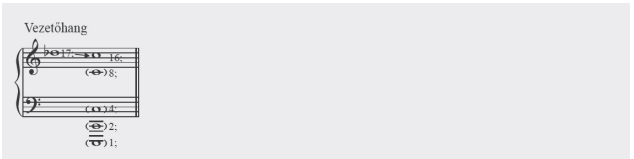
A romantika egyik legfontosabb eszköze a „vezetőhang” elv.

A 15. részhang törvényszerűen a 16.-ra kell feloldódjon, mivel a 16. tartalmazza a 8., 4., 2., 1. vonzóerejét (h1 - c2).



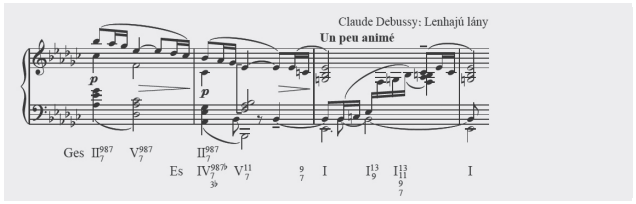
Ha az alaphangot a legnagyobb tömegű tárgyként, a részhangokat egyre kisebb tárgyként képzeljük el, természetes, hogy a 15. kis tömegű tárgyra a 16., 8.,4., 2., 1. olyan vonzóerőt gyakorol, hogy törvényszerűen a gravitáció hatására a 16. tömegbe kell zuhannia, feloldódnia.

Ugyanígy a 17. részhang is a 16. nagy vonzóereje miatt lefelé oldódik (des2 - c2).



Minden hang lehet a következő hang felső vagy alsó vezetőhangja. A másik eszköz a sokféle (diatonikus, kromatikus, enharmonikus) moduláció. A kromatika szerepe jelentősen megnő.

A *zenei impresszionizmus* (Debussy, Ravel, Szkrjabin) már önálló akkordokként használja a nóna-undecim-tredecim akkordokat, kiaknázva a diatónia teljes, egy időben megszólaló lehetőségeit.



A kor szerzői a dúr–moll hangrendszert pentatóniával és modális sorokkal gazdagítva igen sokféle komplikált szerkezetű harmóniát építenek be zenei nyelvükbe (XX. század első fele).

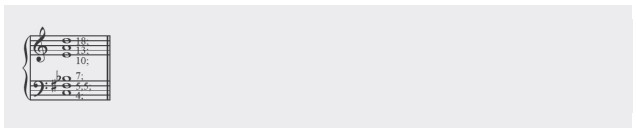
Hangrendszer szempontjából „szintézis" az összes előző kor hangrendszerének használata, kibővítve az „akusztikus" hangrendszerrel (ez a részhangrendszer 8., 9., 10., 11., 12., 13., 14., [15] számú tagja), és az egész hangú hangrendszerrel (c1 d1 e1 fis1 gis1 b1) a lebegő tonalitás vagy atonalitás igényéből fakadóan.

Még az alterációnak is fontos szerepe lehet a hangzások színesebbé tételében. Így a nóna-undecim-tredecim akkordok, ezek megfordításai és a hangok alterált változatai elvezetnek a 12 hang használatához. Mivel így a teljes diatónia a további 5 részhanggal kiegészül (7., 17., 19., 21., 25. részhang), a lehetőség adott a többféle 12 fokú hangzó rendszer (többféle zenei nyelv) megalkotására.

Így a temperált hangrendszer mind a 12 kromatikus félhangja szerepel a részhangrendszerben.

Használata sokféle módon történik.

Szkrjabin:
A szkrjabin-akkord (c fis b e1 a1 d2)



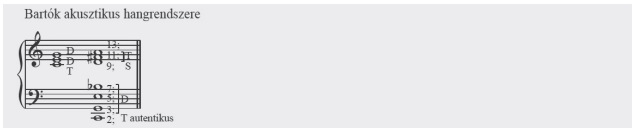
az akusztikus tredecim akkord (c e b d1 fis1 a1) más térbeli elhelyezésével alterált kvartrendszerbeli akkordot hoz létre. Szkrjabin zenéje mindig tonális gondolkodásra épül, még ha a zártság–nyitottság kérdését igen szabadon kezeli is.

Bartók:
Polimodális dallamai (különböző modális sejtek összefűzése) és tengelyrendszerű alfa-akkordjai, egyéni ritmuskezelése jellegzetes zenei nyelvet eredményez.

Alfa-akkordjai a 12 fokúság speciális, Bartókra jellemző hangzások; kétrétegű akkordok.

A legegyszerűbb hármashangzat felépítése is kétrétegű. A c1 tonikai funkciójú mint alaphang; az e1 g1 dominánsfunkciójú, a felépítése autentikus.

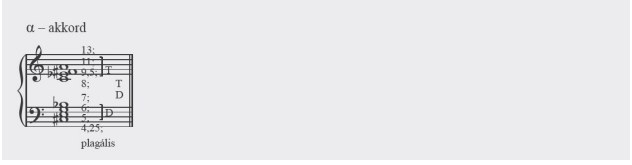
D
T



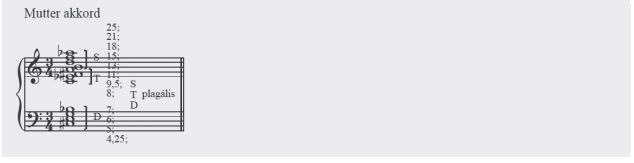
Az alfa-rendszerű akkordjai a két szűkített szeptim hangjaival des e g b c1 es1 fis1 a1

T

D plagális felépítésűek.



(Mutter akkord és alfa-akkord részhang számok)



Schönberg:
Az ő 12 fokú (dodekafon) gondolkodása a hangok egyenrangúsításával, a Reihe (mind a 12 hang) végigfuttatásával, kizárva a hangok statisztikailag egyenlőtlen számú szerepeltetését, valamint az egymás után következő hármashangzat-hangok kizárásával tagadja a 12 hang különböző feszültségét.

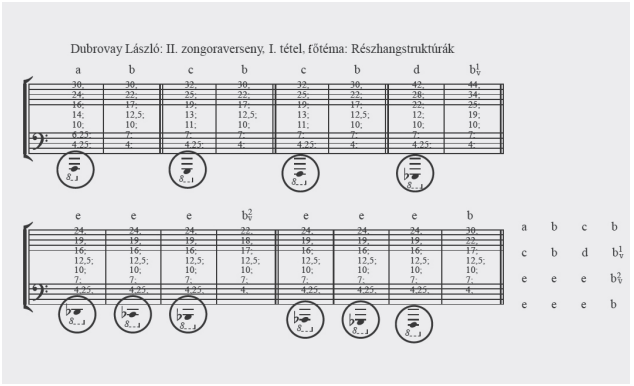
Mivel minden hang egy térben hangzik el, mindegyik egymásra hat, ezért térbeli helyzete és hangi környezete miatt nem lehet egyenlő feszültségű. Ez a gondolkodás eltávolodik a sok évszázadon keresztül uralkodó, fizikai vonzástörvényeknek engedelmeskedő zenei folyamatoktól. A természeti törvényekkel szembe emberi, mesterségesen megalkotott törvényt helyez.

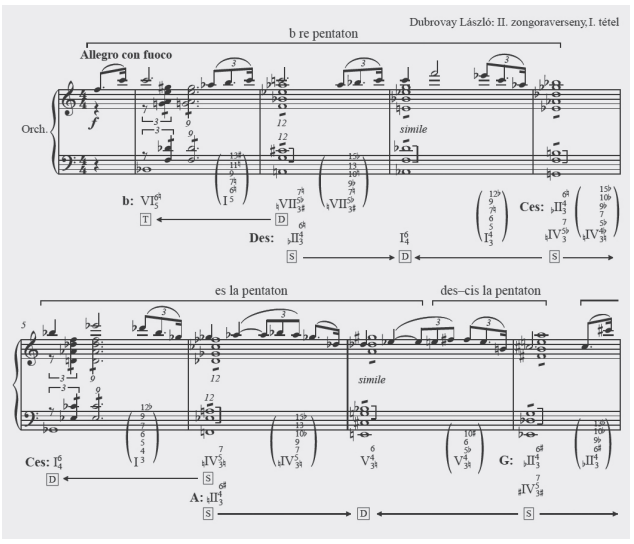
Konklúzió:
Elérkeztünk arra a pontra, amikor mind a 12 hang használatával igen sokféle zenei nyelv létrehozható. Lehetséges a jövőben a részhangrendszer még magasabb számú részhangjainak integrálása; ez elvezet a mikrointervallumok és különböző negyedhangú, hatodhangú, nyolcadhangú és egyéb hangrendszerek világába.

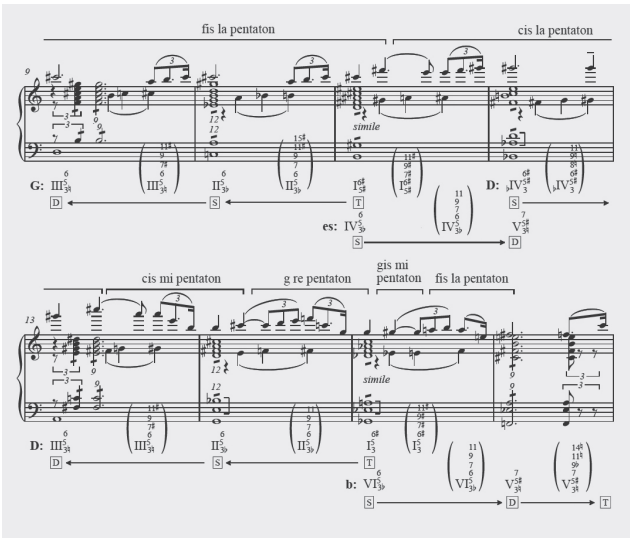
Ma egy akkord hangjainak kiválasztása sokféle rendszerből lehetséges: tercrendszerű, kvartrendszerű, szekundrendszerű, vegyes rendszerű, clusterszerű (tömbszerű), különböző matematikai sorú hangzások, fürtakkordok (akár 12 szólamúak is).

A legfontosabb, hogy ezek mindig funkcionális kapcsolatban legyenek egymással, így eleget téve a fizikai vonzástörvényeknek, ezzel biztosítva a zenei közlést.

A harmóniáknak mindenekfelett *szépnek kell lennie*, hogy a hallgatónak, a közönségnek örömet szerezzen.
Figyelmükbe ajánlom II. zongoraversenyem főtémaelemzését, amely példa a 12 hang funkcionális más zenei nyelvvé szervezésére. Természetesen mások számára, más esztétikai felfogás szerint, számos más lehetőség is elképzelhető.







Kunkovács László

Bevehető-e a valóság?

Szociográfia, szociofotó, néprajzkutatás

A népéletet, vagyis az ország egy-egy vidékének, az ott élő embernek a tájjal mindig összefüggő megélhetési lehetőségeit több szakág vizsgálja: a néprajzkutatás mellett a szociográfia, a szociológia és az állapotokat fényképeken rögzítő, azt jobbító szándékkal felmutatni akaró szociofotó. Mindegyiknek nagy alkotó egyéniségei és példamutató produktumai voltak már a két világháború között. Értelmiségünk legjava – mind a fővárosban, mind a vidéken élők – igenis felelősséget éreztek az ország sorsáért. Tudtak a szociális egyenlőtlenségekről, keresték a fölemelkedés útjait. Mindez akaratuk ellenére nagyrészt szándék maradt, mert jött a nagy világégés. Ha elkerülhettük volna a háborúba való belépést, vélhetőleg teret kap gondolkodóink sok-sok elképzelése a szegénység leküzdésére – egyetértésben az állami politikával, hiszen ennek voltak jelei.

Széles kör tudott a dunántúli uradalmak nincstelenjeinek nyomorúságos életéről, megrendítette őket Illyés Gyula *Puszták népe* című műve. Szabó Pálnak, aki zsellércsaládból indult az ország keleti peremén, alapműve a *Talpalatnyi föld,* amely először *Lakodalom, keresztelő, bölcső* címmel jelent meg, Rövidebb áttekintése a *Szülőföldem, Biharország.*

Mezőkövesd környékének Szabó Zoltán volt a klasszikus szociográfusa. Örökbecsű munkái a *Tardi helyzet* és a *Cifra nyomorúság.* Együttérző feltáró kutatómunkát végeztek egy-egy térségben, keresve a kilábalás útjait.

Veres Péter révén Balmazújváros társadalma tárult föl korábban soha nem ismert mélységekig, egyetlen família élete, minden, földszagú részletével. Ez *A Balogh család története* című, hatalmas munkája. Fontos kötete *Az Alföld parasztsága,* és kisebb könyve a *Szülőföldem, a Hortobágy mellyéke.* Nagy visszhangja volt Féja Géza: *Viharsarok* című művének. Erdei Ferenc – a *Futóhomok* meg egy sor azzal egyenértékű könyv írója, a későbbi földművelési miniszter – tudós kutatója volt az agrártársadalomnak.

A legmélyebbről indult, Békés megyének a bihari részein élt a mások nyájait legeltető pásztorfiú, Sinka István. Fölrázta a közvéleményt a *Vád* című verseskötete és szívbemarkoló önéletrajzi regénye, a *Fekete bojtár vallomásai.* Megismételhetetlen teremtmény volt ez a csodagyerek: első versét, papír híján, a csizmája szárára írta, és egy kisbárányért szerzett magának Petőfi-kötetet.

A népi írók mozgalmának csak a legkiemelkedőbb személyiségeit említettük. Voltak értelmiségiek, mi több, paraszti életrajzírók is. A népi írók számon tartották egymást. A fővárosban Szabó Dezső hangja volt a legmeghatározóbb. *Egész látóhatár* című cikkgyűjteménye felelősségteljes töprengés az általa annyira szeretett parasztság felemelkedésének lehetőségeiről. De törekvéseit háttérbe szorította a világháború iszonyata: Budapest ostroma idején éhen halt egy óvóhelyen. Gyerekkori emlékem, hogy édesapám, Kovács Mátyás endrődi iskolaigazgató éjjeliszekrényén folyton ott volt az *Egész látóhatár.* Ceruzával aláhúzogatta a fontos sorokat, hullámosan, ha vitatkozott a szerzővel, és a lapszélre írta a véleményét.

A népi írók vonulata örök értéke irodalmunknak. Műveik kiadását szívügyének tartotta a Békés megyei születésű Püski Sándor. Sándor bácsi már eltávozott, de a Püski Könyvesház a mai napig kínálja a népi írók munkáit. Véletlenül se feledkezzünk meg a falukutatás nagy öregjéről, Újszászy Kálmán teológusprofesszorról, aki Sárospatakon élt, és a református egyházi gyűjteményt és könyvtárat kezelte. Büszke vagyok rá, hogy – mint a Magyar Távirati Iroda munkatársa – riportot készíthettem vele, és azután is jó szívvel volt irántam. Sárospatakon 1934-ben megjelent könyvecskéje alapmű. Mindmáig érvényes módszert ad a kezünkbe egy-egy vidék, falu, a társadalom bizonyos rétege mindennapjainak föltérképezéséhez.

Mindezek folytatása a Szépirodalmi Kiadó által indított *Magyarország felfedezése* című sorozat. Számomra a legemlékezetesebb kötetei: Varga Domokos: *Vizek*

könyve és Lázár István: *Kiált Patak vára* – ez utóbbi könyv Sárospatakot ismerteti, ahol minden a szabadságmozgalmakról szól meg Tokaj-Hegyalja természeti értékeiről, különleges ásványkincseiről. Merész és példamutató vállalkozás eredménye László-Bencsik Sándor *Történelem alulnézetben* című könyve. A szerző munkásembernek jelentkezett a csepeli gyáróriás szocialista brigádjába, és négy évig tette azt, amit a társai, barátai. Ettől lett a műve a lehető leghitelesebb. Munkája nem csak könyv formában volt sikeres, színpadi változatát a Thália játszotta.

A néprajzkutató számára még ezeknél is tanulságosabb Őrszigethy Erzsébet: *Asszonyok férfisorban* című kötete. A szerző korábban a *Pest Megyei Hírlap* újságírója volt – ez jót tesz egy szociográfusnak! A fővároshoz közel eső Galga-vidék agglomerációnak számít. Sok évtizede innen látták el friss zöldséggel a budapesti piacokat. A sokszoknyás asszonyok zöldpaprikával megtömött hátikosárral igyekeztek a Keleti pályaudvarról a „Bosnyákra". A főváros tartotta életben ezeket a falvakat, miközben szemernyit sem adtak föl hagyományaikból. Körmeneteik, lakodalmaik pompázatosak. A férfiak a vasútnál szolgáltak vagy gyári munkásként ingáztak. Hazaérkezvén megetették a disznókat és fáradtan lefeküdtek. A szinte küszöbig érő fóliasátrak összes gondja az asszonyoké, de az adóügyek is, mivel ők voltak otthon. Rendkívül talpraesett és eszes asszonynép alakult ki ezen a tájon. Őrszigethy Erzsébet fölfedezése telitalálat.

A felsorolt szerzők műveit ismernie kell minden magyar etnográfusnak. Jó tanács, hogy utazzanak el ezekre a vidékekre – és nem csak oda! –, aztán bogozzák tovább a szálakat, tapasztalják meg a változásokat.

Az utóbbi években a *Magyarország felfedezése* könyvsorozat akadozik. Ne kerülgessük, nyilván kényelmi okokból is. Belekerült pár olyan kötet a sorozatba, ami nem felel meg a szociográfia műfajának. Újra kell gondolni a módszereket, és folytatni a sorozatot.

A *Hitel* irodalmi folyóirat 1992/4. számában a Dél-Alföld múltját kutató, időnként Szegedre utazó, magyarul is tudó Minamizuka Shingo japán professzor ezt a tanácsot adja nekünk: „Jó politika akkor születhet – akár Magyarországon, akár Japánban –, ha a nép életének mély ismeretén nyugszik." Hallgassunk rá, mert hasznos a messziről jövő rálátása a mi dolgainkra!

Térjünk rá az alcímben jelölt harmadik fogalomra, a néprajzkutatásra. Tudományágunk mibenlétét nem kell taglalnunk, annak viszont megvan az értelme, hogy a más tudományokkal való kapcsolódásait vizsgáljuk. Okulhatunk más szakágak módszereiből.

Az etnográfia az önismeret tudományaként született. Nem vált általánosan bevezetett iskolai tantárggyá, ellentétben a földrajzzal, amit, ha megtanulunk, máris körvonalazódik, hogy egy adott vidék milyen életlehetőségeket kínál. Az egyetemeken viszont tanítják a néprajzot, és a tudományos munka a múzeumok és az akadémiai néprajztudományi intézet által régtől intézményesült. Ezek a műhelyek azonban kivédhetetlenül hivatalok is, annak előnyeivel, hátrányaival, szabályrendszerével.

Sorsom úgy alakult, hogy szellemi szabadfoglalkozásúként voltam néprajzkutató. Nem kellett korlátokkal számolnom, ami hallatlan előny. Olyan sokágúan vizsgálódhattam egy-egy faluban, ahogyan a helyzet adta. A gyűjtőfüzethez társítottam a fényképezőgépet, amelyet – idézve egy korai katalógusom szövegét – a látható világ birtokba vételének csodaszerszámaként akasztottam a nyakamba. A táskámban gyakran ott volt a magnetofon is. A kiküldetés fogalmát nem ismertem. Ha kellett, napokig lecövekeltem egy-egy helyszínen. Nem kértem, hogy a kedvemért produkáljanak valamit, hanem kivártam az alkalmat.

A filmes óhatatlanul is rendez. A fotográfus jól teszi, ha egyszerűen csak belesimul a közegbe, és akkor garantáltan hiteles. Egyszóval messze nagyobb horizonttal és eszköztárral kellene kutatni a „szigeteken", a perifériákon még itt-ott létező utóéletét a hajdan kerekded népéletnek, hogy aztán ezekből a mozaikokból kirakosgassuk az összképet.

Hadd említsem meg az idén megjelent nyolcadik könyvemet. A *Nánási vásárok, nánási pásztorok* összetett műfajú szociográfia. Négy évtizede készült fotóimat társítottam az utóbbi években visszajárva megírt szövegeimmel. A műfajok átjárhatóságát példázza a néprajz, a szociográfia és a fotóművészet között.

A néprajztudomány nyilvántart olyan kiválóságokat, akik képzett kutatók voltak, és szorgalmasan, tehetséggel fényképeztek is. Közülük Gönyei Sándor, Tagán Galimdzsán és Kovách Tivadar életműve a legjelentősebb, de ne feledkezzünk meg a pécsi Lantosné dr. Imre Mária – Lantos Miklós alkotópárosról, a szintén pécsi Körtvélyessy Lászlóról és az Erdélyben etnofotótáborokat is szervező Ádám Gyuláról.

A magam pályáján történt egy négyéves kísérlet néprajzi fotótáborra az 1980-as években. A Népművelési Intézet megbízott a tokaji nyári művésztáborok fotós szekciójának vezetésével. Jót tett a meghívottak sokféle előélete: volt köztünk néprajzi szakíró, muzeológus, történész, aki azóta folyóiratot szerkeszt Erdélyben, a Szigetközről gyönyörű könyvet készítő biológus, mesemon-

dó, kiadványszerkesztő, az MTI zalaegerszegi tudósítója és egy mindenre fogékony iparművész-növendék. A közeli Tiszaladány volt a témánk. Nyaranta két hétre odatelepedtünk, próbáltuk összeadni a privátfotógyűjtéssel kiegészített fényképezést és a klasszikus néprajzkutatást.

Rég meghaladott szemlélet, hogy egy múzeumi képarchívum célja az legyen, hogy ha bejön valaki, keresgélhessen és vásárolhasson belőle. Ez a szolgáltatásjelleg afféle alapfok. A gyűjtemény egy-egy szegmensét rég föl kellett volna dolgozni, tematikusan vagy alkotók szerint kötetekké formálva. A jelenlegi felállás ilyen formátumú muzeológust nem nevel ki. Kivétel a Néprajzi Múzeum fotótárából Fogarasi Klára: *Régi világ falun* című kötete és a Szuhay Balázs szerkesztette *Cigány-kép – roma-kép* című, világszép katalógus.

A szociofotó előtt szólnom kell egy másik műfajról és stílusról, amiben Magyarország a világ élvonalába tartozott. A fényképezés találmányát 1839-ben jelentették be Párizsban, s meglepően rövid idő alatt hazánkban is lettek kvalitásos művelői. A két háború között példaadó volt a magyaros stílus, amelynek nevét ideje lenne magyar stílusra módosítani.

A magyar stílust képviselő fotóművészeink nagyon szerethető képeket alkottak. A megszokottnál messze merészebb megvilágítást – az ellenfényt – keresve fényképeztek. Gyakran alkalmazták a lendületes képeket eredményező átlós kompozíciót. A falusi élet felé fordultak. Igaz, hogy inkább a népviseletekre, az ünnepnapokra voltak kíváncsiak és kevésbé a hétköznapi életre, mert azt nem tekintették hálás témának. De nem is tehettek mást, mert főhivatású fotóművész nem lévén, szabadidőtevékenységként, csupán munkaszüneti napon lehettek terepen. Ilyenkor, a paraszti élet rendje szerint, senki nem dolgozott, viszont a hetedik napnak megadta a módját. Igazságtalan lenne ezért megróni a fotográfusokat.

Nagy nevek fémjelzik a magyar stílust, és megdöbbentően sokan arattak nemzetközi sikereket. Máig tanulságos Dulovits Jenő *Így fényképezek* című könyve és több korabeli album. Közülük Balogh Rudolf nevét sokan ismerik, mert róla nevezték el a fotóművészek legmagasabb szakmai díját.

Számomra nagyon emlékezetesek a következő művészfotók az 1930-as évekből: Balogh Rudolf: *Matyó menyecske nyitott tűzhellyel* és *Hídi vásár,* Csörgeő Tibor: *Piacra,* Szöllősy Kálmán: *Facipős, sulykolva mosó asszonyok,* Dulovits Jenő: *Tarlóhántás,* Vadas Ernő: *Tutajosok.*

Egy másik különös sziget a két háború közötti magyar fotográfia történetében a szociofotó. Művelői nem voltak sokan, ám puszta jelentkezésük a néprajzkutató számára igen tanulságos, afféle figyelmeztető jelenség. Tény, hogy művészi kvalitásban elmaradtak a magyar stílus követőitől, de hiszen nem a művészkedés volt a céljuk, hanem a társadalom árnyoldalainak bemutatása. Sajnos a szociofotó nem teljesedett ki azzal, hogy jegyzeteket is készítettek volna. Elemi igényünk lenne megtudni, hol vagyunk, kit ábrázol a kép és miért került az illető ebbe a helyzetbe.

A szociofotós vonulatban van egy üdítő kivétel, ami követhető lehetett volna. Móricz Zsigmond előszavával és Boldizsár Iván szövegeivel jelent meg 1940-ben a *Tiborc* című album, amelyben Kálmán Kata huszonnégy portréfotóját sorakoztatják föl szegény asszonyokról, szegény emberekről. Van köztük egy zsíros kenyeret majszoló fiúcska is. Ennyi idő távlatából az arcok – maga a történelem. Vagy mégsem az, csak közelítés? Beletemetkezünk a képekbe. A bajuszos öreget talán túl közel hajolva örökítették meg. Az az érzésünk, jobb létért rimánkodik a szerencsétlen. A gyári munkásokról sem feledkeztek meg a kötet szerkesztésekor, láthatunk egy micisapkás férfit is. A képek melletti leírások nem rövidek, de nem is elég részletesek ahhoz, hogy mai igényeink szerint megtudhassuk a legfontosabbakat.

Milyen próbálkozások történtek a szociofotózás folytatására? Az 1980-as évek elejétől a jugoszláv határhoz közel eső Nagybaracskán egy évtizeden át volt szociofotó-tábor. Egyszer-egyszer odalátogatott a *Forrás* című folyóirat főszerkesztője is. Előadást tartott, de az íróember ezt a műágat nem értette, a tábor vezetői pedig nem tartották szükségesnek, hogy előzetes olvasottsága legyen a meghívottaknak. Módszert adott volna, ha átforgatják a bajai múzeum Észak-Bácskával foglalkozó, remek kiadványait.

A fotóművészek igyekeztek mindenhová bekukkantani, a puszta látleletnél mívesebb képeket készíteni. Sajnos él egy téves jó tanács: ha odapottyansz valahová, rögtön menj a kocsmába, ott mindent megtudhatsz a faluról. Az italboltot afféle csomópontnak gondolni a szememben vörös posztó. A patinás világban voltak gazdakörök, iparoskörök, olvasókörök. Egy komoly gazda be nem tette volna a lábát a kocsmába, ha bor kellett az asztalra, elküldte a szolgálólányt.

A törekvés, hogy fotóval szociográfiai összképet adjanak egy-egy faluról, utóbb is felbukkan.

A Hatvantól délre eső, népviseletéről, vallásosságáról és különleges népszokásairól híres Boldogon is volt 2004-ben szociofotós tábor, igazán jeles fotóművészekkel. Itt is igyekeztek mindenről (?) fotót készíteni, még a víztorony tetejére is fölmásztak, de a végeredmény mégsem adta ki a falu lényegét. Nem bontottak ki olyan

nagy összefüggéseket, mint Őrszigethy Erzsébet e tájról készült szociográfiája.

Hódmezővásárhelyen hosszú éveken át, hangzatosan szimpóziumnak nevezve, ugyancsak voltak fotóstáborok, ahová az jöhetett, aki jelentkezett, legyen az reklámfotós vagy aktfényképezésben jeleskedő. Évente tematikát kaptak. Kezdetben a még nyomaiban megmaradt vásárhelyi tanyavilág volt a feladat. Jó képek születtek, de azok nem kapcsolódtak össze szövetté. A tanulság: fotográfus, hiába vagy tehetséges, ezekhez a műfajokhoz tanulni kell.

Ilyen előzmények után – csodák csodája – két, kiemelkedő kortárs fotóművész életművének rendkívüli, a szociofotó műfajba sorolható alkotásáról szólhatunk.

Korniss Péter 1978-tól egy évtizeden át fotografálta *a vándormunkás*okat, velük ingázott a hétvégi „fekete vonaton". Emblematikus képe, amikor a nagyvárosban, a járda szélén, ebédidőben szalonnát süt sorozatának főszereplője, a tiszaeszlári kubikos, Skarbit András. Korniss Péter *A vándormunkás* című könyve tanítani való remeklés.

Hasonlóan nagy és igényes vállalkozás Benkő Imréé. Ő az acélmű tönkremente utáni Ózdot és a munkások sorsát fotografálta sok-sok éven át. Partra vetett halként élt akkor egész Ózd, hiszen megfosztották a létalapjától. Örökre belénk véződik Csirmaz Miklós remekművű portréja, aki fölnéz a feje fölött magasodó üzemcsarnok vasvázára. A „Tiéd a gyár" felkiáltójele a kép révén kérdőjellé válik bennünk, hiszen az elgyötört arc sugallja: itt hagyta az ifjúságát, ennek lett az áldozata. Évtizedek után a fotóművészet tudott végre ekkora humánummal beszélni az úgynevezett munkásosztályról.

Sokan ostromoljuk ezt a várat, a magyar valóságot: a társadalomtudományok, az irodalom és a látható világot idehozó fotográfia. Az ostromnak nem jutunk a végére, mert a megismerés nem véges. Ezért gyönyörű.

IRODALOM – a megemlített szociográfiai köteteken túl

ALBERTINI Béla: *A magyar szociofotó története. A kezdetektől a második világháború végéig.* Szerk. KOLTA Magdolna, Bp., Magyar Fotográfiai Múzeum, 1997

BAKI Péter: *Kiválasztott fényképek. Magyar Fotóművészek Szövetsége 1956–2006.* Bp., Magyar Fotóművészek Szövetsége 2006

BENKŐ Imre: *Acélváros. Ózd, 1987–1995*. Bp., Pelikán, 1996

BENKŐ Imre: *Acél-Mű. Fotóesszé. Ózd, 1986–2016*. Bp., Benkő Imre Fotóarchív, 2017

BOLYKINÉ FOGARASI Klára: *Régi világ falun. A századfordulót követő évtizedek fotográfiái*. Bp., Helikon, 1996

Cigány-kép – roma-kép. A Néprajzi Múzeum „Romák Közép- és Kelet-Európában" című nemzetközi kiállításának képeskönyve. Szerk. SZUHAY Péter, Bp., Néprajzi Múzeum, 1998

DULOVITS Jenő: *Így fényképezek*. Bp., Műszaki, 1957

Kálmán Kata munkássága. Szerk. KERÉKGYÁRTÓ István, Bp., Corvina, 1981

KÁLMÁN Kata: *Tiborc. Kálmán Kata fényképei:* MÓRICZ Zsigmond *és* BOLDIZSÁR Iván *írása*. Bp., Corvina, 1987 (az 1940. évi kiadás hasonmás kiadása)

KINCSES Károly: *A magyaros stílus. Mítosz vagy siker.* Kecskemét, Magyar Fotográfiai Múzeum, 2001

KORNISS Péter: *A vándormunkás. Fényképregény*. Bp., Mezőgazdasági, 1988

KUNKOVÁCS László: *Nánási vásárok, nánási pásztorok*. Bp., Püski, 2018.

LAIK Eszter: *Mivé lett a szociográfia?* = *Irodalmi Jelen,* 2012. máj. 16.
https://www.irodalmijelen.hu/05242013-1544/mive-lett-szociografia

SHINGO, Minamizuka: *A magyar népi mozgalom japán szemmel* [ford. nélkül] = *Hitel,* 1992, 4. sz., 4–6.

SIMON Mihály: *Összehasonlító magyar fotótörténet*. Kecskemét, Magyar Fotográfiai Múzeum, 2000

ÚJSZÁSZY Kálmán: *A falu. Útmutatás a magyar falu tanulmányozásához*. Sárospatak, Református Főiskola, 1934

VAJDA Ernő: *Balogh Rudolf munkássága*. Bp., Corvina, 1969

Veres Ildikó

Valóság és imagináció néhány hazai művészetelméletben

„Az imagináció mágikus aktus és varázslat. Az vagyok, amit (akit) imaginációm varázsol, vagyis amit (akit) életképzeletemmel magamnak szánok, és amire magamat méltónak találom."[1]

A hazai filozófia történetében olyan jelentős művészetelméleti, esztétikai munkák jelentek meg, amelyek egyrészt egy-egy bölcseleti rendszer részét képezik (Böhm Károly, Brandenstein Béla), másrészt önállóak, és részproblémákat bontanak ki a teljesség igényével. Az utóbbiak néhány képviselőjének – Hamvas Béla, Mátrai László, Sík Sándor – imaginációfogalmát gondolom át, különös tekintettel a művészetelméleteikben megjelenő értelmezésekre. A három bölcselő ahhoz a generációhoz tartozott, amelynek tagjai a XX. században jelen voltak a két háború közötti élénk és termékeny szellemi-filozófiai életben, és az 1945 utáni magyar valóságban igen eltérő sorsokat szimbolizálnak – megalázottként, kényszernyugdíjazottként, a regnáló, szocialistának nevezett hatalom kiszolgálójaként és a piarista rend tartományfőnökeként.

Dolgozatomban nem időrendi sorrendet követek az egyes koncepciók értelmezésekor, hanem a hamvasi, általánosabb értelemben megfogalmazottaktól közelítek Mátrai és Sík koncepciójához.

Először tehát Hamvas Béla[2] gondolatmenetét vázolom fel, hiszen az ő imaginációértelmezése tágabb kontextusban jelenik meg, s nem a művészethez kapcsolódik elsősorban. Ahhoz, hogy eljussunk az általa körvonalazott valóság- és imaginációfogalomhoz, emberképét kell körvonalaznunk, amelynek értelmezésekor a Makropsyché és a Mikropsyché vonatkozásában a lényeges sajátosságokat fogalmazza meg. Mindaz, „… ami a lélek egész voltához kell, […] a tökéletesen teljes, hiánytalan, minden oldalon kerek és befejezett lélek, ahol érzékek, tudat, értelem, imagináció, képzelet, intuíció és minden egyéb harmonikusan találkozik, természetesen csak az isteni lélek. De néha, szerényebb formában, jelentkezik az embernél is, és akkor úgy hívják, hogy személyiség… Ezzel szemben áll a másik lélek, amely töredékes és foszlányszerű, hiányos és befejezetlen. A kétféle lélek között levő különbség azonban nem csak az, hogy az előbbi teljes, az utóbbi pedig töredékes. A lényegesebb különbség az, hogy teljes lélek mindig nagyobb, kerekebb, teljesebb és egészebb, a töredékes pedig minden nappal szűkebb, foszlóbb, porhanyóbb, feloszlóbb. […] A teljes egész lélek, amelynek törekvése, természete, célja, ösztöne, hogy mindig egészebb legyen: a Makropsyché."[3] Ezzel összefüggően egyik kulcskérdése, hogy a mindennapi életvilág realitásában hogyan vagyunk képesek, milyen lehetőségeink vannak a személyiség, a teljes lélek, a Makropsyché megvalósítására, illetve legalább kísérletet tenni arra. Hamvas meglátása az, hogy a művész kivételes egyénisége közelít a Makropsyché jellemzőinek megteremtéséhez, és tulajdonképpen nem áll szemben az úgynevezett szubegzisztens (küszöb alatt élő) emberrel, hanem, hiperegzisztens lét-megélésben, olyan alkotó tevékenységet folytat, amely a szociális hétköznapénál meghatározóbb léttörvényekkel (érték, arány, rend, mérték, ritmus) fejezi ki azt, hogy a világ végleges rendjének törvényeit megtalálja és művében megvalósítja.[4] Úgy tűnik, Hamvas egyetért a preraffaeliták azon állításával, miszerint a művészet természet fölött álló erőket közvetít. „Nem utánzás, hanem az anyagi világénál magasabb szintű rend realizálása."[5]

E helyen tisztázandó kérdés, hogy Hamvas értelmezésében milyen a viszonyunk a valósággal, a „valóságos léttel" és a mindennapi realitással, a szociális hétköznappal? Nem szokványos értelemben használja a valóság fogalmát, hiszen felfogásában történetileg az egységet magában hordozó ősállapotot jelenti; azt az eredeti állapotot, amelyet i. e. 600 körül felváltott a káosz, a diszharmónia, s nem csak az európai emberi történelemben.[6] Ennek, illetve megközelítőleg ennek az ősharmóniának megteremtése újra lehetséges az ember számára, s a rea-

lizálás folyamatában a személyiséggé válás esélye is fennáll.[7] A realizálás nem más, mint második születés, amely folyamatos, sohasem zárul le, sohasem kész állapotot hoz létre. A transzparens egzisztencia fogalmát vezeti be ezen nem kész állapot kifejezésére, amellyel az el-nemrejtett lét, a maszk nélküli lét értelmezését precízebb, pontosabb fogalomkörben helyezi el. Ha az átvilágított, nyitott egzisztencia sikeresen megvalósul az individualitás szintjén, akkor lehullanak/lehullhatnak az életbeli, életvilágbeli maszkok az Énről és a Másikról is. *Mágia szútra* című művében az egyetemes, teljes emberi létezés három axiómáját adja meg, amelyeket úgy is értelmezhetünk, mint a valóság- és a létteljesség fundamentális, kötelezően és érvényesen működő törvényszerűségeit az autentikus életrendben. Az első axióma a létezésre (ontológiai), a második a megismerésre (ismeretelméleti), a harmadik a praktikus megvalósításra (gyakorlati-morális) vonatkozik. Létezés-megismerés- megvalósítás, ezek az imagináció és a realizálás koordinátái. A valóságot létünk rongáltsága miatt nem érzékeljük, mert a nem-éber, az avidya állapotában egzisztálunk, egy álarcokkal telített világban. Ez a rongált lét tulajdonképpen ontológiai defektus, amit meg kell szüntetni.[8] A konkrét itt-létre a realitás fogalmát használja abban az értelemben, hogy azokat a lehetőségeket hordozza, amelyekből a számunkra adottakat birtokba vehetjük, realizálhatjuk, de ez csak mint elvi feltevés állja meg a helyét. Hiszen esélyük van, de a realizálás folyamatában a szükségszerű vagy a véletlen, amit Hamvas nem érint, amit éppenséggel sorsnak is nevezhetnénk, megvétózhatja a realizálás folyamatának egyes elemeit. Úgy tűnik számomra, hogy Hamvas többnyire tudatosan felépített tervmegvalósításról beszél, amelyben nincs szerepe vagy legalábbis nem tulajdonít neki különösebb jelentőséget, a Másik projekciójának, imaginációjának és realizációjának, illetve az „isteni beavatkozás" lehetséges és nem kiszámítható voltának.

Továbbgondolva a normális, az igaz, az éber emberi élet megvalósításának folyamatát s két meghatározó elemét, a realizálást megelőzően/közben az imaginációt, kérdés, hogy mit is jelent az imaginació és mit is realizálunk. Az imaginació nem más, írja Hamvas, mint „… mágikus aktus és varázslat. Az vagyok, amit (akit) imaginációm varázsol, vagyis amit (akit) életképzeletemmel magamnak szánok, és amire magamat méltónak találom."[9] Ezen életképzelet, életterv által az Én a számára adott életvilágbeli lehetőségekből megvalósítja az üdvöt, amely az adott korban a megteremthető legteljesebb értékvilágot jelenti. Az imaginació határozott akarati választás, fordulat, s többnyire nem tudattalan, de a tudatosítása igen nehéz és bonyolult folyamat. De az embert mindig imaginációja vezeti akkor is, ha tudattalanul, akkor is, ha tudatosan éli ezt meg.

Hamvas két lényeges dilemmát tár fel az európai gondolkozás terminológiájában megjelenő imaginációértelmezésekor. Egyrészt a teóriából praxist, vagyis elméletből gyakorlatot csinál, az imaginációt olyan transzformátorként fogja fel, amely két valóság – a pneumatikus és a természeti – között, a határon áll. Másrészt figyelmet szentel annak is, hogy napjaink természettudományos és technikai dominanciája az ember imaginációjának középpontjába az állatot helyezte, s ennek végzetes következményei lettek, lehetnek.[10]

Az imaginació, mint teremtő tevékenység, a ki nem mondott, a fel nem fedett, valójában a lélek belső képeiként értelmezett fenoménként fogható fel, amelyben az embernek lehetősége van arra, hogy azzá alakuljon, amit a képzeletébe helyez, és Havas nyomatékosan jelzi, hogy nem lehet és nem szabad összetéveszteni a fantáziával és az álommal. Több munkájában, de különösen a *Mágia szútrá*ban sajátos érveléssel ad választ azokra a kérdésekre, amelyeknek a megoldása az imaginació folyamatának értelmezésében is rejlik. E kérdések akkor vetődnek fel, amikor azokkal a problémákkal foglakozik, amelyek bölcseletének koordinátáit jelentik. Ilyenek elsősorban az életlehetőségek realizálásának körülményei, az ember helyzete a valóság-realitás-szélmalomvalóság három rétegében, a hiánytalan, az univerzális, a transzparens lélek megvalósítása a maszkok világában.

Különös jelentőséggel bír Hamvas gondolatvilágában, hogy a realitás fölötti hiperrealitás a művészet világát jelenti, amely „… az ember metapoiétikus magatartásának az az alakja, amely a létért való küzdelemben a hasznos célszerűséget a maga teljes egészében mellőzi, és tevékenységével semmi egyebet nem akar, mint az értelem rendjét megvalósítani, olyan létberendezést kiépíteni, amely ízlésének és igényének és értékeinek és követelésének megfelel. A metapoiézisz nem az eszmék, hanem a vita nuova jegyében áll. A művészet nem ideákat követ, hanem az ember abszolút és végleges és teljes életét valósítja meg; […] a vita nuova az, ami a realitásnál igazabb, […] az a tevékenység, amely az emberi létnek megfelelő teljes értékvilágot megteremti. Ez a metapoiézisz."[11] A hiperrealitás sajátos törvényszerűségével adott rendszer, tulajdonképpen a stílus, a ritmus, az arány, a mérték, a létértékek ranglétrája és elrendezése. Az emberi lény – összegzi Hamvas – magát teljesen otthon csak a művészetté emelt természetben érzi, és csak akkor, ha a természetet metapoiétikusan a maga élete számára átala-

kította. Lényegében tehát nem a természetben, hanem a művészetben vagyunk otthon.

Előzetes kérdésként vetődik fel a kortárs Mátrai László[12] *Élmény és mű* című munkájában a közvetlen és a közvetett élményvilág értelmezése folyamán, a valóság és az imagináció összefüggéseinek vizsgálatakor, hogy vajon az imagináció imaginációja, avagy a rögzített imagináció leképezi-e az eredetit; avagy: a művészi alkotások elénk táruló világa mennyiben a művész eredetileg imaginált elmetartalmait tárja elénk? Úgy is feltehetnénk ezt a kérdést, hogy a megvalósítás folyamatában mennyit változik az eredeti „kép" a megvalósított „képben", s mennyire alkalmasak a kifejezőeszközök (szavak, színek, hangok) az elmében előállott imaginációs folyamat megjelenítésére, reprezentálására? A részletesebb elemzések előtt az élményfogalom sokrétűségének koordinátáit igyekszik felfejteni, s a műalkotások, illetve az alkotói habitusok tipológiáját állítja mindenekelőtt az esztétikai értelmezés horizontjába. Mátrai meglátása az, hogy a Dilthey által kidolgozott élményfogalom, amely az individualitás és az univerzalitás dualizmusára épül, dilemmákat vet fel, s ezek közül igen jelentősnek mutatkozik a következő kérdés: „Mi magyarázza, hogy az alkotás idegőrlő és aszketikus eredményei a műélvezőben a legmegnyugtatóbb és legteljesebb evidenciát, az »élvezetet« tudják kiváltani?"[13] A válaszokat oly módon keresi, hogy az élmény „kimondhatóságát", nyelvi keretekben történő megfogalmazását tartja mindenekelőtt kibontandónak. Hiszen az élmény, illetve az élmények önmagunkban tartása, a projiciálás valamilyen módjának elkerülése gátat szab az élmény „nyilvánosságának", ami persze attól még élményként marad a megélőben. Hozzá kell tennünk, amit Mátrai nem részletez, hogy az élmény „rögzítése" a műalkotásban olyan folyamat eredménye, amely egy másik Én új élménye lesz a műélvezet során. A rögzült, illetve kódolt „élményözön" az adott temporális interpretációban a műélvező élményvilágának része lesz, ami lényegesen különbözik az eredeti élménytől, arról nem is szólva, hogy mindig más és más élményvilágot egészít ki, más és más élményvilághoz társul. Úgy vélem, nem kell különösebben hangsúlyoznunk azt a trivialitást, hogy a megéltség természetéből adódóan nem jár együtt a kimondottsággal, a közléssel; sőt az élmény sűrűségét, sokrétűségét nemigen fejezik ki a választott nyelvi vagy egyéb művészi kifejezésformák, struktúrák; vagyis az ismert dilemma vetődik fel: mennyire adekvátak nyelvi vagy más művészi kifejezőeszközeink, formuláink az élményeinkkel? Ezen összefüggésekben az élmény és az imagináció mint két halmaz értelmezhető. Az élményeknek mint valóságos aktusoknak az ellenpárjai az át nem élt események művészi megjelenítései, illetve az imaginalizált történések jelenvalósága az alkotásokban.

Az élmény Mátrai gondolatvezetésében olyan szerkezetet mutat fel, amely bizonyos fokig már eleve sajátos rendezettséget jelent, és kommunikálása esetén új valóságszerkezeteket hoz létre. Ilyen valóságszerkezet mindenekelőtt a nyelv, amelyben mintegy önmagától adódik a tipizálás lehetősége. Amikor ezt az összefüggést megvilágítja, bizonyítani kívánja azt a tételt, miszerint, ha egy individualitásról van szó, akkor már a kimondhatóság hálójában kényszerűen tipizálunk. Ha például Petőfiről beszélünk, akkor a közös érthetőség miatt olyan szavakat, jelzőket használunk, amelyek a másik számára is egyértelművé teszik, hogy miről is szólunk. Az életrajzi adatok, a vele történt események is a tipizálás segítségével azonosítják a személyiségét. Ugyanakkor saját magára is „… joggal használhatta ezt a kifejezést, hogy »én Petőfi Sándor«, maga a költő is nem individuális mozzanatok végtelen sorának közös nevezőjeként használta e nevet, hanem összefoglalásaként azoknak az örömöknek és bánatoknak, emlékeknek és terveknek, külső adottságoknak és belső történéseknek, melyeknek önmaga megnevezésének időpontjáig átélt: ő ezeket »értette« saját nevén, ezt »értette meg« saját magából. […] … természetes, hogy aki e szót: »Petőfi« megérti, szükségképpen megért több-kevesebb mozzanatot a költőből és – saját magából is. Ami már megnevezhető, kimondható, az nem lehet többé teljesen individuális, az már önmagában, de hatásánál fogva is egyetemesebb, szellemibb jelenség, mint minden más kimondhatatlan és megérthetetlen dolog."[14] Mátrai nem tesz világos különbséget az élmény fogalmának kibontásakor a saját, az átélt, az át nem élt és a közvetett élmények között, pedig ez a műalkotások és az alkotói folyamat szempontjából is kiemelkedő jelentőséggel bír.

Úgy tűnik, a közvetett élmény fogalma nem azonos értelmű az át nem élttel, hiszen Mátrai a közvetettséget a vágy birodalmába rendeli azzal, hogy úgy definiálja, ami hiányzik az életéből, amire vágyik az író, azt vetíti ki írásaiba, azok szereplőinek cselekedeteibe, egyáltalán a történetbe. Az írói közvetettség ebben az értelemben a „kell" világát jelenti, a vágyat valamire, aminek megtörténését kívánja, olyan fenomént, amely irányul valamire a képzeletben. Meglátásom szerint a közvetettség fogalma anticipálja, hogy nem voltunk/vagyunk jelen a tényleges történésben, ami mással azonban megtörtént/megtörténhetett, és nem biztos, hogy köznapi én-ként vágyunk arra, hogy velünk megtörténjen. Az író viszont Mátrai

álláspontjából következően válogat a számára vágyott vagy hiányzó fenoménekből, a vele meg nem történtekből. A közvetett és a közvetlen élményvilág természetét elemezve Balzac és Flaubert alkotói módszerét jellemzi. Balzac életművében az élmény és a mű közvetlen kapcsolatát igyekszik bizonyítani, amely az alkotások önéletrajzi értékét és hitelét is jelenti. Mint úgynevezett közvetlen alkotó típus, Balzac azt menti át a műveibe, amit a világból reálisan, mint valóban létezőt, „átélt". Ezt az érvelését vitatni lehet, mert nem látszik bizonyítottnak, hogy Balzac csak a valóban átélteket írja le, hiszen mint az alábbiakban is szólok róla Sík Sándor elemzéseinél, olyan író volt, aki nemcsak feltehetően élő emberekről és valós szituációkról/ból írt-építkezett, hanem a maga alkotta szereplőket szinte valóságosakként, élőkként kezelte, illetve úgy beszélt róluk, mintha élnének. Ezzel együtt az is nyilvánvaló. hogy a megírt, megjelenített élethelyzetek sokasága és intenzitása eleve „nem fér bele" egy életbe. Az átéltek imaginatív továbbélésével és az írói fantázia működésének objektivációjával kerekednek ki Balzac történetei, s mint ilyenek válnak egységes, az olvasók számára átélhető élményanyaggá. Vagyis az átéltség összefonódik az át nem éltséggel, amely kettősség még a legprecízebb önéletrajzi írásokban is jelen van – ha maradunk az irodalmi példáknál.

Ezzel szemben az alkotás másik módja az, amikor azt írja meg a műveiben az író, ami hiányzik az életéből, amire vágyik. Mátrai szerint ezt a típust testesíti meg Flaubert, bár naturalista módszere ennek az ellenkezőjét bizonyítaná, mégis úgy látja, hogy az író az élet és az ábránd kettősségében élt és alkotott. Flaubert is hasonlót ír, s így tulajdonképpen ő maga adja meg a kulcsot munkássága megértéséhez. „Bennem őszintén szólva két, világosan megkülönböztethető ember lakozik: az egyik a lírát, a sas röptét, a nyelv zenéjét és a gondolkodás bérceit szereti, és egy másik, aki addig kutatja az igazat, ameddig csak lehet, ki az apró tényeket ugyanolyan erővel jeleníti meg, mint a nagyokat, ki az ábrázolt dolgokat legszívesebben fizikailag éreztetné… *Az Érzelmek iskolája* – anélkül, hogy tudatosítottam volna – erre törekedett. Könnyebb dolgom lett volna, ha csak az emberit írom meg benne, s az elméletit egy másik könyvben. Így megbuktam."[15]

Az ellentétet a két típus között Mátrai eléggé leegyszerűsíti, hiszen meglátása az, hogy „… a »közvetlen« oldalról nézve minden közvetett, a vágyaiban élő ember többé-kevésbé idegbetegnek látszik; »közvetett« oldalról viszont a reális gondolkodásúak menthetetlenül nyárspolgárnak tűnnek fel."[16] Nem nehéz átlátni, hogy ez a szimplifikálás azt a veszélyt rejti magában, hogy a „van" és a „kell" világa húzza meg a határvonalat az írói habitusok jellemzésénél. Bonyolítja a helyzetet, ha például Balzac *Goriot apó*ját, illetve Goriot élményanyagát boncolgatjuk, hiszen világos, hogy egy elnyomorodott öregember életét csak mint külső szemlélő figyelhette meg s írhatta le az általa lehetségesnek tartott, imaginált helyzeteket és érzelmeket. A *„Bovaryné* én vagyok" szituációja inkább egy hirtelen kirobbanó kiáltása Flaubertnek, semmint a vágyainak a kivetülése. De hogyan is írt erről? „A Bovarynéban semmi sincs, ami igaz lenne: teljességgel kitalált történet: sem az érzelmeimből, sem az életemből nem tettem bele semmit. Éppen a személytelensége kelt illúziót (ha egyáltalán kelt). Egyik elvem ez: nem szabad magunkat megírni. A művésznek úgy kell jelen lennie a művében, ahogy Isten van jelen a teremtésben: láthatatlanul és mindenhatóan; érezni mindenütt érezzék, de látni sehol se lássák."[17]

Összetettebben látja az élmény és a műalkotás összefüggéseit Sík Sándor,[18] aki nemcsak teoretikus, esztéta, hanem költő, az alkotás folyamatát művészként is ismerő egyéniség.

Esztétikájában kétféle értelemben használja a művészi alkotás fogalmát: egyrészt objektivációs folyamatként, másrészt e folyamat eredményeként. Az imagináció az előbbiben játszik meghatározó szerepet. A művészi tevékenységben Sík érvelése szerint több elv is működik más alkotótevékenységhez képest, hiszen például a tudós, a szakács is sajátos módon alkot, de az alábbi elvek nem érvényesülnek a folyamatban. Az első, ami a művészi alkotótevékenységben kifejezetten jellemző, a teremtés elve, új, egyedi, maradandó értékeket hordozó mű létrehozását teszi lehetővé, s ezzel önértéket teremt,[19] a vallomáselv alapján pedig a maga képére és hasonlatosságára teremt a művész. A mikrokozmoszelv egyik legkitűnőbb példájaként Babits vallomását említi, aki, mint írja *A lírikus epilógjá*ban: „A mindenséget vágyom versbe venni – az egészet a kicsiben." A negyedik a törvény elve, amely arra ösztönzi a művészt, hogy rendet teremtsen a „buta" anyagban.

Ezen elvek érvényesülése folyamán az alkotás olyan sajátos fenomén, amely egyszerre értelmi, érzelmi és akarati jelleggel bír, s magában foglal tudatalatti és tudatfeletti elemeket is. Mikor a művész alkot, akkor gondolkodik is, érez is, cselekszik is, működik tudatalatti énje, és amennyiben transzcendens erőknek is szerepe van az alkotásban, tudatműködésein keresztül ezek is dolgoznak. A kifejezetten művészi adottságok tanulmányozása előtt Sík általános antropológiai értelmezésekbe kezd, s a művészt mindenekelőtt olyan koordinátákba helyezi, amelyek az embert „mint olyat" határozzák meg, akitől semmi, ami

emberi, nem idegen. A művész intenzívebben él meg bizonyos életvilágbeli helyzeteket, mint más individualitás, s ezek az „életgazdag" helyzetek meghatározzák alkotómunkáját. A művészi a priori, az alkotó tehetség nélkülözhetetlensége mellett[20] meghatározó az élményanyag, a külső és belső valóság,[21] amely tulajdonképpen „nyersanyagraktárként", az alkotófolyamat nyitányaként a művész rendelkezésére áll. Azonban a köznapi élményből paradox lelkivilág alakulhat ki, amelynek érzékeltetésére Kosztolányi szavait citálja: az élményeket el kell felejtenünk, hogy újra életre keljenek, s – teszi hozzá Sík –, mivel az élmény formai és tartalmi elemek tömege, újrakonstruálása a remekmű létrehozásában történik meg.

Legfőképp érzékelőereje miatt különbözik minden más embertípustól a művész, hiszen képekben „lát", illetve képek új és eredeti asszociációjában. A művészi képzeletnek több szintje van. Az első fotografikus jellegű, egyszerű képiség, a másodiknak „… szűkítettebb értelme (ezt nevezném tulajdonképpen képzeletnek »művészi« vagy »teremtő« megkülönböztetés nélkül): mikor a szemléletes képzet erősen függetlenné tud válni a valóságtól. Már »kép«, nem fotográfia: önálló létű. […] Ezek az önállósult, szabad mozgású képek könnyű, gyors és változatos kapcsolódásukkal… […] új kombinációkat hoznak létre, és ezekből a kombinációkból, illetőleg ezeknek a régi, eredeti, fényképszerű képekkel való elvegyüléséből származik egy egész új, a tapasztalattól különböző, bár abból származó és attól függő, képzeleti világ. Ez az »imaginatív szféra« (Spranger), a »fantázia síkja« (Böhm Károly) még nem esztétikai jellegű; kisebb-nagyobb fejlettségi fokon minden emberben megvan…"[22] A harmadik a teremtő képzelet, amely Sík szerint igazából az imaginatív szint, ahol elvész a kapcsolat a konkrét tapasztalati világgal az alkotás során; ilyen például a modell nélküli festészet. A művész a teremtő képzelete működésekor hajlamos arra, hogy két világot, a valós és a képzeleti világot összemossa, illetve valósnak képzelje a maga alkotta imaginatív szférát. Balzac *Emberi színjáték*át hozza példaként, hiszen ismeretes, hogy a neves francia író úgy beszélt hőseiről, mint akik valóban élnek. Ebben benne rejlik az is, hogy nem mindig arról szól a mű, ami az alkotó élményanyaga, tényleges átélés nélkül is teremthet; Kosztolányival szólva: nem arról írunk, amik vagyunk, hanem elképzelt egyéniségünkről, vágyainkról, hiányainkról, az ellenkezőjéről annak, ami van.[23] Ezzel önmagát mintegy kiegészítve a komplementáris én jelenik meg az alkotásban. Azonban a Goethe által értelmezett anticipáció is nélkülözhetetlen; Goethe azt fogalmazza meg, hogy amikor a *Werther*t írta, nem volt elég életismerete, de utólag igazolást nyert az előzetes tudásból, az anticipációból született mű valóságértéke.

A művész érzelmei, belső akarati megnyilvánulásai is képzeleti, képi formát öltenek, s a költői képnek, a hasonlatnak, a metafora minden nemének ez a lélektani alapja. „A legnagyobb tévedés azt hinni – mondja Sík –, hogy a költő »keresi« a képet valaminek kifejezésére. Közelebb jutunk a valósághoz, ha megfordítva gondoljuk el a folyamatot: a kép van meg előbb, amely kifejezi vagy ábrázolja a megfelelő tartalmat; inkább azt keresi, hogy milyen kifejezőeszközökkel mondhatná el azt, amit az imaginatív síkon már átélt. Úgy véli például, hogy amikor Petőfi harci dalait írta, akkor látta, sőt hallotta is magát valamiképpen. Egy másik jelenség gyakoriságáról szólva jelzi, hogy semmi különös nincs abban, hogy nagy művészek portréin az ábrázolt modell nem, vagy »nem egészen« ismer magára."[24] Tovább keresve a titokzatos művészi alkotófolyamat építőkockáit, a hangulati elemeket, a felfokozott létérzést nem hagyhatjuk ki, hiszen ez mintegy előkészítő fázis az „élményraktár" mellett.

Ugyanakkor Sík kiemeli a művészi teremtő-alkotó folyamat totalizációs jellegét és a közlési igényt, amely a művész tevékenységében éri el a legmagasabb fokot. A fentiek mellett az intuíció és az ihlet pillanatnyisága más összefüggésekben világítják meg az imagináció fogalomköreinek horizontját. E dolgozatban nem térünk ki a fenti gondolkodók intuícióértelmezésére, csupán jelezzük Sík gondolatmenetét: „… az intuíció nemcsak az alkotó belsőjéből fakadó »sugallat«, hanem az értelmező-esztéta számára is nélkülözhetetlen, mert lehetővé teszi a tökéletes esztétikai lényegszemléletet. Az intuitív megragadás az esztétikai tárgyak vizsgálatánál elengedhetetlen, hiszen e nélkül munkához fogni, […] annyit jelentene, mint vértelen árnyakról készíteni fényképeket."[25]

JEGYZETEK

1 HAMVAS Béla: *Patmosz I. Tabula Smaragdina. Mágia szutra*. Bp., Medio, 2001, 281.

2 1945 előtti élete nem volt nyugalmas és élvonalbeli, hiszen mindkét háborúban részt vett. Belső emigrációba kényszerül a kommunista hatalom alatt,1948-ban könyvtári állásából felfüggesztik, „b-listázzák", nem jelenhetnek meg írásai a kommunista kultúrpolitika, különösen Lukács György tiltása miatt.

3 HAMVAS Béla: *A Vízöntő* = Uő: *A láthatatlan történet.* Bp., Akadémiai, 1988, 27–28.

4 HAMVAS Béla: *Patmosz I. Tanguy, vagy a logisztika misztikája* http://files.hamvas-bela.webnode.hu/200000036-efba1f0b34/PATMOSZ%20I..pdf.
5 Uo.
6 Lásd erről VERES Ildikó: *Hiány és létteljesség. Fejezetek a magyar filozófia történetéből*. Bp., L' Harmattan, 2013
7 Hamvasnál a valóság, a realitás és a szélmalomvalóság olyan halmazok, amelyeknek csak részben van közös felületük. A valóság Hamvas eredeti értelmezésében általában a status absolutus, vagyis nem az itt és most megnyílás helyzete. A modernitásban a realitás olyan fogalom, amelyben minden gondolatnak, érzelemnek, képnek sajátos helye van, s a valóság ezzel az „új" realitással nem azonos. Ez az „új" realitás meghatározó lett az európai régióban, amelyben a hatalmi ösztön, a hazugság, az árulás, a titkos feljelentések sorozata koordinálja a viszonyokat. Senkinek sem jutott eszébe, hogy kételkedjen abban, hogy ez a realitás nem valóság. Illetve ezt csak néhányan vették észre, például Don Quijote és Hamlet.
8 Hamvas bevezeti az akárki fogalmát az inautentikus lét értelmezésekor, és a felcserélhetőségre összpontosítva, megjelenését egy határozott történeti korszakra teszi, a modernitás demokráciájában megjelenő szereplőként írja le. A saját jelenében a kaszttalan (avama) avagy kaszt alatti, a senki, a megfosztottság értelmében tömegesen létezik; a senki-korszaka követi az akárki-korszakát.
9 HAMVAS: *i. m.* (2001.), 281.
10 Mit is jelent ez? „Az a baromi horda, amely ma az imaginációjában az állat ősképét tartja, s amely nem tesz egyebet, mint ösztöneinek korlátlan kiélésére mentségeket keres, kizárólag a természettudomány (élettan, származástan, pszichoanalízis stb.) által az imaginációba helyezett látomás egyenes következménye és eredménye. A természettudomány logoszának hatása, ha kimondhatatlan válságot idézett is, nem tartós." HAMVAS: *i. m.* (2001), 294.
11 HAMVAS Béla: *Patmosz I. Metapoiézisz* http://hamvasbela.uw.hu/03.htm
12 Mátrai László, a két világháború közötti hazai szellemtörténet képviselője, a II. világháború után a marxizmus híve lett, amely nagyban elősegítette a szocialista Magyarországon sikeres pályafutását. A „b-listás" Hamvassal ellentétben ő nem szorult belső emigrációba. A Budapesti Nemzeti Bizottság 1945 februárjában az Egyetemi Könyvtár főigazgatójává nevezte ki. E posztját 1980-ig töltötte be. Az MTA rendes tagja volt 1962-től. HUNYADY György: *Mátrai László kortársai között* https://www.ppk.elte.hu/file/hunyady_m_trai9.pdf
13 MÁTRAI László: *Élmény és mű*. Bp., Gondolat, 1973, 32.
14 Uo., 47.
15 Uo., 168., 2. lábjegyzet
16 Uo., 171.
17 Uo., 171.
18 1929 decemberétől 1944-ig a szegedi Magyar Királyi Ferenc József egyetem az irodalomtörténeti tanszékének vezetője. A piarista rend tartományfőnöke 1948-tól, a Magyar Tudományos Akadémia levelező tagja (1946–1949), 1948-ban Kossuth-díjat kap.
19 A Böhm Károlynál is fellelhető önérték fogalmát – vele ellentétben – Sík nem tisztázza világosan, megnyugtató módon.
20 SÍK Sándor: *Esztétika*. Szeged, Universum, 1990, 301.
21 Uo., 302.
22 Uo., 277.
23 Uo., 308.
24 „Ez »Természetes – felelte egy ilyen megjegyzésre élő, nagy magyar festőink egyik nesztora – mert ebben nemcsak ön van benne, hanem én is«. Ez a felelet pontosan fejez ki egy elemi igazságot. A művész nem a modellt festi, hanem azt, aki a modell az ő számára, az ő lelkében, annak képzeleti képét: ő ezt látja. A kép tárgya: a modell vetülete az imaginatív szférában; a kép maga: ennek képe. Ebben csak az ismerhetne magára mindenestül, aki a művész képzeletével látná magát. De persze mi jogon állíthatja valaki, hogy ő »igazabban« látja magát (a tükörből!), mint a művész, akinek egész teste-lelke, egész élete »látás»-ban telik!« Uo., 278.
25 Uo., 16.

Kiss Zoltán Károly

A híd túl messze van? – Húszéves a szerzői jogi törvény

Az Országgyűlés 1999. július 6-án fogadta el és 1999. szeptember 1-jével léptette hatályba a szerzői jogról szóló 1999. évi LXXVI. törvényt (Szjt.), a kreatív tevékenységből származó egyéni, eredeti, tudományos, művészeti vagy irodalmi alkotások védelmének, valamint a szellemi alkotás ösztönzésének alapvető fontosságú jogforrását. A törvény célkitűzése a nemzeti, az európai és az egyetemes kultúra értékeinek megbecsülése, megóvása mellett a magán- és a közérdek kényes egyensúlyának megteremtése, illetve fenntartása. Mindez a kulturális színtér szereplőire vetítve azt jelenti, hogy a szerzői jognak a szerzők és más jogosultak, a felhasználók, valamint a nagyközönség egymással sokszor ellentétes érdekei között kell biztosítani az egyensúlyt.

Az évforduló kapcsán jelen írásban áttekintjük az elmúlt két évtized néhány történését, elsősorban abból a megközelítésből, hogy milyen többletjogokkal, lehetőségekkel bővült a szerzői jog tárháza, másik oldalról pedig milyen jogtechnikai beavatkozások következtében sérültek vagy csorbultak a szerzők személyhez fűződő, illetve sokkal inkább vagyoni jogosultságai. A szubjektív szupervízió keretében felvillantunk néhány jogalkotási csavart, amikor más jogágak törvényeiben került sor egyes szerzői jogi jogviszonyokat vagy az alkotók jogait érintő rendelkezések bevezetésére. Arra is ki kell térni, hogy a túlterjeszkedő jogalkotási megoldások mennyiben bontották meg a szerzői jog vékony szövetét.

A NAVA-rejtély

A tizenöt éves Nemzeti Audiovizuális Archívum (NAVA) különleges helyet foglal el a hazai kulturális életben: tevékenységét tekintve egyszerre végez közgyűjteményi, archívumi és médiaszolgáltató feladatokat, mindezt a virtuális térben, elektronikus formában. Az audiovizuális kötelespéldányok gyűjtése elsődlegesen a jelek műsorszórásból való közvetlen rögzítésével történik, vagyis nem jön létre felhasználási szerződés a NAVA és a médiaszolgáltató között, továbbá a NAVA nem szerez semmilyen felhasználási jogot a rögzített műveken. A médiatartalmak hozzáférhetővé tétele két szabad felhasználási klauzulán nyugszik: a művek belső intézményi célra való többszörözésén és a kedvezményezett intézmények nyilvánosságához való közvetítésén.

A szerzői jogilag szabályos működtetés során az intézmény köteles olyan műszaki intézkedés alkalmazására, amely megakadályozza a gyűjteménye hozzáférhetővé tett elemeinek módosítását, engedély nélküli többszörözését és az igénybevevőként meghatározott személyek körén kívülre irányuló, engedély nélküli közvetítését. A kedvezményezett intézmény gyűjteménye e szabad felhasználás alapján való hozzáférhetővé tétel céljából bármely más, privilegizált intézmény gyűjteményével szabadon összekapcsolható. Ez biztosította a jogi és a műszaki keretet a KönyvtárMozi projekthez, amely a kistelepülési könyvtárakban teszi elérhetővé a magyar filmkultúra kincseit, köztük az MMA értékes alkotásait.

E szabályok átültetésekor a jogalkotó elment a lehetőségek határáig, sőt, egyes vélemények szerint még azon is túlterjeszkedett a művek meghatározott intézményekben történő dedikált hálózati hozzáférésének bevezetésével. Az eltelt időszak nem igazolta azt a félelmet, hogy e tágan értelmezett szabad hozzáféréssel számottevő hátrány érné az alkotókat.

Önkéntes versus hivatásos műnyilvántartás

A szerzőség vélelmének törvényi újraszabályozása iktatta be és értékelte fel azonnal az önkéntes műnyilvántartás intézményét, összefüggésben annak a bizonyítási igénynek a rendezési szándékával, hogy jogvita esetén kit is kell a mű szerzőjének tekinteni, illetve a szerző mikor hozta létre a művét. A 2006-ban bevezetett többes vélelem azt jelenti, hogy a soron következő vélelem akkor lép be, ha az előző vélelem valamilyen oknál fogva nem alkalmazható. Ennek megfelelően az ellenkező bizonyításáig azt kell szerzőnek tekinteni,

- akinek a nevét ilyenként a művön a szokásos módon feltüntették,

- aki a művet sajátjaként a Szellemi Tulajdon Nemzeti Hivatalánál (SZTNH) önkéntes műnyilvántartásba vetette, és ezt közokirattal igazolja,[1]

- aki ezt közös jogkezelő szervezet által a közös jogkezelés alá tartozó művekről, szomszédos jogi teljesítményekről, illetve jogosultakról fenntartott adatbázis alapján kiállított teljes bizonyító erejű magánokirattal igazolja,[2]

- aki a művet először hozta nyilvánosságra.

A vélelmek bevezetéséről rendelkező szabályozás nem köti semmilyen alakszerűséghez a szerzői jogi védelem keletkezését, hanem csak a szerző számára könnyíti meg szerzői mivoltának bizonyítását. Az önkéntes műnyilvántartás rendeltetése az, hogy teljes bizonyítóerejű magánokirattal igazolja azt a tényt, hogy az adott mű a nyilvántartásba vétel időpontjában a műjegyzékbe vétel szerinti tartalommal létezett és elősegítse a szerzőség, valamint a mű azonosíthatóságának bizonyítását.

A műtípusok sajátosságaira tekintettel, az önkéntes műnyilvántartás eltérő szerepet játszik az egyes műfajok, műtípusok körében. Különösen hasznos lehet az irodalmi művek egyes fajtáinál (szakirodalmi művek) és a vizuális művek (leginkább az alkalmazott grafika) területén. Audiovizuális alkotások esetében értelemszerűen kisebb a jelentősége a műnyilvántartásnak, hiszen egy filmalkotás vagy televíziós műsor esetében nem tekinthető tipikusnak a szerzőség vitatása, ugyanakkor a gyártást megelőző szinopszis, forgatókönyv, irodalmi mű önkéntes műnyilvántartásba vétele hasznos lehet. Különösen egy piacképesnek gondolt és jelentős befektetést igénylő szoftver vagy honlap elsőbbségi vélelmét biztosíthatja az önkéntes műnyilvántartás, ahogy erre vannak is példák a hazai gyakorlatban. Magyarországon a jogintézmény egyszerűsége és olcsósága (ötezer forint művenként) ellenére évente mindössze néhány száz mű kerül nyilvántartásba, szemben az USA *copyright register*ébe bejegyzett évi sok százezer művel. Az amerikai regisztrációk számaránya egy főre vetítve is jóval magasabb, mint Magyarországon (nagyjából százszorosa), azzal együtt is, hogy nem mérhető egymáshoz a két ország területe, nyelvi lefedettsége, gazdasága és kulturális piaca. Bár az évente létrehozott szerzői művek mennyisége nem ismert, valószínűsíthető, hogy a hazai számadatok a társadalom szellemi tulajdonvédelmi tudatosságának alacsony fokát is tükrözik.

Az „árva művek" felszabadítása

A XXI. század elején következett be az a szemléletváltás, amely felerősítette az igényt kulturális „hagyatékunknak" az új technikák segítségével történő megőrzésére és teljes gazdagságában a közönség elé tárására. A szakértők a problémafeltárás és megoldáskeresés nyomán jutottak el az „árva művek" („orphan works") kérdésköréhez, pontosabban ahhoz, hogy az állam milyen stratégiai, költségvetési és szerzői jogi eszközökkel tudja előmozdítani azoknak a műveknek a hozzáférhetőségét, amelyek – annak okán, hogy szerzőjük ismeretlen vagy ismeretlen helyen tartózkodik – a hagyományos szerzői jogi eszközökkel nem kezelhetők. Az árva művek előfordulása műfajonként eltérő, ahogy műtípusonként más-más nehézségek merülnek fel velük kapcsolatban. Becslések szerint a könyvtári állományokban található művek kb. 20 százaléka tartozhat ebbe a körbe. Az immobil kulturális örökség digitalizálásának és internetes felhasználásának igénye nyomán fogadták el az Európai Bizottság digitalizálási ajánlását,[3] amely javasolja a tagállamok számára, hogy hozzanak létre mechanizmusokat az árva művek felhasználásának megkönnyítésére, illetve támogassák a köztudottan árva művek és a közkincsbe tartozó művek listáinak elérhetőségét.

Nemzeti jogunk 2009-ben vezette be az ismeretlen vagy ismeretlen helyen tartózkodó szerző alkotása felhasználásának hatósági engedélyezését, az SZTNH-hoz telepítve az eljárás lefolytatását és az engedély kiadását. Ahhoz, hogy egy mű vagy teljesítmény árvának minősüljön, az Szjt. az általában elvárható gondossággal és jóhiszeműen elvégzett jogosultkutatást írja elő. Nem sokkal később fogadták el az árva művek egyes megengedett felhasználási módjairól szóló 2012/28/EU európai parlamenti és tanácsi irányelvet, amely az árva műveknek egy jól körülhatárolható, szűkebb felhasználói körben és kizárólag a digitalizáláshoz, online hozzáférhetővé tételhez kapcsolódó felhasználását szabályozta. Az irányelv közvetlen célja annak a lehetőségnek a megteremtése volt, hogy a múzeumi, könyvtári, audiovizuális archívumi gyűjteményekben szereplő olyan művek is digitalizálhatók és interneten hozzáférhetővé tehetők legyenek, amelyeknek szerzői ismeretlenek vagy ismeretlen helyen tartózkodnak.

Jelenleg még nem látható az irányelv bevezetésének hatása akár a szerzői jogi környezetre, akár a kedvezményezett intézmények archívumai „elfekvő" állományának mobilizálására. A jogalkotói cél egyértelműen az volt, hogy jogszerű módon elérhetővé váljon az audiovizuális kulturális örökség a lehető legszélesebb nyilvánosság számára, miközben nem tudható, hogy az intézmények vállalni fogják-e az előzetes kutatásra szánt időt, a befektetett munkát és az esetleges anyagi kockázatot. Az úgynevezett első típusú árvamű-felhasználási rendszer hazai gyakorlatának tapasztalatai nem sok jóval kecsegtetnek. A szabályozás

bevezetésekor az SZTNH évi 500 eljárással kalkulált, ami a 102 500 forint igazgatási szolgáltatási díjjal számolva kb. 50 millió forint/év bevételt hozott volna a Hivatalnak. A tényleges adatok ehhez képest a következők:[4]

Mint látható, a hagyományos árvamű-felhasználási rendszerben főként zeneművekre és irodalmi művekre kértek engedélyt, nem túl jelentős számban. Szembetűnő, hogy a régi filmalkotások tekintetében elvétve nyújtottak be kérelmeket. Csak remélni lehet, hogy a nemzetközi és hazai adatbázisokkal való kapcsolatok kiépülését követően felfogalmát a filmalkotásokon a hatályos és a korábbi szerzői jogi törvények alapján az államot megillető vagyoni jogok összessége alapulvételével határozták meg, és az ide tartozó filmalkotások vagyonkezelői jogát térítésmentes a Magyar Nemzeti Filmarchívum[6] részére adták át.

A közszolgálati médiarendszer átalakításának keretében, annak részeként 2011. január 1-jétől az eredetileg négy közszolgálati médiaszolgáltató Zrt. (Magyar Rádió, Magyar Televízió, Duna Televízió, Magyar Távirati Iroda) vagyonának kezelését, illetve egyes feladatait a Médiaszolgáltatás-támogató és Vagyonkezelő Alap (MTVA) vette át. A médiatörvényben ennek az intézkedésnek kellett megteremteni a szerzői jogi feltételrendszerét oly módon, hogy azon szerzői művek és egyéb teljesítmények, amelyek részben vagy egészben a közszolgálati médiaszolgáltatók tulajdonában voltak, engedély- és térítésmentesen az MTVA tulajdonába kerüljenek. A helyzetet az tette bonyolulttá, hogy az MTVA nem jogutódja a közszolgálati médiaszolgáltatóknak, csupán a feladataik és a vagyonuk jelentős része került át az MTVA-hoz. A dilemmát csak úgy lehetett feloldani, hogy a közszolgálati médiavagyon fogalmi körét a lehető legszélesebben határozták meg, ezáltal biztosítva egyrészről az MTVA teljes körű jogszerzését, másrészről a közszolgálati médiaszolgáltatás archív műsorszámokkal történő ellátásának folyamatos biztosítását, több garanciális szerzői jogi feltételnek való egyidejű megfeleléssel. E rendelkezések megjelenésekor ugyanis olyan értelmezések is napvilágot láttak, miszerint ezek a szabályok a jogosultak vagyoni jogainak normatív eszközökkel történő államosítását jelentik, ami azzal a veszéllyel fenyeget, hogy a művészek és más jogosultak az elismert jogoknak és jövedelmeknek csak töredékét kapják meg, vagy azokat akár el is veszíthetik. Az így kialakított „kétpólusú" (Szjt. és médiatörvény) jogszabályi környezet megfelelő, és nincs olyan szabályozási szükséglet akár az alkotói, akár a felhasználói oldalon, amely jogalkotói beavatkozást igényelne a közszolgálati médiaarchívum használata érdekében.

Év	Engedélyek száma összesen	Zeneművek	Prózai művek (pl. kabaré, kuplé)	Hangjáték	Irodalmi művek	Audiovizuális művek	Építészeti művek
2010	15	8	5	-	1	1	-
2011	1	-	-	-	1	-	-
2012	33	-	-	-	33	-	-
2013	17	-	-	-	17	-	-
2014	8	-	-	-	8	-	-
2015	6	-	-	-	6	-	-
2016	10	-	-	-	9	-	1
2017	19	-	-	-	18	1	-
2018	-	-	-	-		-	-
2019	2	-	-	1	1	-	-
Összesen	**111**	**8**	**5**	**1**	**94**	**2**	**1**

lendül a kedvezményezett intézményeket helyzetbe hozó felhasználás és az ilyen művek bejelentése.[5] Mindaddig, amíg ez a jogkövető magatartás nem válik rutinná, attól lehet tartani, hogy az intézmények a könnyebb megoldást választva, jogosultkutatás és hatósági engedélyeztetés nélkül veszik használatba az archívumaikban fellelt árva műveket. Mindezek tükrében nem beszélhetünk a jogintézmény sikerességéről egyik árvamű-rezsim esetében sem.

A közszolgálati médiaarchívum újrapozicionálása

A szerzői jogon túli szabályozás ékes példája a nemzeti filmvagyonra vonatkozó szabályozás megteremtése a mozgóképtörvényben, majd – ennek mintájára – a közszolgálati médiavagyon fogalmára, egyesítésére és felhasználására vonatkozó jogi keretek megteremtése a médiatörvényben. Az előbbinek fontos rendelkezése volt azon nemzeti filmalkotások állami tulajdonban tartásának biztosítása, amelyek előállítója a magyar állam (pontosabban állami filmstúdió) volt. Ennek érdekében a nemzeti filmvagyon

A reprográfiai jogdíj mértékének limitálása

Szerzői jogunk 2000. szeptember 1-jétől vezette be a nyomtatott formában terjesztett művek magáncélú fénymásolása vagy más hasonló módon történő többszörözése után járó kompenzációt, a reprográfiai jogdíjat. A reprográfiával érintett művek köre könyvekben, folyóiratokban közzétett írásművek, zeneszövegek, képzőművészeti alkotások, szakmai és tudományos tanulmányok és ábrázolások, vagyis a betűvel, grafikával, fényképpel kifejezett nyomtatott művek. A törvény a díjfizetésre kötelezettek két csoportját határozza meg: az első körbe a reprográfiára szolgáló készülék gyártói, illetve importőrei, míg a másodikba a reprográfiára szolgáló készüléket ellenérték fejében üzemeltetők tartoznak. A nagy felhasználói szervezetek (egyetemek, könyvtárak, közigazgatás, nonprofit

szektor stb.) csak abban az esetben alanyai ennek a jogdíjfajtának, ha üzletszerű másolást folytatnak.

Az írókat és a kiadókat megillető jogdíjakat a Magyar Reprográfiai Szövetség (RSZ) állapítja meg. A díj megállapításakor figyelembe kell venni a készülék használati módját, teljesítményét, az ellenérték fejében történő üzemeltetés esetében a működés helyét is. Ez a szabály a kötelezettek második csoportjára jól alkalmazható, míg az elsőre már kevésbé: a készülékek gyártási és importálási fázisában ugyanis még nem ismert, hogy mennyi lesz a gépeken a védett művek másolási aránya. Ebből következően az RSZ a készülékek teljesítményét (a percenként készíthető másolatok számát) vette alapul a gyártói és importőri reprográfiai jogdíj mértékének meghatározásánál, ami hozzávetőleg elérte a készülékek bekerülési árának 10 százalékát. Ehhez képest az Szjt. 2005. évi módosítása – túllépve a magyar szerzői jog hagyományain és elvein – a díjmegállapításnál felső korlátot állapított meg: a reprográfiai díj mértéke legfeljebb a reprográfiára szolgáló készülék gyártói kibocsátási árának 2 százaléka, illetve külföldön gyártott készülék esetében legfeljebb a jogszabály szerinti vám alapjának 2 százaléka.[7] Ez az informatikai lobbi nyomására elfogadott rendelkezés „kőbe véste" a készülékgyártói reprográfiai díj mértékét, és megágyazott a szerzői jogot gyengítő későbbi szabályok bevezetésének.

Jogdíjbevételek közösségi célra történő felhasználása

L. Simon László, az Országgyűlés Kulturális Bizottságának elnöke az Szjt. 2013. évi módosítását követő parlamenti sajtótájékoztatón azzal indokolta az üres hordozói (CD, DVD, pendrive stb.) és a reprográfiai jogdíjak 25 százalékának, valamint a kulturális támogatásaik túlnyomó részének a közös jogkezelő szervezetektől a Nemzeti Kulturális Alaphoz (NKA) történő átszivattyúzását, hogy az NKA hatékonyabb és olcsóbb, mint az Artisjus, így jobban szolgálja a művészek érdekeit, és az NKA újonnan felálló kollégiumain keresztül maguk a művészek dönthetnek majd a pénz sorsáról. Az azóta eltelt évek történései azonban nem mindenben támasztották alá a politikus nyilatkozatát.

A magánmásolási és a reprográfiai díjakból származó – indokolt kezelési költséggel csökkentett – bevétel 25 százalékát tehát a jogosultak érdekében kulturális célokra kell felhasználni. A közös jogkezelő szervezet az NKA számára történő átadással teljesíti ezt az előírást. A közös jogkezelő köteles az ismeretlen vagy ismeretlen helyen tartózkodó jogosultnak járó, ki nem fizethetőnek minősülő (fel nem osztható) jogdíjbevétel 90 százalékát[8] kulturális célokra az NKA számára átadni. Az NKA a közös jogkezelő szervezettől átvett összeget az NKA-törvényben foglalt támogatási célokra használja fel, az adott összeget átadó közös jogkezelő szervezet által képviselt jogosultak javára. A közös jogkezelő csak a fennmaradó 10 százalékot fordíthatja szociális vagy kulturális célokra. Ez a törvénymódosítás több szakértő álláspontja szerint aggályos, mivel a tulajdonhoz fűződő jogot sérti, hogy a közös jogkezelő legfőbb szervének nincs valódi rendelkezési joga: csak akkor nyújthat szociális támogatást a tagjainak, ha a támogatásra szánt összeg nagyobb részét befizeti az állami költségvetésbe. Ugyancsak problémás, hogy semmilyen szabály nem biztosítja a szerzők részvételét az NKA konkrét támogatási döntéseinek meghozatalában. Mindezeket tovább terhelte, hogy az NKA-nak 2017-ig nem volt olyan szakkollégiuma, amely a filmek alkotói vagy előállítói számára kulturális célú pályázatot írt volna ki.[9]

Mára a helyzet annyiban konszolidálódott, hogy az emberi erőforrások minisztere (mint az NKA mindenkori elnöke) az érintett jogosulti csoportokat „lefedő" szakkollégiumok pályázati keretét a közös jogkezelő szervezeteik által befizetett összeggel évről évre megemeli. Ettől függetlenül nem ártana, ha transzparensebb lenne a közös jog-

kezelőktől befolyt díjösszegek és hasznosulásuk módjának közzététele.

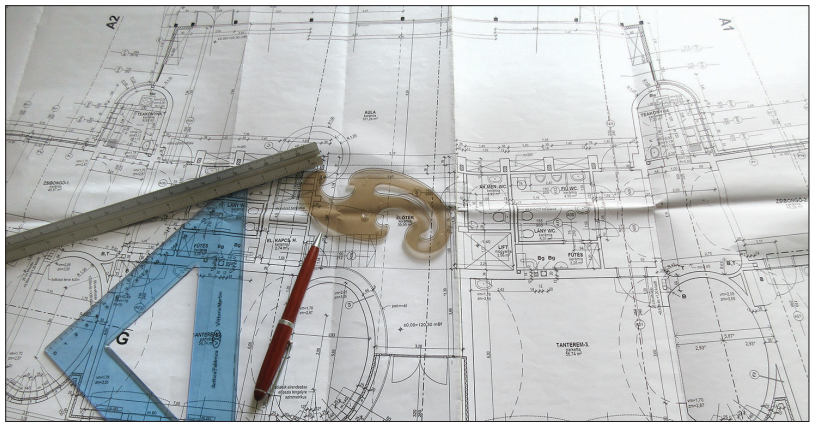
Az építészeti alkotásokra vonatkozó szerzői jogi szabályozás reformja

Az eredendő probléma az volt, hogy az építészeti alkotások szerzői jogi értelemben vett felhasználása – különösen azok valamilyen okból szükségessé váló átépítése, bővítése esetén – gyakran gyakorlati nehézségekbe ütközött. A jelenlegi közhasználatú épületállomány jelentős része ugyanis a rendszerváltozást megelőző időszakban működő állami tervezőintézetek alkalmazottai által létrehozott építészeti alkotás, amelyeknél nem delegálták a rendelkezési jog gyakorlását egyetlen állami szervhez sem az állami tulajdonú tervdokumentációkhoz kapcsolódó vagyoni jogok tekintetében. A rendezési elképzelések között szerepelt az államot megillető, építészeti művekhez kapcsolódó szerzői jogok tekintetében a rendelkezési jogokat gyakorló állami vagyonkezelő szervezet kijelölése, amivel lehetővé válik az ide tartozó tervdokumentációk megfelelő hasznosítása.

A 2019-től bevezetett szabályozás célja annak egyértelművé tétele volt, hogy az állami vagy önkormányzati (tanácsi) tulajdonú tervezővállalatokban létrehozott építészeti és mérnöki alkotások szerzői vagyoni jogai (a Nemzeti Tervvagyon) nem a céget privatizáló jogutódokat, hanem a nemzeti vagyon részeként a Magyar Államot illeti meg, amennyiben azokat a privatizációs szerződéssel a Magyar Állam nem adta át. A Nemzeti Tervvagyonnak minősülő építészeti-műszaki dokumentációk folyamatos gyűjtése, megőrzése, vagyonkezelése a Lechner Tudásközpont Nonprofit Kft. (LTK) feladata lett. Ez a társaság rendelkezik ugyanis a szükséges tudással és gyakorlattal, amely lehetővé teszi, hogy a Nemzeti Tervvagyon körébe tartozó építészeti-műszaki dokumentációk szerzőinek nyilvántartása és a dokumentációk kezelése naprakész és elérhető legyen. Az LTK által vezetett nem közhiteles nyilvántartás nem előfeltétele sem a szerzői jogok létezésének, sem gyakorlásának. Feladata elsődlegesen az esetleges felhasználások esetén a jogosult megtalálása és az engedélykérés megkönnyítése. Ellenkező bizonyításig valamely építészeti alkotás eseten azt kell szerzőnek tekinteni, aki a szerzői jogi nyilvántartásban szerzőként szerepel. Ennek megfelelően egy épület átépítése, terv átdolgozása esetén a nyilvántartásban szerzőként megjelölt személytől szükséges felhasználási engedélyt kérni.[10]

Ha a szerző személye nem állapítható meg, és a jogok nem tartoznak a Nemzeti Tervvagyon körébe, arra az esetre az árva művek felhasználására vonatkozó szabályozás kreatív kiegészítése teremti meg a lehetőséget az építészeti alkotások átépítésére: árva műnek minősülő építészeti alkotások esetén – ha az épület tulajdonosa terjeszti elő a felhasználás iránti kérelmet – az SZTNH engedélye az építészeti alkotás átdolgozására is kiterjed. Ezzel a megoldással megtörik az árva művekkel kapcsolatos engedélyezési szisztéma eddigi logikája, mivel más műtípusok esetében nincs lehetőség az alapmű átdolgozására. Problémát okoz az is, hogy az árvamű-minősítés megdőlhet, ha a szerző jelentkezik, bizonyítja szerzőségét és esetleg megtiltja a további felhasználást. Ilyen esetben az árva mű felhasználási engedélyének hatálya megszűnik, és a szerző viszonylagos visszarendezésre is igényt tarthat.

A rendezés fontos eleme egy új szabad felhasználási eset bevezetése is, amely lehetővé teszi az épület rekonstrukciója érdekében épület, rajz vagy épületterv formájában



megjelenő művészeti alkotás engedély- és díjfizetés nélküli többszörözését, valamint a nyilvánosság számára történő hozzáférhetővé tételét. Erre kizárólag az épület helyreállítása érdekében kerülhet sor, és csak többszörözésre vonatkozhat.

Senki nem vitatja, hogy a rendszerváltást megelőzően állami keretek között, munkaviszonyban készült építészeti tervek egységes kezelésének megteremtése közérdek, továbbá azokra a tervekre kizárólag az állam szerezhetett vagyoni jogot. A cél is helyeslendő: a Nemzeti Tervvagyon felállításával legyen egyértelmű, mely épületekre és azok terveire vonatkozóan gyakorolhatja egy állami szerv a vagyoni jogokat. Ez rendkívül sok építkezést felgyorsíthat. A jövő dönti el, hogy a gyakorlat is visszaigazolja-e majd ennek a megoldásnak a helyességét és életképességét.

Az állami szerepek és szereplők változásai

A szerzői jogvédelemhez kapcsolódó állami feladatokat két csoportba sorolhatjuk: az egyik a szerzői joggal összefüggő jogalkotási és igazgatási jellegű feladatkör, a másik

a közös jogkezelő szervezetek felügyelete, díjszabásaik jóváhagyása. Az Szjt. hatálybalépéséig a feladat meghatározó és megkerülhetetlen képviselője a mindenkori kulturális tárca volt, amely egy személyben felügyelte a közös jogkezelési tevékenységet, és jóváhagyta a díjszabásokat. A szerzői jogi jogalkotás főfelelőse mind abban az időben, mind a későbbiekben az Igazságügyi Minisztérium volt. A fordulat az Szjt. 1999. szeptember 1-jei hatálybalépését követően következett be: az SZTNH (2018-ig Magyar Szabadalmi Hivatal) a szellemi tulajdonjoggal összefüggő jogalkotásba és a nemzetközi együttműködésbe való bevonása mellett véleményezési jogot kapott a díjszabások tekintetében, továbbá az Artisjustól átvette a Szerzői Jogi Szakértő testület (SZJSZT) adminisztrációs feladatait. A díjszabások jóváhagyása 2010-ig a kultúráért felelős miniszter hatásköre maradt azzal, hogy – az SZTNH elnöke mellett – a jelentős felhasználóktól és érdekvédelmi szervezeteitől, valamint a magánmásolási és a reprográfiai jogdíj tekintetében az informatikáért felelős minisztertől előzetes véleményt kellett kérnie. Jóllehet a felsorolt állami szervek csak a díjszabások szerzői jogi jogszabályoknak való megfelelését vizsgálhatták, a felhasználói szervezetek és az őket képviselő minisztériumok kiemelt helyzetbe hozása egyre konfliktusosabbá tette a díjszabások egyeztetési szakaszát és elfogadását. Ez a folyamat 2010-ben tetőződött be, amikor a közös jogkezelés felügyeleti rendszerének átalakítása nyomán a kulturális minisztertől az igazságügy-miniszterhez került a díjszabások jóváhagyása, mindössze véleményezési jogot hagyva az előbbinél. Nem egyértelmű, hogy van-e összefüggés a két dolog között, az viszont tény, hogy az utóbbi években többször is előfordult egyes díjszabások jóváhagyásának elutasítása az éves infláció mértékét meg nem haladó díjemelési szándékok miatt.

2011-től a közös jogkezelők nyilvántartása és felügyelete az SZTNH hatáskörébe került a tevékenység feletti állami kontroll hatékonyabb gyakorlása céljából. Mivel az SZTNH saját bevételből gazdálkodó kormányhivatal, a jogalkotó felügyeleti díj bevezetéséről gondoskodott, melynek mértéke a közös jogkezelő szervezetek éves nettó díjbevételének 0,3 százaléka lett.[11] A hazai szabályozástól nem idegen a felügyeleti díj és a felügyeleti bíróság intézménye, csupán az vet fel kérdéseket, hogy ezek az elvonások közhasznú, közcélú tevékenységet folytató egyesületeket érintenek, mely szervezetek bevételei kizárólag a képviselt jogosultakat illetik meg. Emellett a 2011-től tovább bővültek a felügyeleti jog gyakorlásának eljárási szabályai és tartalmi elemei, és szigorodtak a nyilvántartásba vétel feltételei is. Mindezekkel a felügyeletre vonatkozó részletszabályozás elérte, sőt meghaladta azt a követelményszintet, amit a közös jogkezelési irányelv írt elő a tagállamoknak.

Jogharmonizációs kötelezettség tette szükségessé a több tagállam területére kiterjedő hatályú felhasználási engedélyeket adó közös jogkezelő szervezetre és a független jogkezelő szervezetre vonatkozó szabályok bevezetését. Egynél több EGT-állam területére kiterjedő (multiterritoriális) engedély kizárólag zeneművek online felhasználására adható, és a kérelmezőnek a közös jogkezelők számára előírt feltételeken túlmutató követelményeknek is meg kell felelnie. A független jogkezelő szervezet különlegessége abban mutatkozik meg, hogy nem áll a jogosultak tulajdonában vagy ellenőrzése alatt, és nyereségszerzési céllal működik. Célja, hogy a közös jogkezeléstől szervezetileg elkülönült és a jogosultaktól független, alapvetően profitorientált jogkezelési (praktikusan inkább ügynöki, ügynökségi) tevékenységet végző szervezetekre is – meghatározott eltérésekkel – a közös jogkezelő szervezetekre irányadó előírások vonatkozzanak. Multiterritoriális engedély kiadására mindmáig nem került sor, míg független jogkezelő szervezetként két szervezetet vett nyilvántartásba az SZTNH egy-egy felhasználási mód tekintetében. Egy új jogintézmény sikerességét, életképességét természetesen nem lehet mennyiségi oldalról vizsgálni, mégis adódik a kérdés: sok hűhó semmiért?

Egyeztető testület feladat nélkül

Az egyeztető testületet az Szjt. hozta létre, kizárólag az egyidejű, változatlan, vezetékes (kábeltévés) továbbközvetítéssel kapcsolatban, a jogosultak és a továbbközvetítést végző szervezet között a díjazásra és a felhasználás egyéb feltételeire vonatkozó viták feloldása céljából. A többszöri hatáskörbővítésnek köszönhetően jelenleg a közös jogkezelő szervezetek, a jogosultak és a felhasználók között a közös jogkezeléssel összefüggésben felmerülő minden jogvitával összefüggésben a testülethez lehet fordulni.

Az intézményes szerzői jogi mediáció lehető legszélesebbre nyitása ellenére a mai napig egyetlen esetben sem járt el ez a testület. Felvetődik a kérdés, hogy ennek oka a felek közötti antagonisztikus ellentétben, a testület eljárásának relatíve magas díjában[12] vagy más okban keresendő. A kérdésre csak teoretikus válasz adható: a frontvonalak ma már nem a szerzői jogosultak, illetve közös jogkezelő szervezeteik és a felhasználók között húzódnak, hanem sokkal inkább az előbbiek és az őket felügyelő szervek között. Ezeknek a konfliktusoknak a rendezésére azonban nem rendelkezik hatáskörrel az egyeztető testület, bírósági per indítását pedig egyelőre egyetlen jogosult vagy őket

képviselő szervezet sem kockáztatta meg. Az egyeztető testület eljárásának kötelezővé tételére a jogintézmény önkéntes jellege miatt nincs lehetőség.

Záró gondolatok

Nem állítható, hogy a jelen írásban tárgyalt témák mindegyikének jelentős hatása van (vagy lesz) a szerzői jog előtt álló kihívásokra, az ágazat jövőjének kijelölésére.

A kodifikátorokat jelenleg főként az Európai Unió szerzői jogi reformcsomagjának átültetése, míg a közös jogkezelő szervezeteket leginkább saját szerepük megőrzése, az ingyenes tartalomszolgáltatások semlegesítése és a jogosultak számára bevételt teremtő új piaci modellek meghonosításának lehetőségei foglalkoztatják.

A szakértők többsége egyetért azzal, hogy az Szjt. sikeres jogszabály, amit a jogharmonizáció miatti számtalan módosítás és a szerzői jogtól testidegen „külső beavatkozások" ellenére is érdemes, sőt szükséges megtartani. Az Szjt. – minden hibája ellenére – kellően figyelembe veszi, hogy a szerzői jog olyan kulturális jogi szakágazat, amelynek nagy gazdasági jelentősége van. Gyertyánfy Péter szerint az Szjt. elég erős híd ma is, hogy azon átdübörögjön a megnövekedett kulturális-gazdasági forgalom.[13]

2019–2020 fordulóján a kérdés leginkább az: ha drámaian és visszavonhatatlanul felborul az egyensúly a szerzők és más jogosultak, valamint a felhasználók és a széles közönség érdekei között, akkor nem rendülnek-e meg még jobban az Szjt. ingatag tartópillérei, és nem épülnek-e fel új hidak (értve ez alatt új szereplőket, üzleti formákat, jogintézményeket) a kulturális és egyéb tartalmak átvezetésére? Még továbbmenve: lesznek-e még alkotók és készülnek-e új művek a szerzői jog meglévő keretei között, és fennmaradnak-e az ezeket közvetítő hidak (hídpénzről nem is beszélve), vagy a forgalom – és annak minden hozadéka – teljesen áttevődik a virtuális térre? Nagy László halhatatlan versét parafrazeálva: ki viszi át fogában tartva a Tartalmat a túlsó partra?

JEGYZETEK

1 Az SZTNH által az önkéntes műnyilvántartás alapján kiadott igazolást hatósági bizonyítványnak kell tekinteni, amelynek tartalmát – az ellenkező bizonyításáig – mindenki köteles elfogadni.

2 Magyarországon korábban az Artisjus és a FilmJus végzett önkéntes műnyilvántartást. E tevékenységről mindaddig sem az egyesületek alapszabálya, sem pedig külön szabályzata nem rendelkezett, a gyakorlat alakította ki az általuk végzett önkéntes műnyilvántartás rendszerét. 2006. április 15. után az érintett közös jogkezelőknek is az Szjt.-hez kellett igazítaniuk a gyakorlatukat. Mindazonáltal, a közös jogkezelők által kiállított tanúsítványok immáron nem annyira praktikus eszközök bírósági eljárások esetén.

3 A kulturális anyagok digitalizálásáról és online hozzáférhetővé tételéről, valamint a digitális megőrzésről szóló, 2006. augusztus 24-i 2006/585/EK bizottsági ajánlás.

4 Forrás: https://www.sztnh.gov.hu/sites/default/files/2019_11_07_arva_mu_nyilvantartas.xlsx.pdf

5 KISS Zoltán – SZIVI Gabriella: *A közszolgálati médiaszolgáltatás és a szellemi tulajdonjogok kapcsolódási pontjai és szabályozási környezete*. Bp., NMHH Médiatudományi Intézet, 2015, 211.

6 2012-től Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézet, 2017-től a Magyar Nemzeti Filmalap Közhasznú Nonprofit Zrt.

7 *Nagykommentár a szerzői jogi törvényhez.* Szerk. GYERTYÁNFY Péter, Bp., Wolters Kluwer, 2014, 103.

8 A törvénymódosítás 2013. évi elfogadásakor 70 százalék volt ez az arány, ami 2017-től módosult 90-re.

9 A sérelmes helyzet orvoslása érdekében a filmeseket tömörítő FilmJus beperelte a NKA-t; az ügy harmadfokon a Kúria ítéletével zárult, amely kimondta, hogy az NKA köteles a FilmJus-nak visszafizetni az átadott összeget, annak kamataival együtt.

10 Annak, aki szerzői vagyoni jogainak megszerzését hitelt érdemlően (például szerződéssel) bizonyítja, az általános szabályok szerinti díjak és jogok érvényesítésére van lehetősége – akár középület esetén is.

11 A felügyeleti díj mértékét a szervezetek becsült bevételi adatai (évi kb. 15 milliárd forint) alapulvételével kalkulálták, így annak éves összege 45 millió forintra becsülhető, ami a hazai szabályozásból ismert hasonló felügyeleti díjak kulcsaihoz viszonyítva alacsonynak számít, és kizárólag a feladat ellátásához szükséges és indokolt költségek megtérülését hivatott biztosítani.

12 Az egyeztető testület eljárásának alapdíja az SZJSZT szakértői alapdíjának (180 000 forint + ÁFA) a kétszerese.

13 GYERTYÁNFY Péter: *Szerzői jogi törvényünk 20. évfordulójára = Jogtudományi Közlöny,* 2019, 11. sz., 469.

Kölcsey Ferenc

Kritika (részletek)*

■ Nincs nálunk sem inkább gyűlölt, sem kevésbé értett szó, mint ez: *kritika!* A nagyobb rész olcsárlásnak és hibák után leskődésnek tartja azt, mely az írói világban elrettentéssel pusztaságot, az olvasó világnak pedig untatás által csömört okoz. E fonák hiedelem kétségkívül oly író fejében származott, ki saját dolgozásait igazító kezek alá venni sem elég belátással, sem elég türelemmel nem bírt. Annak, aki lágyan bánik magával, igenis, szüksége van másoktól hasonló lágysággal fogadtatni. Az pedig, ki műveinek a Horáctól annyira ajánlott törlögetéssel készít maradandóságot, bátran lép a kemény bíró elébe is; mert a legrosszabb esetben legalább útmutatást remél, minélfogva hibáiból mindinkább kivetkezhetvén, a tökélet főpontjához közelíthessen.

Embernek ártalmasb férge nincsen az önszeretetnél. A szert és mértéket meghaladó írói önszeretet legbizonyosabb út az írói dicsőséget örökre elveszteni. Mert ne higgyétek, hogy volna ember eléggé erős mindég és mindenben a leghelyesebbet egyszerre kitalálni. Legtöbb esetben vagy saját gondolkozás, vagy idegen intés tanít meg a rossz helyett jót, s a jó helyébe jobbat tenni. Homér száz meg száz Aristarchus kezén ment keresztül míg azzá lőn ami; s Shakespearenek régi nyomtatványiból megmutatta Tieck, miképpen javítgatott ő dolgozásain, melyek nevét megdicsőíték. E példa tükör gyanánt szolgálhat némely úgynevezett genieknek, kik műveiket ihlés által származottaknak vélvén, azokat hibátlanoknak tartatni kívánják; s bennek sem magoknak változtatást, sem másoknak szabad ítéletet nem engednek.

Jobbítgatás a maradandóság egyedül való talpköve; a jobbítgatás pedig szükségesen hibakeresést és találást teszen fel. Nincs író, kinek gondolkozásmódja, ismeretei, hajlandóságai s művei jobbítást nem fogadhatnának el; s jaj annak, ki ezen jobbításra teljes erővel nem törekszik! De a jobbítás mestersége nehezebb, mint gondolhatnók. Nem elég változtatni, nem elég szót szóval, sort sorral felcserélni; hanem principiuminkat tisztogatni; ismereteinket mind bővíteni, mind célra irányzani; érzelminket s gondolatinkat nemesíteni, s művészi hajlékonysághoz szoktatni; fantáziánkat gazdagítani, erősíteni és fékezni; nyelvünknek, kitételeinknek könnyű lebegést, erőt s ezerféle, de mindég illő, színt keresni: ez a titok, ami által a klasszikusság úta felnyílik.

Ismerd tenmagad! mond a régiség bölcse; s ez igazságra nincs senkinek nagyobb szüksége, mint az írónak, ki a jelenkor és maradék szemeit magára készül fordítani. A könyvszerző rendeltetése magas rendeltetés. Ki az élet szempillantatnyi szükségei miatt, s a könyváros parányi zsoldjáért irogatja be az íveket; ki valamely keresztülfutó véleménynek, vagy a hatalmasok céljainak áldozza tollát: az elvette jutalmát az életben, s a maradék tiszteletére számot ne tartson. Camoens éhen hala meg, Rousseau üldöztetett; de fejéhez és kebléhez mindegyik hű maradt, s dicsőségök el nem enyész örökké. Ha velök osztozni akarsz, ne válaszd a tágas utat, melyen a sokaság tolong; hanem vonulj félre, s tedd meg a leghosszabb, legnehezebb menetelt: szállj le saját magadba. Vedd szoros vizsgálat alá minden érzelmeidet, gondolataidat s ismereteidet; s akár belső kútfőkből forrottak ki, akár tapasztalás és tanulgatás által kívülről eredtenek: válaszd ki közűlök a jót, szépet és valót; s tedd szíved és lelked elkerülhetetlen szükségévé. Ez az első és legfontosabb lépés; mert csak így lehetséges írásaidnak a tiszta és való érzés bélyegét viselni. E nehéz munkát szakadatlanul kell egész életedben folytatnod; s egyszersmind tanulnod ismerni másokat is, kik előtted a kevesektől ismert pályán dicsőséggel jártanak.

[…] Alapos bizodalom maga eránt a nagyság egyik alkotórésze; de ezen bizodalmot csak akkor bírhatod méltólag, mikor az érdeklett választási tehetséget hosszú tanulás és gyakorlat által sajátoddá tehetted. S ezen választási tehetség, vagy ha tetszik, tudomány az, amit *kritikának* neveznek.

[…] Az emberi ész alaptörvényei mindég és mindenütt ugyanazok; s ha közönséges és magányos nevelés, ha val-

lás és polgári alkotvány, ha fonák észrevételekből eredt principiumok és szokások itt és ott elhomályosítják is: a vizsgáló fej, eredeztetés, hasonlítás és következtetés által tisztába hozhatja; s az emberi észt Memphisben mint Athenaeben, Londonban mint Otahitiban bizonyos egyetemi szabásokra vonhatja vissza, mik az egész földkerekségen keresztül sinórmérték gyanánt szolgálnak. Ha így van az ésszel, így kell lenni az ízléssel is; mert ez a józan ész elengedhetetlen befolyása; s mondanom kellene, vezérlése alatt formált érzésnél nem egyéb. Az ízlés, való az, a személység sokféleségéhez képest ezerképpen különbözik. De midőn egyetemiségről van szó, minden személységi különözésektől el kell vonni magunkat. […] A szép, s minden vele határos érzés, minden kor, hely és éghajlat embereiben egyforma alapvonásokkal tündöklött. […]

Kettőt beszélek: egyet, hogy van, legalább lehetséges bizonyos egyetemi értékű alapokon épült kritika; másat, hogy ily kritikának birtoka nélkül egy nagyra törekedő író sem lehet.

[…] Isten az embert sok és sokféle belső erőkkel készítette ki, de csak az fejthet ki magából minden erőt, ki sok és sokféle tárgyakkal teszi lelkét öszveérésbe. Kinek a virágfestés szerencsésen ütött ki, lehetetlen, hogy az emberi alakfestés elérhetetlen munka legyen; mégis, ha ecsetét napjai mindegyikén egyedül virágra használta, természetesen kicsinykörű festő fog maradni; s mi leszen még, ha virágban is nem dolgozott egyeben azon bokrétán kívül, amit szeretője keblén legelőszer meglátott? Ez egyetlenegy forma, egyetlenegy helyzet és színadás bilincsbe veti képzeletét, hogy túl rajta emelkedni ne tudjon. Így történ az írókkal is s írók közt a költővel leggyakrabban. Nem mondom azonban, hogy az írónak mindenfélét kelljen próbálnia; azzal is örömest megelégedném, ha sokfélét nem próbál: ohajtásom teljesítve van, mihelyt az író a maga tárgyát minden viszonyban, s minden oldalról a lehetséges mélységgel tekintette; mihelyt formákban és tónban magát meggazdagította, s erővel hajlékonyságot, s hajlékonysággal biztos lebegést párosítni tud; s pályája folytában sem lankadás, sem ismétlés, s egy pont körül egyformán kerengés által magát meg nem únatja.

Azt kérdem már: miként lehessen a nemzet jobb agyagból gyúrt íróiban a mindezekre megkívántató studiumot leghathatósban felébreszteni? A magányos készület hasznos is, elkerülhetetlen is: mégis, ha csak magunkat halljuk, utóljára fejességre szokunk. Idegen ítélet hallása érezteti velünk, hogy a dolgot más szemekkel is lehet tekinteni; hogy van még olyan is, amit nem tudunk, vagy nem jól tudunk; hogy abban, amit hibátlannak hittünk, gáncsoskodni is szabad; hogy önszeretünk hízelgései idegen szemeket hiányainkra nézve be nem hálózhatnak s több ilyeket. […]

Sok nagy író műveit ismerjük, de kevésről jött emlékezetbe: mint jutott elég erőre oly műveket készíthetni? Annál becsesb előttem Goethének önéletírása; mivel abban sokat szól azon studiumokról, miknél fogva magát íróvá képezte. Jegyezzétek meg e körülményt, mely szerént magát s műveit barátainak, például Herdernek és Merknek ítéletei alá szerette bocsátgatni. E szokás, úgy hiszem, az ő írói nagyságának egyik igen nevezetes elősegítője volt. És keressetek a tudomány történeteiben példákat; s nem úgy találjátok-e, hogy valahol több klasszikusságra törekedő írók őszinte barátsággal kapcsolódtak öszve, ott a való studium, és studium által a művészi lélek felébredezett, s gazdagon fejlett ki. […]

Az ellenvetés, jól tudom azt, már évek előtt megtétetett; mert, úgy mondanak, kezdő literatúrában, mint ez a miénk, nem korbácsra, azaz részrehajlatlan megítélésre, hanem sarkantyúra, azaz (ha jól értjük) éljenkiabálásra és díjosztásra van szükség. Oly állítás, amit vagy nem értek, vagy nem hihetek. A kezdő literatúra emberei, mint a már teljes virágzatú literatúra emberei is, vagy nagyok, vagy kicsinyek. A mi kicsinyeinkről nem szólok, nagyjainkat pedig ami illeti: lehet-e nagy igazságtalanság nélkül általában mondani, mintha ők a közönség javalásában azt az úgynevezett sarkantyút meg nem kapták volna. Csokonai, ki a maga korában nagy figyelmet érdemlő jelenés vala, köz-enthusiasmussal fogadtatott; Kisfaludy Sándor neve a haza egyik sarkától a másikig zengett mindjárt amikor Himfy megjelent; hasonlót lehet állítanunk Berzsenyiről is, ki legelső felléptével szokatlanul szép nyelve és heve által minden jobb kebelt mozgásba tett; azt hiszem, hogy Kisfaludy Károl és Vörösmarty sem vethettek a közönség szemére hidegséget. Ezen felszámlált írók már, kik minden kétségen túl nagyobb íróink közt a legnagyobbak közé tartoznak, minekutána saját kebelekből s a közönség tapsaiból önérzést és önbizodalmat méltán meríthettek: fogják-e magokat magányos kritikákkal elrettenteni? fognak-e egy Kazinczynak, Képlakinak, vagy Cselkövinek még oly kemény, még oly orákulumként zengő ítéleteik előtt is elnémulni? Örök tapasztalás szerént, kit egyszer az írói lélek szent dühe, vagy ha nem éppen szent dühe is, megkapott: annak többé a recenzensek egész egyesülete is gátat nem emel; s ha ettől féltek, hiában van félelmetek most és ezentúl.

De ha elrettenteni, elnémítani nem tud a kritika gáncsolásaival: bizonyosan sarkantyú helyett szolgálni sem tud magasztalás által. A *Bécsi Múzsa* és *Mindenes Gyűjtemény* bajnokai vetekedve szórták egymásra komplimenteiket.

A *Múzsa* versszerzői Voltairenek, Popenak, Hallernak, s a Múzsák tudhatják még kiknek, tétettek elébe; Péczely a *Henriáde* és *Zaïre* parafrázisáért klasszikus írónak kiáltatott ki; literatúránk egésze csaknem minden hiány nélkülinek magasztaltatott; s mindezek által melyik az a genie, ki felsarkantyúztatott, azaz a tökélet nagyobb lépcsőjére emeltetett volna? Kik voltak azok, kik a múlt század közepe után halálos zsibbadásba hullott nyelv grammatikai szerkesztetésére, sajátságaira, erejére, s rejtekben lévő kincseire legelőször komoly és mély tekintetet vetettek? Nem Baróti és Révai-e, kik egymás műveit kíméletlen, sőt ellenséges vizsgálat alá vévén, s egymás erejétől nyomatván, kölcsönösen hathatós studiumra ébresztettek fel? Nem Révai és Verseghy-e, kik egymás principiumit támadván meg, külön-külön a magokénak oltalmára, elme és tudomány kincseit halomra gyűjteni kényszerítettek? Nem ezen kölcsönös kritikai villongásban vetette-e meg Horvát István a maga kolosszusi temérdekségű nyelvtudományának talpkövét? Révai tollcsatái nem egyebek voltanak a legtisztább alapú kritikánál. A nagy embernek még gyengeségeiből is látható: miképpen az ő szívén mindenekfelett a nyelv ügye feküdt. De ott is, hol a literátori versengések (mint a később kezdődött neologizmusi közönséges perben) tisztátalan kútfőkből eredtek, a kölcsönös szemrehányásokból eredt hasznokat tagadni lehetetlen. A Kazinczy ellen történt felkelés alatt lettek gondosabb literátoraink a Révaitól mutatott útra figyelmezőbbek; kezdék Kazinczynak ragyogó oldalait – nyelvízlést és nyelvhajlékonyságot – ismerni; kezdtek magoknak saját írói karaktert alkotni. Legbizodalmasabb bátorsággal merem állítani, hogy ezen előre ment, s közrendűletet okozott kölcsönös kritika és ellenkritika nélkül soha, például, Vörösmarty saját bélyegű, általható erejű, geniális nyelve nem lett volna lehetséges.

Ha egy célirányatalanul folyt, s mellékes tekintetek és pasquinádi formák által elundokított versenynek ily kitetszőleg nagy következései lőnek: minek nem kell még történnie, ha ezen versenynek hideg, részrehajlatlan, és célirányos vizsgálatot teszünk helyébe? A természet egyik alaptörvénye, mond Newton, a tunyaság törvénye; s higgyétek el, fennálló kritika nélkül mind író, mind literatúra vagy tespedésben marad, vagy tespedésbe süllyed vissza. Csak az igyekszik továbbhaladni, aki tudja, hogy az út egy része még hátra van. Volt idő, midőn ellenségnek kiáltottuk azt, ki itt vagy amott hiányt vetett szemünkre; ki ez vagy amaz írónkat emberi gyengeség nélkül valónak nem hitte. S miért? mert az idegenek, úgy mondánk, észre fogják venni hibáinkat. Ha tehát a Baróti Virgíljének recenzense a *Bécsi Annálisok*ban Barótit Voss mellé, vagy éppen Voss elébe tette volna: lett volna-e azért a tiszteletre méltó öreg oly jeles mint Voss? s a magyar nemzet bírt volna-e oly Virgílt, mint a német? Pedig úgy hiszem, az volna a való cél, legalább annak kellene lenni, hogy jelesek és nagyok legyünk; nem pedig, hogy csekélységünk szomszédaink előtt rejtve maradjon. Ha vagynak fogyatkozásaink, s azokat magunk veszszük észre, kettőt nyertünk. Mert mind az idegenektől elragadtuk az időt azokat szemeinkre vetni; mind a jobbulás útjára vezettük magunkat. Valameddig magunkat tömjénezzük, s parányi tehetségeinket nagyító üvegen szemlélvén hibáinkra szemeinket bezárjuk; valameddig a bíráló kritikust kifogás nélkül garázdának, műveinket jobbítás alá nem eshetőknek, írói dicsőségünket csorbíthatatlannak hisszük: mindaddig gyermekek maradunk, s a mély tudományok pályáján és a szépművészség mezején egyenlőleg erő és ízlés nélkül fogunk bolyongani. Írók és olvasók örökös viszonyban vagynak egymással; íróival együtt halad az olvasóközönség, együtt állapodik meg, együtt marad hátra. A kritika következései mind a kettőre nézve jóltevők, mert ha egyfelől az író studiumra kényszeríttetik, másfelül az olvasó szemei megnyílnak, s kezd látni s ítélni. Egy egész századig volt Gyöngyösi István köztiszteletben, s Zrínyi feledségben; mert senki sem volt, ki szavát felemelvén, az érdemlett helyet mindegyiknek kimutassa. A *Bécsi Múzsa* korában Gyöngyösi János nem csak kedvelőket talált, de a verscsinálók egész nyáját követésre vonta; s lehet-e képzelni, hogy Csokonai és Vályi Nagy már akkor vissza ne rettentek volna az ízetlen példánytól, ha valaki oly erővel, ízléssel és tudománnyal szólalt volna meg, mint például, a *Siegwart* recenzense? Jól említem, midőn gyermekéveimben Himfy mellett Mátyásinak és Pócsnak versei mustraként olvastattak előttem; s ha lett volna, ki a közönséget Himfy és a más kettő közt szemmel látható különbségre figyelmezteté vala: lehetséges volt volna-e, legrövidebb figyelmezés után meg nem ismerni, hogy ha az első tiszteletre méltó művész, a más kettőt művésznek még csak nem is tarthatjuk? Száz ily példákat hozhatnék elő; de inkább azt kérdem: nyereségnek tartanók-e azon korba visszavetődni, melyet most rajzolék? igazságosnak hinnők-e, végtelen indolenciával rossz íróinkat a jókkal egy sorban szenvedni? Nem vélnők-e károsnak, ha szép és rút közt választani nem tudván ízlésünk megtompulna; s jobb íróinkat elfeledvén a rosszabb után indulnánk el? Íme pedig az esetek, melyek valamint eddig, úgy ezután is, ha a kritikát makcsúl számkivetjük, megtörténnek. – Igenis, visszamegyünk az időkre, midőn az érdem felett tisztelt Gyöngyösi István is csak úgy ismertetett, hogy a

Túnyogi haláláról írt kimondhatatlanul rossz, s az ő könnyűségével és rímelési módjával teljesen ellenkező versek neve alatt botránkozás nélkül olvastattak.

Valahányszor azon közönséges kedvetlenségről gondolkozom, mellyel az eddig imitt-amott megjelent könyvvizsgálatok nálunk fogadtattak: mindannyiszor visszásnak tetszik, hogy ezen kedvetlen fogadtatás oly nemzetben történik, hol az országos és megyei gyűléseken véleményét szabadon kimondani, s az ellenkező értelműek ellen szemben és nyilván kikelni, századok olta szokásban van. De talán a tünemény mégsem oly visszás, mint az első tekintet mutatja. Az emberi környűlmények, principiumok és tettek rejtélyes szövedékkel folynak egymásba, s egymáson keresztűl. A magyar polgári alkotvány az arisztokráciai egyesületet tevé a monarchiai hatalom határtalansága ellen védsánccá. E századokat felülélt alkotvány a nemzet egész lényére, gondolkozására s módjaira természetesen nagy befolyást vőn; s innen a leghasznosb, s legártatlanabbul gondolt intézetek sem lelhettek közkedvességet, hanemha fennálló szokás szerént, az arisztokraták gyűlésében megvitatva, s helybenhagyva voltanak. A közdolgok együttfolytatásába beleszokott, de a literátori helyheztetésekkel ismeretlen magyar figyelmessé lőn, midőn egyszer egy magányos író szokatlan példával előállott, s ítéletét valamely más íróról nyomtatásban elmondá. Szólani, így gondolá magában, szabad; de ez a nyomtatott ítélet nem egyéb végzésnél; végzést pedig csak forma szerént öszvegyűlt törvényhatóság tehet. Ezen hibásan alkalmaztatott principiumból származott a hit: hogy ítéletet hozni, szükséges nyelvújítást ajánlani, s több ilyenek, csak bizonyos, erre a célra alkotandó tudományos egyesületnek legyenek megengedve. Hazámfiai! a literátori világ egyedül a józan ész, ízlés, és tudomány igazgatása alatt van; hatalomegyesületek pedig, törvényszékek és törvényhatóságok itt nincsenek, s veszedelem nélkül nem lehetnek. Minden író egy független státus; szabad magát mással öszvekapcsolni, vagy mástól elszigetelni; szabad jó vagy rossz úton vándorlani; szabad írótársairól jól vagy rosszul szólani; szabad nyugalmát és dicsőségét elpazérlani vagy megalapítani; s e végetlen szabadságban, azaz függetlenségben, egyedül a hatás és visszahatás ereje tartja az egyerányt, nehogy végetlen zavar következzék.

Nem volt az így mindenütt. Franciaországban a despotai principiumokkal bírt Richelieu, gondolkozása módját a politikai világból az íróiba általtette; s a francia akadémiát a literatúra födi castériumává alkotta. S mi történt? Hogy az akadémia a nyelvet legelőszer is birtokába vette s számtalan szavaitól megfosztván s békóba vetvén elszegényítette: minden tudja. S tudhatja azt is, miképpen az akadémiai tagok mindazokat, kik saját fejeikből mertek gondolatokat formálni, üldözték, s ezáltal az ideák kifejlését, s a tudományos mélységre és nagyságra törekedés utát bezárták. Voltaire, D'Alembert, Diderot s mások a geniális Rousseau ellen öszveesküdtenek; mivel nem tőlök, hanem saját szívétől kért tanácsot. Rome de l'Isle, ki a természetnek új törvényeit fedezte fel, nem nyerhetett az akadémiában helyet és írásait egy akadémikusnak sem szabad volt említenie, mert Buffonban hibát mutatott ki. S a lélekölő despotizmus szelleme úgy áradt el egész Franciaországon, hogy literátori hírt szerezni többé senkinek sem lőn lehetséges, hanemha magát valamely tudományi törvényszék tagjává tehette. A tudomány minden ágaiban megjelenő folyóírások árendába adattak; s így annak előmente csak az árendási szabad kéjtől függesztetett fel. S ez okból még 1790-ben is Párizsban nem Linné, hanem Tournefort szerént taníták a fűvészséget; s L'Heritier, és Cavanilles az akadémiából kizárattak, mert Jussieu, a fűvészség árendása, Linnének egy tanítványát sem szenvedheté. Ekképp veték meg a franciák Newton derék találmányait is; míg azok egész Európán keresztül bevétettek: nálok a Descartes hipotézisei régi helyeiket még mindég megtartották. Így maradt közöttök, változatlan erejében a Corneille által felállított drámai három egység tudománya még akkor is, midőn Shakespeare hazája fiainak és a németeknek mustraként világított; s hogy minden egyebet elmellőzzek, így maradt nyelvök örök poétai szegénységben még akkor is, midőn saját legnevezetesb íróik az ellen panaszolkodni felállottak.

Egészen különböző játékszín nyílik fel német szomszédainknál. Franciákat szolgailag követni vala a tón; s a gottschedi iskola állott divatban. Lessing felemelé szavát, s tőle kezdve saját fejével gondolkozni, és saját gondolatait s ítéleteit szabadon kimondani minden magát érző literátorban szokássá változott. Tudományos céhekről politikai környülményeknél fogva nem lehete szó; s minden magányos írónak megnyittaték az út a nyelvre, tudományra és közönségre annyi befolyást szerezhetni, amennyire személységi erejénél fogva képes volt. […]

Sohasem hirdettem vak követést. Azt hiszem, minden ember, és minden nemzet, minden könyv, és minden literatúra a maga saját erejében, kiforrásában és színében legjobb. De a római nagyság talpkövei közűl egyik legnevezetesb az, ami szerént a halhatatlan nép mindent, amit idegeneknél magára nézve jól és hasznosan alkalmaztathatónak látott, azonnal eltanulni és sajátjává tenni kész vala. Nem mondom, hogy úgy ítéljetek a művészség tárgyairól mint Lessing vagy Winckelmann, Sulzer vagy

Engel, Herder vagy Jean Paul, vagy Schlegel vagy akárki más; nem mondom hogy higgyétek állításaikat, vegyétek által principiumikat és formáikat; s nem fogom sajnálni, ha a németek leghíresb filozófjaitól, természetvizsgálóitól, stilisztáitól, kritikusaitól, és amiktől még tetszik, semmit, amit találtak vagy tanítottak, elfogadni nem akartok is. Csak küzdjetek és forrjatok ki saját erőtökben; csak törekedjetek széles és sokoldalú s mélyen megvizsgált ismeretekre; csak szerezzetek magatoknak auktoritástól független, s iskolai és polgári előítéletektől megtisztított, magánállható ítéletet; csak tanuljatok idegen magasztalásban s az önszeretet sugalmaiban kételkedni, s nem üres főtől jött gáncsot becsülni; csak ismerkedjetek meg alaposan mind a nemzeti, mind az idegen literatúrák becseikkel és fogyatkozásaikkal, mint az ő nagyjaik mindezeket tevék: azonnal mindazoknak elég lesz téve, kik benneteket a bölcseség és dicsőség útán szemlélni ohajtanak.

Az itt előszámlált pontok között nem könnyen van előttem nevezetesb, a nemzeti literatúra becsével és fogyatkozásaival megismerkedésnél. Egy közönséges, de tiszta és célirányos kritika itt elkerülhetetlen. Midőn még Zrínyi feledségben volt, s a két Gyöngyösin, Pócson, s némely más hasonlókon kívül alig volt valami, ami a közfigyelmet foglalatoskodtatá, embereink a költés főpolcán lenni hittek bennünket; s arról, hogy Európa több nemzetei talán felettünk vagynak, nem is álmodoztanak. Ily nevetséges elhittség, látnivaló, minden előre törekedést és haladást lehetetlenné tesz: mert a haladni akarónak tudnia kell, van-e még pálya megfutnivaló, s merre, s mily kiterjedt? De miközöttünk még most is sokan vagynak, kik sem a hátralévő pályákat, azaz pótolást váró fogyatkozásainkat nem ismerik; sem (ami hasonló figyelmet érdemel) való becsünket erányos szempontból soha sem tekintették. S az ilyenek szemeit mi fogja, vagy mi foghatja valaha megnyitni, a szükséges ismeretekkel, józansággal és erővel bíró kritikuson kívül? Azonban addig is, míg egy ilyen kritikus fellépne, tekintsük literatúránk mostani állását keresztül, amennyire tudnillik, e jelen írás céljával öszvefér. Nálunk, úgy látszik, célerányosan fellépett, s rendes előkészületekkel felruházott írók még nagyon kevesen vagynak. Kétrendbeli folyóírásaink minden lapon bizonyítják, mennyire ismeretlenek vagyunk saját nyelvünk grammatikai alkotványával is; s hol a grammatikai tudomány sincs még megszerezve: mit várjunk ott egyebet? Való, hogy vannak nyelvtanítóink egymással értelemben ellenkezők; s tegyük fel, mintha még kétséges volna, kiknek értelme legyen hibátlanabb? de mit fogunk mondani, ha íróink nagyobb része minden sorban megmutatja, mennyire ismeretlen legyen minden névvel nevezendő nyelvtanítással; s mennyire sem nem követ, sem nem tud semmi törvényt, semmi szokást és principiumot; hanem egyedül tollának mechanikai mozdulatira bízza írói egész dicsőségét? Minden író, ki a klasszikusság magvait keblében hordja, bizonyos jókori szerelemmel viseltetik a nyelvhez, mi őtet annak vizsgálatára, s mind alkotványában, mind külső és belső kincseiben szoros ismeretére vezeti. Minden nemzetbeli klasszikus, készített légyen bár prózát, vagy verset, ezen oldalról tündökölteti legnagyobb erejét; s ezen tündöklés nélkül, minden másféle legnagyobb ismeret mellett is a klasszikus nevet elérhetni nem fogja. Nyelvideál, azaz a legnagyobb lépcsőjű és kiterjedésű nyelvismeret, ízlés és velebánás által a lehetségig tisztává, csinossá, hajlékonnyá, jelentővé és erőssé tett nyelv, előadás tehetségével egybekapcsolva, az elengedhetetlen feltétel. Sallustius és Tacitus nem azért nagyobb írók az Augusta históriát szerzett hatnál, mintha fontosabb tárgyakon dolgoztak volna; hanem azért, mert a nyelvideált elérni törekedtek. De ezen nyelvideál sem nem egyszínű és egyformájú, sem nem magán álló. Az írói különböző karakterekhez képest számtalan különböző színt és formát nyér; s mindég bizonyos alkotó lelket teszen fel; mivel minden nagy író a maga ideálját saját keblében önmaga alkotja. A homéri és klopstocki nyelv oly értelmes hangokból áll ugyan, melyek a görög és német köznyelvben feltaláltatnak: és mégis ki nem érzi, hogy nemcsak azon új találmányú öszvetett szavak, hanem a legszokottabbak is az előadás újsága, a helyheztetés mineműsége, az értelem világos vagy setét tiszta, erős vagy gyengéd meghatározása, a moduláció s száz meg száz ilyenek által, a például felhozott két nyelv birtokosaitól mintegy eredetileg látszik feltaláltnak lennie? E nyelvalkotó tehetség kétségkívül sok lelki erőt teszen fel; az író, ki így alkot, kétségkívül temérdek behatással bír azon tárgyra, amit céllá teszen; következésképpen ő azt nem mindennapi színekben, nem a közember szempontjából, s nem mint közönséges dolgot fogja felállítani. Ezért leszen a klasszikus nyelvén még a legismeretesb tárgy is újjá s szokatlan figyelemre méltóvá; midőn a mindennapi ember tolla alól a legfontosabb tárgy is élet és mozgás, szín és erő nélkül tűnik fel, s unalmat terjeszt maga körül.

Ha prózánk állapotját ezen mértéknél fogva tekintenők, s látnók, hogy az nagyobb részint nemcsak grammatikai ismeret, de logikai öszvefüggés híjával is van; hogy vagy csontszárazsággal, vagy virágos foltok helytelen felaggatásával készült ki; hogy még a tárgy fontosságát is be nem hatás, fel nem fogás, és vagy semmit vagy kicsinységeket mondás által elhomályosítja: hogy az egészhez

képest előre el nem gondolt, céltalan s történetből elővett dolgok körül foglalatoskodik: akkor is csak az írók serkentését fogjuk-e szükségesnek állítani? […] A kritika, ha céljának megfelelni akar, a literatúra egészét tükör gyanánt tartozik visszaadni. Sok ember áll meg a tükör előtt, s ezt vagy amazt, amit különben észre sem vett volna, meglátja, s vizsgálat tárgyává teszi. Így lett a német közönség Lessing, Lange, Wieland, Klopstock s mások által a Gottsched kárhozó oldalaira figyelmetessé; s egy közönséges nyelv és ízlésbeli reformáció kezdődött el; s a pálya a Schillerek és Goethék előtt megnyittatott.

[…]

Mihelyt az eddig elmondottakat egy kis figyelemmel tekintitek keresztül, azonnal látni fogjátok: miképpen én prózában és versben a művészséget teszem a kritika fő szempontjává. Azonban, midőn az írókat sok és mély ismeretszerzésre utasítottam, elejét vettem azon ellenvetésnek, mintha a tudományokat hátratenném. Tudomány kell, igenis, de tudomány művészi lélekkel és kézzel párosítva, ha literatúránknak való becset adni szándékozunk. Sokan azok közül, kik a *Tudományos Gyűjtemény* talpkövét megvetették, verselésünkre úgy néztek, mint a literatúra gyermekkorára, melyet elhagyni, s a komoly tudományokra férfiúi érettséggel általmenni kell. E hiedelem nálunk közönségesebb, mint gondolhatnók; s emiatt szükség emlékezetbe hozni a Plátókat, Aristoteleseket, Cicerókat, Columellákat, kik a verselést gyakorolván művészi előadáshoz szoktatták magokat, s prózájokat élettel és virágzattal gazdagították meg. Nem ohajtom, hogy minden író verseljen; de ohajtom, hogy literatúránk, minden korain keresztül, nagy költőket számlálhasson, kik a nyelvet folyvást szépségben és erőben tartván fel, a tudományos író komoly prózájának is, öszveérés, társalkodás és visszasugárzás által elevenebb színt és lélekgyönyörködtető sajátságokat kölcsönözzenek. Lelkesedést kívánok minden írónak, aki méltó tárgyat méltólag akar előadni; s nemcsak lelkesedést pedig, hanem ízlést is. Amaz első nélkül semmi nagyot, semmi újat felhozni képes nem leszesz; ez utolsó híjával pedig tárgyadat másokkal megkedveltetni nem fogod. Írók, kik iskolamesteri elhittséggel állanak fel, s olvasóikat tudatlan gyermekek gyanánt tekintvén, apróságaikat szárazon s gyermekes magyarázatokkal mondogatják el, soha sem emelik fel literatúránkat. Csak az fog mind dologhoz értő hazája fiainak, mind az idegen föld embereinek figyelmébe juthatni, ki egy tanult, és ízléssel s ítélőtehetséggel nagy mértékben bíró közönséget képzel maga előtt; s azt teljes mértékben kielégíteni törekszik. E jegyzés azonban nem csak a könyvszerzőket, hanem az őket megítélő kritikust is illeti. Más nem ítélhet idegen érdemről azon kívül, kiben magában is érdem van. Az ítélni akaró egész tudományú s gyakorlott ízlésű legyen; s tudnia kell, hogy nem arra van szükség, ha ez vagy amaz íróban mi tetszett vagy nem tetszett nékie? hanem arra, ha ez vagy amaz író bírja-e az ismereteknek, melyek tárgyához kötve vagynak, egész masszáját? s ha előadása megegyezik-e a jónak, szépnek, nagynak és valónak egyetemi principiumival? Érzesz magadban elég erőt ezen kívánatnak eleget tehetni; s meg tudod az ízléssel egybekapcsolt erőt az iskola és előítéletek által megszentelt formákon kívül is választani: lépj fel bátran, s bár némelyek megbotránkozzanak viseletedben, ne szűnj meg a literatúra egész állását és menetelét szemmel tartani; a nyelv klasszikai míveltségét, a szó teljes értelmében, célponttá tenni; az írói karaktereket és szempontokat ismerni tanulni; s azokkal egy viszonyban a műveket minden oldalról vizsgálatba venni, s fényt és árnyékot pragmatikai fejtegetéssel kimutatni. Ezeket tévén, lehetetlen az egészre nézve jóltevő következéseket nem hoznod fel; s midőn itt vagy ott egy serdülő genie gerjesztett világodnál fáklyát gyújt; midőn itt vagy ott olvasóidat figyelemre vonszod, s a közízlés szerencsésebb fordulatot nyér általad; s te a jövendőre kinézvén egy gazdagabb keblű generációnak származását remélheted: akkor tűrd a megsértett író haragját vígasztalva; s ha kezet emel reád, kiáltsd Themistoklesként ellenébe:

Üss, csak hallgass meg!

Cseke, 1830. dec. 26. – 1831. jan. 6.

JEGYZETEK

* KÖLCSEY Ferenc: *Kritika* = KÖLCSEY Ferenc *válogatott művei.* Szerk. FENYŐ István, Bp., Szépirodalmi, 1975, 347–368.

Nyilasy Balázs

Angolszász tudósok esete az irodalmi Teóriával az új évezredben

Gondolatok egy fontos antológiáról

Az irodalomértés és irodalomtudomány öntudata, énkeresése a XX. század elején jelentősen megerősödött, és a korábbiakhoz képest egészen új megközelítésekhez vezetett. Míg a XVIII–XIX. századi kritikusok jobbára a szerzőről, biográfiáról és kortörténetről beszéltek, morális kérdéseket latolgattak (és a szövegelemzést kellően segítő, korszerű kelléktárral sem rendelkeztek), az orosz formalizmust az irodalmi mű megépítettsége, poétikája, sajátos létezésmódja érdekelte. Az alapvető kérdés a „hogyan készült?" lett, a szentpétervári tudósközösség alapfogalmai e probléma megválaszolását szolgálták. A fókuszváltáson a következő évtizedek már nem (vagy csak kivételesen) változtattak. A szorosan Sklovszkijékhoz kapcsolódó Prágai Iskola és az orosz formalizmustól független New Criticism egyaránt a mű s a műstruktúra elsőbbségét vallotta.

A nagy paradigmaváltás – ahogy már lenni szokott – több, nehezen kezelhető dilemmát hívott életre, s nem kevés túlcsapásra mutatott példát. A súlypontáthelyezés azonban, úgy tűnt, akár eredményes is lehet. És lett is, valóban. Az 1948-ban napvilágot látott első rendszeres irodalomelméleti összefoglalás, a *Theory of Literature* meggyőző, jó példaként szolgál: René Wellek és Austin Warren műközpontú szemlélete nyitott, intelligens, használható rendszert hozott létre.

Az idő persze nem áll meg. A nyugati világ irodalomértése a 60-as évek végétől az addiginál is nagyobb változássoron ment keresztül. A formalizmus amatőrnek tetsző prijom-elvét a struktúra helyettesítette, és e struktúraképzés föltétlen mintájául a saussure-i nyelvi modell szolgált. A „nyelvi fordulat" csakhamar mindent meghatározó tényezővé vált, a szabad szubjektum lehetősége illúziónak látszott, és a fürkésző szemek az emberi és irodalmi jelenségek mögött mindegyre a heterogenitás-szubsztanciát találták meg. Az irodalomértés régi elvei ekképpen mindinkább elenyésztek. Roland Barthes kodifikálta a szerző halálát, Jacques Derrida érvénytelenítette a megértést, diszkreditálta az értelemadást, és a szüntelen elkülönbözést a nyelvműködés centrumába állítva megteremtette az irodalmi dekonstrukció alapjait. A radikális reader-response kritika a szövegtől elvette, és a befogadóra ruházta át a jelentésadás lehetőségét; a New Historicism, a feminista és gender-kritika a dominancia, elnyomás, hatalom mindent betöltő entitásait avatták vezérfogalmakká.

Az új időkben a „hogyan érdemes bánni egy szöveggel?" kérdése az elmélet javára dőlt el, az irodalomértés centrumába a teoretikus gondolkozás került. A teória pompás lehetőségei mellett méltatlanná vált az empirizmus, háttérbe szorult az irodalomtörténet, és lenézett amatörizmussá degradálódott az alkotó, intuitív, elemző egyediség. Az akadémiai szférák, oktatási műhelyek, irodalmi folyóiratok, intézmények a teoretizálás elsőbbségét hirdették, az elmélet bonyolult nyelvét, sajátos gondolkozásmódját avatták mintává s ruházták fel a kulturális presztízs adományaival.

A térhódítás Európából, Franciaországból indult ki, de a 70-es években az Egyesült Államokban is végbement. A Johns Hopkins egyetemen, 1966-ban megrendezett konferencia a francia strukturalizmus bemutatását tűzte ki célul, de a valóságban már ekkor is inkább a posztstrukturalizmus, a dekonstrukció eszméi rajzolódtak ki. Az európai mintát követő, továbbfejlesztő kutatók – a neves Yale egyetem dekonstruktőrei, a feminista, újhistoricista, gender-elvű kritikusok – mindegyre sokasodtak, és a korábbi, amerikai irodalomértést jórészt elsöpörték.

A paradigmaváltás ismerősnek tűnhet. Hazánkban, bár némi késéssel, hasonló átalakulás ment végbe. A „Nagy Elméleti Bumm" a 70-es, 80-as évektől Magyarországon is diadalmasan vonta magához a presztízs jelvényeit és fogadtatta el a kritikai szakmával a maga sajátos gondolkozásmódját. Az empirizmus racionalizmusra váltott, a naiv, esztétikai élvezetre épülő műértelmezés teoretizáló spekulációknak adta át a helyét, az irodalom körüli világra jellemző természetes pluralizmust a filozófia szubsztanciateremtő akaratára cseréltük le, a „nyelvi fordulatot" általános, mindenre kiterjedő igazságként mutattuk fel, és a bonyolult fogalmiságot a presztízsadományozás feltételének szabtuk.

Egy nagyon fontos különbségre azonban fel kell hívnunk a figyelmet. Az Egyesült Államokban a roppant térhódítás sem tudta elhallgattatni a kritika hangját. Az új irodalomértést már a 70-es évektől kételyek kísérték. A kételkedők eleinte kevesen voltak, de számuk és bátorságuk egyre nőtt, és az érvek végül már arra ösztönözhették az irodalom munkását, hogy vakmerő kérdéseket gondoljon el. Nem lehet, hogy az elmé-

let korántsem olyan mindenható, mint amilyennek látszik? Hogy indokolatlanul helyezi magát másféle módszerek, gondolkozási formák fölé? Hogy a „linguistic turn" távol van a valóságos, korrekt, tudományos igazságtól? Netán a heterogenitás-kultusz nem egyéb, mint a reménytelenségbe fulladó korérzület kifejezése, a távlattalanságában inhumanizmushoz menekülő nyugati szellem terméke? S hátha az irodalomértésnek, a valóságos megértést akaró irodalomértésnek nem kell, nem is érdemes ezen az úton haladnia?

A kételyek idővel mind markánsabban fogalmazódtak meg. A teória gondolkozásmódját, problémakezelését, fogalmi konstrukcióit egyre tudatosabb, lényeglátóbb kritika övezte. A kezdetet alighanem Gerald Graff 1979-ben megjelent, az irodalmi dekonstrukciót élesen elmarasztaló könyvéhez köthetjük. A 80-as évek végétől a teóriát átfogóan bíráló, könyvnyi terjedelmű esszék megsokasodtak,[1] és a 90-es években többszereplős konferenciakötetek is megjelentek. A Dvight Eddins szerkesztette *The Emperor Redressed* című, 1995-ös antológia már jelentős tudós közösség kritikájának adott hangot, és a könyvet két éven belül két újabb tanulmánygyűjtemény követte. A Wendell B. Harris szerkesztette *Beyond Postrtucturalism: The Speculations of Theory and the Experience of Reading* 1996-ban, az Alvin Kernan gondozta *What's Happened to the Humanities?* 1997-ben látott napvilágot.

A XX. század utolsó éveiben a teóriát a tudományos közlemények mellett néhány, a szélesebb közvéleményre ható esemény, történés is próbára tette. A *New York Times* 1988 decemberében főcikkben reagált a néhai dekonstruktivista vezér, Paul de Man botrányára *(Yale Scholar Wrote for pro-Nazi Newspaper)*, és 1996-ban Alan D. Sokal rongálta tovább az akadémiai világban hegemón szerepet betöltő elmélet hitelét. A neves fizikus értekezésében a „linguistic turn" meggondolásain alapuló posztstrukturalista meggyőződést láttatott, és az objektív világ létét illúzióként leleplező kvantumfizikai fordulatot jelentett be. A „tudományos okfejtést" a *Social Text* című neves periodika készségesen közölte, a szerző azonban a tanulmány megjelenése után nyilvánosan bejelentette, hogy a humaniorák jellegzetes zsargonjával telített dolgozat szándékos átverés, ironikus blöff volt.

A „Theory world" a kihívásokat természetesen nem fogadta feltett kézzel. Az akadémiai intézményrendszer bástyái mögött berendezkedett kutatók az elhallgatás és a többségi erőre alapozott fegyelmezés eszközét alkalmazva, máig szívósan védik privilégiumaikat. Az egyetemi használatú elméleti antológiák, kézikönyvek a dekonstruktivista, újhistoricista, feminista, genderista, reader-response iskolák tételeit, fogalmait vitathatatlan, evidencia érvényű igazságokként mutatják be, és elhallgatják azoknak a tudósoknak a nevét, munkásságát, akik e kérdésekről másként gondolkoznak. A *Northon Anthology of Theory and Criticism* a 2001-es (kétezer-ötszáz oldalas) első kiadásban olyan jelentős kritikusokat, teoretikusokat mellőz, mint M. H. Abrams, Wayne C. Booth, John Ellis, William Empson, Viktor Boriszovics Sklovszkij, Raymond Tallis, Lionel Trilling, Brian Vickers. A megszerzett hegemóniát őrző közösségek a konformitást kikényszerítő nyomás eszközével is gyakran élnek. Jonathan Kandell a *New York Times*ban, 2004 októberében tette közzé Derridát bíráló kritikai észrevételeit, s a cikket november végéig több mint négyezer aláíró (fokozatot szerzett egyetemi hallgató és kutató) utasította el az interneten, kifejezve a francia teoretikus iránti föltétlen tiszteletét, és tiltakozva Kandell „blaszfémikus" hangvétele ellen.

2005-ben a teóriát minden eddiginél nagyobb intellektuális kihívás érte. Ekkor jelent meg a Columbia University Press kiadásában a *Theory's Empire. An Anthology of Dissent (A teória birodalma. A különvélemény antológiája)* című kötet.[2] A roppant terjedelmű, több mint hétszáz oldalas könyv az eddigi kritikai antológiák törekvéseit továbbvitte és kiterjesztette, elmélyítette. A *dissent*-elvűek, a teóriával szembehelyezkedő, alternatívát állító kutatók a kötetben nagy és egységes értelmezői közösséget alkotnak: negyvenhét, rangos tudós nyújtja át élesen kritikus gondolatait. A magyar olvasó számára is jól ismert, világhírű tudósok (René Wellek, Tzvetan Todorov, John R. Searle, M. H. Abrams, Noam Chomsky, Frank Kermode, Wayne C. Booth) mellett a gyűjteményben sok rangos professzor szerepel, a főfoglalkozású teoretikusok mellett az elméleti érdeklődést sokoldalú jártassággal ötvöző romantikakutatók, XX. századosok, germanisták, hispanisták, frankofónok is közreadják gondolataikat. Az írások időben is jelentős spektrumot fognak át. A legkorábbi dolgozatok a 70-es évekből, a legkésőbbiek 2004-ből valók.

Mutassunk be kissé közelebbről néhány fontos, az antológia szerzői által közösen vallott gondolatot! A *Theory's Empire* értelmezői közössége kritikáját a 60-as évek végétől, a 70-es évek elejétől formálódó, paradigma érvényű „Nagy Elméleti Bumm" egészére kiterjeszti, s összefoglaló megnevezésként legtöbbször a „teória" kifejezést használja. A terminus meghatározásához Valentine Cunningham, az oxfordi egyetem professzora mindjárt kötetnyitó írásban korrekt útmutatóval szolgál, az elmélet fogalmi tartományait nyolcvan, ábécérendbe szedett terminussal és névvel szemlélteti.[3] A *teória* nagy közösségébe a strukturalizmust, feminizmust, marxizmust, reader-response kritikát, pszichoanalízist, dekonstrukciót, új historicizmust, kolonialista kritikát is besorolja, és elméleti gurukként Mihail Bahtyint, Walter Benjamint, Roland Barthes-ot, Althussert, Derridát, Paul de Mant, Lacant, Kristevát, Irigaray-t, Foucault-t nevezi meg.

(A mesterek döntő többsége francia nyelvű, és egyikük sem angolszász kutató – teszi hozzá.)[4]

A Teória már Cunningham mérlegén is rendre könnyűnek bizonyul, nem megértőképes tudományos eszköztárnak, hanem gyarló barkácsolás eredményének tűnik; a csillogó felszín mögül repedések, összeférhetetlen ellentmondások tetszenek ki, a lenyűgöző gépezet fogaskerekei nem illeszkednek egymással. A manapság uralkodó elmélet nem egyéb, mint valamiféle irodalomkritikai „gumbo": sokféle fogást, ételféleséget összekeverő vegyes tál; és a posztmodernistákposztstrukturalisták által pejoratív címkeként használt, a humanista gondolkodókat stigmatizáló kulcsfogalom, a „Nagy elbeszélés" igazából éppen rá, az elméletre, az intellektualitás birodalmát fáradhatatlanul kolonializáló, gyarmatosító erőre jellemző – vélekedik a tanulmányíró.[5]

A bekebelező, imperialista étvágy megállíthatatlan: a nyelvi fordulat eszméje és terminológiája, a szöveg és narráció mindenhatósága az irodalomkritika mellett a földrajz, a történelem, a zene, a teológia és az orvostudomány területére is behatolt. A föld felszíne is szöveg, a történelem nem egyéb, mint narratíva, a zeneművészet a race- és genderteóriával kezelhető legjobban, a dekonstrukció a *Teremtés könyvé*vel kezdődik, a zsidó-keresztény Isten és az ő *Szent Könyv*e a logocentrizmus jegyében analizálandó, az orvostudomány által vizsgált test pedig voltaképpen nem egyéb, mint szöveg – jelzi ugyanő a kolonializáció kiterjedtségét, s jegyzeteiben az idevonható könyvekből egész csokrot jelenít meg.[6]

Az oxfordi professzor arra is kitér, hogy a mohó terjeszkedő akarat mellől hiányzik a valódi újdonság ereje. A forradalmi látszatokat keltő, eredetének nyomait rendre eltörlő *Teória* voltaképpen korábbi dolgok átírása, nem több, mint valamiféle palimpszeszt. Foucault Marxra ír, Lacan Freudra, a New Criticism „biographical fallacy"-ját Barthes műve, a *La mort de l'auteur (A szerző halála)* radikalizálja; a „New Historicism" a régi historizmust eleveníti fel, csak éppen átitatja a maga radikális kételyeivel – villantja fel a kölcsönzések sorát tartalmas, szellemes írásában.[7]

Meyer Howard Abrams, a legnagyobb tekintélyű amerikai irodalomtudós már *Doing Things with Texts* című, 1989-es könyvében több jelentős tanulmányban boncolgatta a dekonstrukció alapvető problematikusságait, és a 1995-ös antológiában közölt nagyszabású írásában sokoldalúan elemezte a *Teória* lényegi antihumanizmusát. Abrams véleményét a bolgár-francia Tzvetan Todorov is messzemenően osztja. „Az amerikai irodalomkritikát meghatározó jelenséget igaz nevén antihumanizmusnak nevezhetjük" – állapítja meg a 80-as évek közepének kritikai térképét felvázolva.[8] E kritikai térképet Todorov szerint a dekonstrukció és a pragmatika országai uralják. A két gondolkozásmód látszólag eltér egymástól, valójában azonban a leglényegibb dologban egyetért. A *Mit jelent az irodalmi szöveg?* a tradicionális irodalomértés évezredes kérdését a De Man-i dekonstrukció és a Stanley Fish-i pragmatika egyaránt értelmetlennek, érvénytelennek tartja.

A *Theory's Empire* értelmezői közössége az antihumanizmus kérdésében teljességgel egy véleményen van. Az elmélet képviselői persze egészen másképpen látják a dolgot. Számukra a nyelvi fordulat jegyében megalkotott „új" világlátás (a szövegjelentésre irányuló értelmezés fölszámolása és a szüntelen elkülönbözés jegyében folytatott játék kodifikálása) pozitív, emancipatorikus, felszabadító tett, és a hagyományos humanizmust képviselő tanok regresszív, visszahúzó, leküzdendő, meghaladandó ideológiák. A heterogenitáselvű szemlélet progresszív felsőbbségét a teória képviselői nagy erővel – és sikeresen – hangsúlyozzák. A beállítás mindazonáltal nyilvánvalóan feloldhatatlan ellentmondást rejt magában. A kontroverziát az antológiában az irodalmár Richard Freadman és a filozófus Seumas Miller a teória szubjektumfilozófiája felől közelíti meg. Hogyan szolgálhatná „az emberi emancipáció stratégiai célját" az az elméleti étosz, amely éppen az emancipált individuum lehetetlenségét hangsúlyozza buzgó serénységgel, figyelemre méltó sokoldalúsággal? – teszi fel a kérdést a professzori szerzőpáros indokoltan, helyénvalóan.[9]

A teória értelmező ítéletében tetten érhető durva hiba egyáltalán nem véletlen. Az autentikusság látszatát keltő elmélet voltaképpen nagyon felületes, hibás, inkorrekt gondolkozásmódot tesz magáévá. Ellenfeleit, vitapartnereit úgy járatja le, hogy nézeteiket meghamisítva, karikatúraszerűen mutatja be, fogalmai mellől elmarad a kifejtő indoklás, képviselői a szubverzív, radikális megoldások bűvöletében élnek. A metódusok alkalmatlanságát John M. Ellis, a kaliforniai Santa Cruz egyetem professzor emeritusa a relativizmus-objektivizmus problémára koncentrálva mutatja be. A rövidségében is korrekt történeti visszatekintés szerint az értékelés tekintélyelvű dogmatizmusát Herdernél és a XIX. század jó részében indokoltan váltotta fel egyféle megengedő, relativizáló történetiség. A kulturális relativizmus azonban a XX. század elejére már súlyos problémát jelentett a biztosabb alapokra, objektívebb módszertanra vágyó irodalomkritika számára. A New Criticism irányzata, mozgalma érvényes dilemmákra kereste a választ, és nem is rossz helyen kutatott, amikor a biográfiai, történeti körülmények helyett/mellett a szövegre irányította a figyelmet. (John M. Ellis nem mulasztja el megemlíteni, hogy a legendás – W. K. Wimsatt és Monroe Beardsley által jegyzett – The *Intentional Fallacy* című tanulmány körül élénk, tartalmas vita bontakozott ki.)

De vizsgáljuk meg, hogyan kezeli a problémát a mai „race-gender-class" teória és a „New Historicism"! Ellis szerint Greenblatték a történeti vizsgálatot három előfeltevéssel egészítik ki. A Zeitgeist, a korszellem determinálóerejét komolyan veszik, a politikát az irodalom legfontosabb komponenseként tartják számon, és a politika fogalmát az imperializmusra, a gazdasági és hatalmi egyenlőtlenségekre szűkítik le. E megoldás azonban több problémát vet fel, mint amennyit megold. A korszellem tételezése óhatatlanul dogmatizálja, leszűkíti a történelmi vizsgálatot, az irodalom és a politika között igazában nagyon mély különbségek vannak, és maga a politika is sokkal többrétű, bonyolult emberi jelenség, hogysem a három, említett komponensre leszűkíthető volna. A tanulmányíró az Új Historicizmus ajánlásait számba véve, végül arra a következtetésre jut, hogy az ajánlott orvosság bizony rosszabb, mint amilyen az eredeti baj volt.[10]

Ellis egészében nem elméletellenes (a teoretikus gondolatmunka érvényét szellemes Goethe-aforizmákkal is alátámasztja), a teóriát mindazonáltal lényegi pontokon marasztalja el. A kritika történetére pillantva két elméleti irányt különböztet meg: az elmélet használhat asszertív, kijelentő nyelvet, és helyezheti középpontba az analízist, az elmélyült elemzést, vizsgálódást. A kétféle metódus persze többnyire összefonódik, és a különböző kritikai korszakokban más-más arányban van jelen az irodalmi gondolkozásban. (A változás szükségét erősen átérző periódusokban például a kijelentő – kinyilatkoztató – mód dominál.) A tanulmányíró szerint mindazonáltal e metódusok korántsem egyenrangúak: „… a teória két formája közül az analízis, és nem a kijelentő mód az alapvető. A teóriát az analízis mélysége és minősége teszi értékessé számunkra; az analízis által szolgáltatott következtetések másodlagos jelentőségűek. A race-gender-class-teoristák számára azonban az asszertív mód a domináns, az ő felfogásukban a teória tisztában van a jó válaszokkal, és nem a problémák mélyebb analízisén buzgólkodik" – fejtegeti az amerikai tudós.[11]

A jelenkori teoretizálásra oly jellemző analízishiány a felületesség jele. E felületesség azonban az elmélet sok más, alapvető gesztusában is tetten érhető. Nem tud örülni John Ellis akkor sem, amikor lépten-nyomon a kölcsönzési elv kiterjedt alkalmazását konstatálja. A kritika számára mindig könnyebb mástól kölcsönözni, mint a saját bázison próbálkozni. De vajon lehet-e sikeres a bizalmát idegen minták másolásába s a mechanikus átvételbe helyező metódus? A mélyebb átgondolást igénylő értelmező kedvetlenül látja, hogy a kölcsönzés a teória szerves, elidegeníthetetlen része; az irodalmi törvényalkotáshoz más területek gazdái: Marx, Freud, Saussure szolgáltatják a mintát, és az irodalomkritikusok természetesen hajlamosak arra, hogy a kölcsönzött elvekkel amatőr módon bánva végül valamiféle keveréket szolgáltassanak.[12] A nagy mintaszolgáltató persze a saussure-i nyelvi vízió. A modell derridai átvétele és átalakítása azonban azért is fölöttébb problematikus, mert a francia filozófus és követői a mintaként szolgáló *Cours de Linguistique générale* történeti kontextusát alig-alig ismerik – fejtegeti a Santa Cruz egyetem professzora.

A Fredinand de Saussure-i vízió átvételének, átalakításának, irodalmi alkalmazásának módozatait a könyv több más tanulmánya is boncolgatja. A Saussure módjára szemlélt nyelv – tudjuk – a strukturalizmus alapvető, nagy újdonsága. E szisztematizáló nyelvmodell inspirálja a Lévi Strauss-i antropológiai vizsgálatokat és a birkózóversenyek, divatlapok szemiotikai struktúráit vizsgáló Barthes-tanulmányokat – állapítja meg Valentine Cunningham korábban már megidézett *Theory, What Theory? (Teória, miféle teória?)* című dolgozatában.[13] S mindjárt hozzáteszi: a strukturalista-posztstrukturalista átvételek-átalakítások inkább csak felületes, sietős divatkövetésként és nem komoly, tudományos igényű vizsgálódásokként tarthatók számon. Saussure csupán a jelölő és a jelölt közti kapcsolat „esetlegességét", s nem a jel, a jelölő rendszer önkényességét állapította meg, a svájci nyelvész szisztematikus látomásában a differencia csupán a fonémák közti viszonyrendszerben érvényesült, s nem a nyelvre vonatkozott.[14] (Cunninghamnek teljesen igaza van. A derridai nyelvfogalom, a szüntelen elkülönbözést szubsztanciális alapként tételező vízió már csak azért sem azonosítható Saussure-rel, mert a *Course de Linguistique générale* szerzője a *parole* létezését nem tagadta, s ezzel elvileg nyitva hagyta a lehetőséget a szisztémateremtő, jelelvű rendszerrel szemben másféle: beszédalapú, társasnyelvi, beszédaktus-követő nyelvfilozófiai gondolkozás számára.)

A Ferdinand de Saussure gondolatait továbbfejlesztő dekonstrukciós meditációkkal élesen szembehelyezkedik John R. Searle is *Literary Theory and its Discontents (Az irodalmi teória és elégtelenségei)* című írásában. Az amerikai tudós a jelentés származtatásának, determináltságának és alulldeterminálságának dilemmáját a nyelvész optikáján keresztül vizsgálja. A súlyosnak tetsző problémát az analitikus nyelvfilozófia eredményeire építve kezelhetőnek, megoldhatónak látja. Az irodalmi dekonstruktőrök alkalmatlan amatörizmusát, úgy véli, akkor haladhatjuk meg, ha az érvelés során a korrekt pontosságot sokkal nagyobb mértékben érvényesítjük, a meditációban megjelenítünk bizonyos alapvető szétválasztásokat, megkülönböztetéseket, s a hozzájuk tartozó magyarázó fogalmakat ismerjük, használjuk.

Az analitikus nyelvfilozófia eszközeit alkalmazva Searle végül a józan ész és az empirikus beszédtapasztalat által is alátámasztott meggondolásokra, következtetésekre jut. A „language alone", a mindent meghatározó nyelviség esz-

méjét a tanulmányíró a background, a háttér fogalmával cáfolja. A cut the grass (vágd le a füvet) és a cut the cake (vágd fel a süteményt) felhívásokban nem az igék nyelvi formája, hanem a nyelvileg egyáltalán nem kifejezett háttér-szituáció biztosítja a beszédaktus sikerességét, és a cut the mountain (vágd fel a hegyet) felszólításban sem a nyelvi alakzat magyarázza a felszólítás értelmetlenségét, sikertelenségét.[15] A jelentés hogyanján-mikéntjén töprengő kutató szerint a background mellett a szerző által kezdeményezett intenciót, a nyelvi forma közvetítette szándékot, akaratot és a befogadói aktivitást is számon kell tartanunk, s gondosan meg kell vizsgálnunk. A megértést illető bizonytalansági tényezőt mind a négy entitás tartalmazza, és az irodalom esetében további körültekintésre ad okot, hogy sajátos jelentésténye zőkkel is kell számolnunk. Ezek – például a metaforikusság és az irónia – a szerzői intencióhoz nem egyszerűen kapcsolhatók, és a nyelvi, grammatika formában sem érhetők tetten.

A szerzői szándékot megérteni akaró attitűd a fentiek értelmében csak része (és egyáltalán nem mindenható és mindeneket megelőző része) az irodalmi jelentésvizsgálatnak. De a mondottakból az is következik, hogy a szerzői intenció, a grammatikai, nyelvi forma, a befogadói készenlét és a háttér együttes figyelembevétele a nyelvi jelentés keresésének sine qua nonja. A szerzői és nyelvi jelentés érvényre jutására természetesen nincsenek abszolút garanciák, de az episztemológiai kételyeket, az egyedi megértés kudarcát nem szabad ontológiai szintre áthelyeznünk – érvel az amerikai tudós.

Searle meggyőző fogalmi differenciálása hasznunkra van; segítségével a Stanley Fish-i szélsőséges reader-response kritika *(Is there a Text in This Class?)* és a jelentéstagadó, dekonstruktivista nyelvfilozófia érvényét is hitelesen kérdőjelezhetjük meg. A *Grammatológia* szerzőjének érvelését és fogalomhasználatát az amerikai nyelvész egyébként is éles kritikában részesíti. Jacques Derrida szerinte a modernebb (Fregével, Russellel kezdődő) nyelvfilozófiáról mit sem tud, a background fogalmát egyszerűen nem ismeri, az iterabilité – a szükségképpeni nyelvi ismétlés – eszméjét úgy igyekszik érvényesíteni, hogy nincs tudatában a szó, a nyelvi típus és az egyedi, konkrét fizikai használat, a type és a token másféleségének, holott a különbség belátása eleve érvénytelenné teszi a szüntelen nyelvi visszatérés elképzelését, amelyet a francia dekonstruktőr a jelentés érvényesülésével szembeni cáfolatként használ.

Searle sommázata szerint Derrida jellegzetesen pre-wittgensteini, a *Filozófiai vizsgálódások* tanulságait nem hasznosító filozófus; a régi, szubsztanciaelvű bölcseletet, a hajthatatlan, éles különbségtételek elvét, a vagy-vagyok, a mindent vagy semmit eszmeiségét képviseli. Annak az analitikus filozófiában réges-régen közhelyszámba menő felismerésnek sincsen tudatában, hogy a fogalmaknak és a különbségeknek nincsenek éles határaik.[16]

Az analitikus, logikai módszer mellett gyakran élnek az antológia szerzői a történeti-ideológiakritikai elemzési móddal is. A metódust a „magformára", a francia strukturalizmusra-posztstrukturalizmusra is többen alkalmazzák. Barthes-ék – logikai, érveléstechnikai szempontból is megalapozatlannak látszó – gondolatai ebben a tükörben a történelmi kontingencia nyomait mutatják, lokális, helyi érdekű, a francia társadalmi körülmények által életre hívott jelenségnek tűnnek. Nilo Kauppi, a finn akadémia főmunkatársa a strukturalizmus kiformálódását a szimbolikus erő, hatalom, dominációkultúrszociológiai fogalmait használva, nemzedékek küzdelmeként mutatja be. A kutató szerint a Sartre-ékat leváltó nemzedék (Lévi-Strauss, Althusser, Barthes, Lacan, Foucault, Derrida) értelmező vízióját e hatalmi harc részeként érdemes felfognunk, s nem megértésre törekvő, korrekt tudományos teljesítményként. Tanulmánya utolsó jegyzetében Kauppi Louis Althusser felkészültségének rendkívüli hiányosságaira is utal. A strukturalista guru ideggyógyintézetben született önéletrajzi írásai megdöbbentő tényt tárnak fel: elárulják, hogy a francia gondolkodó marxizmusa milyen végtelenül felületes volt; a hírneves teoretikus Karl Marx munkáiból mindössze néhány oldalt olvasott el gondosan, figyelmesen.[17]

A francia elméletet meghatározó társadalmi viszonyok érdeklik Clara Claiborne Parkot is. Az amerikai tudós *Author! Author! Reconstructing Roland Barthes (Szerző! Szerző! Roland Barthes rekonstruálása)* című dolgozatában a la mort de l'auteur (a szerző halála) nagy hatású kijelentése körül vizsgálódik. A Barthes-írás forradalmi radikalizmusát, a szerző zsarnoki istenségként kezelését és a leszámolás, megszabadulás eksztatikus örömét az angolszász iskolázottságú ember számára nehezen érthetőnek tartja, és a magyarázatot a francia kulturális tradícióban, környezetben keresi. Roland Barthes leleplező étosza elválaszthatatlan attól a világtól, amelyben a Richelieu megalkotta Akadémia tagjai, a negyven Halhatatlan, valóban istenként állapították meg a nyelvi normákat; a francia irodalmi alkotások hagyományosan – Marot-tól Voltaire-ig, Montaigne-től Gide-ig – kötött, érinthetetlen műfaji szabályoknak engedelmeskedtek, és Victor Hugo aligha véletlenül mentegetőzött a *Nyomorultak*ban hosszú-hosszú oldalakon keresztül csak azért, mert a tolvajnyelv, az argó néhány fordulatát beemelte regényébe – utal Park a francia irodalmi alkotásokat megkötő, meghatározó kulturális rendre, s nem mulasztja el hozzátenni, hogy Barthes nagy hatású lázadása értelmetlen abban a kulturális környezetben, amely természetes módon értékeli a polifóniát, és a nyelv urává nem a szabályokat, hanem magát a szerzőt teszi.[18]

Végül nem mehetünk el szó nélkül a mellett sem, hogy a 2005-ös antológia közössége a teória által bevezetett és mintává tett konceptualizáló furort is élesen kritizálja. A kötet szerzői az elvont, idegen szavas kifejezések mértéktelen halmozását fogalmi árnyéktáncnak látják, és szükségtelen zsargonként fogják fel. D. G. Myers a *Philosophy and Literature* című folyóirat *Bad Writing Contest (Rossz Írások Versenye)* című pályázatához kapcsolódva kezdi vizsgálódását. Az elemző az 1998-as „díjnyertes" tanulmányon tűnődik el: Judith Butler, kaliforniai professzor asszony (nagy hírű genderkritikus) fogalomhasználatát – és egész írását – a szavazók ítéletével egyetértve tartalmatlannak, érthetetlennek, értelmetlennek találja, és a jelenséget a dominancia s a hatalom kultúrszociológiai szempontjai felől értelmezi.

Ami előttünk áll, nem csupán csúnya, stilisztikailag visszatetsző szövegrészlet; Butler írása teljes közömbösséget mutat az olvasók iránt, érdeke, érdekeltsége az elismerésre irányul. Nem a világosság távollétéről van szó nála, hanem a tisztázás akaratának teljes hiányáról. Ha a szerző komolyan venné akadémiai hivatását – a tanítás iránti kötelességét –, erőfeszítéseket kellene tennie a világos magyarázat irányába. A professzor asszony azonban nem egy bonyolult, sokrétű jelenség magyarázatát kívánja adni; írásának célja, értelme a maga akadémiai pozíciójának reprezentációs képviselete, megszilárdítása. Nem azért ír, hogy olvassák és értsék; célja a bámulat, a respektus felkeltése, az „academic left"-en, az akadémiai baloldalon kivívott rang, státus demonstrálása és megőrzése. Butler nyilatkozatában a kapitalizmus kritikusának mondja magát, holott valójában a hatalom és a privilégium őrzője, azé a privilégiumé, amelyet az akadémia kapitalistái birtokolnak – különíti el egymástól a megérteni akarás és a reprezentációs öntanúsítás attitűdjeit Myers, a genderkritikus kutató rossz írását általánosan jellemző példaként, végtelenül káros, elfogadhatatlan jelenségként mutatva be.[19]

A másként gondolkozás antológiájának ismertetését még soká folytathatnám. De az elfogulatlan olvasót talán a mondottak is meggyőzik: a kötetben érvényesülő éles kritika egyáltalán nem légből kapott. A teória, a „Nagy elméleti bumm", a „teoretizmus", az egész jelenkori irodalomértési paradigma erős átvizsgálásra szorul. Ha valóban működő, megértőképes tudományt, kritikát, irodalmi közbeszédet akarunk, művészetelméleti hátterünket, problémalátásunkat, módszertani paradigmánkat, fogalmainkat a körültekintő szakmaiság jegyében kellene átmeditálnunk. Legelőször is nyílt, szakmai hitelű vitákra volna szükségünk. A *Theory's Empire* bátor vitázó közössége mindannyiunknak sok munícIót szolgáltat. De vajon akarjuk, vállaljuk-e a vitát? S egyáltalán: akarunk-e újragondolást, tisztességes, korszerű, méltó irodalomértést?

JEGYZETEK

1 ELLIS, John: *Against Deconstruction* (1988); ABRAMS, M. H.: *Doing Things with Texts* (1989); WOLFREY, Julian: *Literary Theories. A Reader and Guide* (1999); CUNNINGHAM, Valentine: *Reading After Theory* (2002); HARPHAM, Geoffrey Galt: *Language Alone. The Critical Fetish of Modernity* (2002)
2 *Theory's Empire. An Anthology of Dissent.* Ed. PATAI, Daphne, CORRAL, Will H., New York, Columbia University Press, 2005
3 Uo., 24–25.
4 Uo., 27.
5 Uo., 32., 28.,
6 *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology; The Postmodern Bible: The Bible and Culture Collective; Doing What Comes Naturally: Change Rhetoric, and the Practice of Theory and Legal Studies; The Quick and the Dead.* Uo., 32., 40.
7 Uo., 38.
8 Uo., 58.
9 Uo., 79.
10 „This remedy for what have been a continuing problem is therefore worse than the original malady." Uo., 96.
11 Uo., 93.
12 „… literary critics have always been prone to amateurish misuse of borroved concepts" Uo., 95.
13 Uo., 30.
14 Uo., 29.
15 Uo., 150.
16 Uo., 171–173, 148.
17 Uo., 341.
18 Uo., 318–323.
19 Uo., 355–356.

Sulyok Miklós
Arc'

Vámos Dominika (1963–2017) építészetkritikus és lapszerkesztő emlékére

Korunkban, amikor emberek és dolgok egyformán szélsebesen hullanak ki a feledés rostáján, s a keletkező légüres térben mindenki azt képzelheti magáról, ő az első, aki az adott témával foglalkozik, azt hiszem, fontos rámutatnunk olyan kollégákra és életművekre, akik nélkül szakterületünk szegényebb lenne. Ilyen kutató volt a 2017-ben, fájdalmasan fiatalon eltávozott Vámos Dominika építész.

Írásomat tisztelgésnek szánom munkássága előtt, s szeretném ráirányítani a figyelmet az éppen a Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti Tagozata kutatói ösztöndíjával, 2015–16-ban írott, *Tézisek a hadigazdaság és a modern ipari építészet természetrajzáról* című, kiadatlan tanulmányára, amelyben a XX. századi magyar építészettörténet egyik legjelentősebb építőipari kivitelező vállalata, a Sorg Antal Építőipari Rt. történetét dolgozta fel építészettörténeti szempontból.

Vámos Dominika munkásságát és egész lényét az igazság keresése és az összebékítésre törekvés jellemezte. Ma, amikor napjainkat áthatja az igazság ellehetetlenülésének érzése, fontos felismernünk, hogy az ő építészettörténeti igazságkeresése megmutatta, rátalálhatunk az igazságra, ami azonban nem feltétlenül lesz kellemes számunkra, mégis fontos, hogy szembenézzünk vele. Mert az igazság megtisztít és megszabadít. Ahogyan DLA-dolgozatában írta: „A szerkesztői, dramaturgiai munkát ugyanis nem elsősorban a végtermék, az adott építészeti produktum ismertetése vagy kritikája képezi; mindenekelőtt a háttérben sorakozó lélektani, szociológiai, filozófiai és egyéb, a témához csak közvetett módon kapcsolódó tényezők összekuszálódott halmazában kell tudni eligazodni ahhoz, hogy a bemutatás a valódi megértést és kommunikációt szolgálja."[1] A valódi megértés az igazság megtalálása, a kommunikáció a megbékülés eszköze az ő felfogásában.

Okleveles építészként belülről ismerte az építész tervezői szakmát – nem utolsósorban gyakorló építész tervező férje révén –, azonban választott hivatása, a lapszerkesztés, a kritika, az építészettörténet gyakorlása során ugyanakkor szükségszerűen kívülről is szemlélte azt.[2] Érdeklődése mindvégig az építészet szociológiai meghatározói – építész és hatalom, építész és megbízója – viszonyára irányult.

Pályájának ismertetése során világítom meg kutatási témáit és kísérlek meg rámutatni azok jelentőségére.

Miután három évet elvégzett az ELTE Bölcsészettudományi Karán, a Budapesti Műszaki Egyetemen építészetet tanult, s 1991-ben szerzett építészdiplomát. Munkásságában, írásaiban mindvégig megfigyelhető az a tárgyi és filológiai igényesség, amelynek alapjait többek között a bölcsészeti tanulmányok során szerezte meg. 1996-tól újságszerkesztéssel foglalkozott a Bertelsmann Kiadónál, az *Építés Felújítás,* majd az *Alaprajz* című folyóiratok felelős szerkesztőjeként. A műszaki lapok igényes ismeretterjesztő orgánumokká formálásában elévülhetetlen érdemei vannak.

Egyik – ha nem „a" legfontosabb – „műve" az 1998-ban alapított *Arc'* című folyóirat, tulajdonképpen az *Új Magyar Építőművészet* melléklete, amelynek 2001-ig hat tematikus száma jelent meg: *Je pense donc je suisse; Hogyan tanítsunk építészetet?; Pénztől városig; Egy megtalált ház; Új műemlékek felé* és *Jól lakni* címmel. A lap társszerkesztője és lektora a Zürichben élő Moravánszky Ákos és felesége, M. Gyöngy Katalin, munkatársai Bujdosó Győző, Kiss Tamás és Szántó Judit, grafikus szerkesztője Gerhes Gábor és Medve Zsuzsa volt.

Az *Arc'* 1998 októberében megjelent első számának mottóját – *Je pense donc je suisse* – Ben Vautier svájci képzőművésztől kölcsönözte, ez a mondat állt az 1991-es Sevillai Világkiállítás svájci pavilonjának homlokzatán, ironikusan utalva a gondolkodás helyi kulturális meghatározottságára, és egyben vállalva is azt. A beharangozóban így foglalta összse főszerkesztői koncepcióját: „Az *Arc'* kísérlet. Nem képeslap, amely lapozgatásra, nézegetésre csábít. A benne megjelenő írások gondolkodásra ösztökélnek, bízva abban, hogy az igaz, értelmes szó képes kivédeni az építészeti reklámfotókból szerzett tájékozódás veszélyes csalfaságát. A magyar építésztársadalom az elmúlt évtizedek során sokat veszített kompetenciájából az úgynevezett épített környezet alakításában. Ahhoz, hogy méltó szerepét visszanyerje, szellemileg fel kell készülnie a feladatra. A szellemi felkészültséghez pedig hosszú, fáradságos út vezet. Ennek az útnak szeretne egy szegélyköve lenni az *Arc'*, az *Új Magyar Építőművészet* negyedéves melléklete."[3] Kulcsszavai tehát a „gondolkodás", az „igaz, értelmes szó", szellemi felkészülés: mind-mind az igényesség, az elmélyülés irányába mutató tényező. A svájci tematikát indokolta, hogy a 90-es évek végére a svájci épí-

tészet színvonala rendkívüli módon megerősödött, nemzetközi elismertsége általánossá vált.

A második szám 1999 februárjában a *Hogyan tanítsunk építészetet?* címet viselte, amivel az építészoktatás reformjának aktualitására mutatott rá. A svájci vonatkozások itt sem hiányozhattak, hiszen a lap társszerkesztője M. Gyöngy Katalin folyamatosan szállította a helvét témákat a magyar építészeti szaksajtóba. Masznyik Csaba építész a Mario Botta által alapított svájci mendrisioi (Ticino kanton) Accademia di Architetturáról közölt tanulságos cikket. A magyar terület nagyinterjúja az azóta szintén fiatalon elhunyt Reischl Gáborral készült, aki éppen abban az esztendőben foglalta el az Ybl Miklós Műszaki Főiskola főigazgatói székét. Reischl képzési koncepciója regionalista és gyakorlatorientált, de a nemzeti és történelmi tudatosságot első helyen számon tartó építészetfilozófiáján alapult.

Az ugyanabban az évben megjelent harmadik szám a *Pénztől városig* címet kapta, és a városépítészet, illetve, általánosabban, a településtervezés társadalmi-gazdasági folyamatai közepette vizsgálja az építész szerepét a XX. század elejétől kezdve, nemcsak a szűken vett építészeti-műszaki területen, hanem művészeti és filozófiai vonatkozásokban is.

A negyedik szám 2000 februárjában meglepő címmel jelent meg: *Egy megtalált ház*. Ez a ház pedig a győri Megyei Kórház orvosi klubháza – 1963–68-ból, építésze Ivánka András. Bravúros mélyfúrást tár az olvasó elé ez a lapszám a 60-as évek magyar építészetében, egyetlen emblematikus – ráadásul elfelejtett – épület példáján.

Az ötödik szám, a 2000. augusztusi, megint aktuális témát, a modern építészet műemléki védelemre szoruló és arra érdemes alkotásait állít a figyelem középpontjába, *Új műemlékek felé* címmel. Az azóta egyre fontosabb és vitatottabb kérdéskör egyik első felvetése származik a Vámos Dominika szerkesztette laptól.

Az *Arc'* hatodik és egyben utolsó száma *Jól lakni* címmel a lakással foglalkozik. Most is tág, filozófiai és építészeti keretek között vizsgálja a fogalmat, a megszokott magas gondolati színvonalon.

Vámos Dominikát a filmkészítés iránti érdeklődése vezette oda, hogy 2000-ben Madzin Attila építésszel elkészítették a *Bauhaustól a Szentföldig* című dokumentumfilmjüket Molnár Farkasról. A film zenéjét Mátrai Péter – maga is építész – szerezte.

Kiemelendő Vámos Dominika különösen elmélyült vizsgálódása a kortárs szakrális építészet területén, ebből is a *Katolikus modern, Rudolf Schwarz (1897–1961) építészeti szemléletéről* című 2008-as tanulmánya, amely előadás formájában a Magyar Építőművészek Szövetsége, a *Magyar Építőművészet* és a Ráday Könyvesház *Egyház építészet, kortárs reformértelmezések* című szakrális építészeti konferenciáján hangzott el 2008. október 2-án.[4]

A 2001-es évtől fokozottabban az építészettörténeti kutatás felé fordult érdeklődése. Kihangsúlyozandó, hogy független kutatóként foglalkozott az ezredforduló vállalkozói lakásépítésével, építészet és film kapcsolatával, a modern katolikus építészettel Rudolf Schwarz épületein és írásain keresztül, valamint a XX. századi magyar építésztársadalom történetével, a magyar hadiipar és az építészet összefüggéseivel a XX. században. Doktori fokozatát (DLA) 2011-ben szerezte meg a Moholy-Nagy Művészeti Egyetemen, ahol mestermunkája az *Építészek mesteriskolája* című dokumentumfilm volt, amelyet szintén Madzin Attilával készített. Doktori kutatása az építész identitásának, társadalmi szerepének változását vizsgálta irodalmi és filmes alkotások tükrében.

A MMA ösztöndíjával folytatott kutatásainak közvetlen előzménye volt, hogy 2014-ben hat fejezetből álló sorozatot publikált az építészfórumon, *Elhallgatott epizódok a magyar építészek 20. századi történetéből* címmel. A témák:

1. A Petróczy-gyűjtemény – Petróczy Gábor építész dokumentumgyűjteménye a magyar építészet XX. századi társadalom- és szakmatörténetéről,
2. Építészek az Igazoló Bizottságok előtt,
3. A Nemzeti Szövetség,
4. Építészek a háború vonzásában,
5. A Gottwald-ügy,
6. A Sorg-ügy.

Tehát 2015–16-ban nyerte el a Magyar Művészeti Akadémia Művészetelmélet Tagozatának ösztöndíját, s az ösztöndíj időszaka alatt végzett munka eredménye a *Tézisek a hadigazdaság és a modern ipari építészet természetrajzáról – A Sorg Antal Építőipari Rt. életművének felfedezésére irányuló kutatás eredményei* című tanulmánya, amelyet sajnálatos módon nem tudott végleges formába önteni. A munkában Petróczi Gábor építész mintegy nyolcvan doboz iratanyagot kitevő dokumentumgyűjteményének feldolgozása során szerzett ismereteit tervezte földolgozni. A munka értemét így foglalta össze: „A Sorg cég életműve, illetve kutatása a magyar történelemnek ahhoz a XX. századi periódusához kapcsolódik (a 10-es évektől a 40-es évekig, illetve tovább, a 70-es évek közepéig), amelynek újrafelfedezése kulcsfontossággal bír a jelenkor megértése szempontjából."[5]

Végezetül hangsúlyozni szeretném, hogy Vámos Dominika az építész felelősségét firtatta, de nem formai értelemben, hanem etikai vonatkozásban. Megközelítésének sokoldalúsága, érzékenysége: szociológiai, nyelvi, esztétikai, filozófiai problémaérzékenysége példaértékű volt és maradt. Kutatott témái, felvetései szinte kivétel nélkül folytatást igényelnek. Remélem, az MMA és a MMKI nem fogja elfelejteni munkásságát.

Az MMA művészetkritikai konferenciáján rövid beszélgetés alakult ki az építészeti szekció előadásai után a hallgatóság és az előadók között. Itt vetődött föl az őszinte kritika létjogosultságának, illetve szükségességének kérdése. Álláspontom szerint erre igen csekély a fogadókészség ma Magyarországon. Vámos Dominika történeti kutatásai – Petróczy Gábor kutatásait folytatva – éppen a tények feltárására irányultak. Vajon lesz-e rá fogadókészség?

JEGYZETEK

1 VÁMOS Dominika: *Főszerepben az építész. DLA-értekezés.* Bp., Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, 2011, 6.

2 „Mint nem gyakorló építész számára, testre szabott ez a megértésre koncentráló, egyidejűleg kívülről és belülről, közelről és távolról szemügyre vevő kritikai látásmód." Uo., 10.

3 VÁMOS Dominika: *Főszerkesztői bevezető = Arc',* 1998, 1. sz., 1.

4 VÁMOS Dominika: *Katolikus modern. Rudolf Schwarz (1897–1961) építészeti szemléletéről = Régi-Új Magyar Építőművészet. Melléklet: Utóirat. Post scriptum,* 2008, 5, sz., 30–36.

5 VÁMOS Dominika: *Tézisek a hadigazdaság és a modern ipari építészet természetrajzáról.* Kézirat. 2016, 1.
Itt kell megjegyezni, hogy a Sorg cég történetét deskriptív módon, a levéltári források egy részének alapján földolgozta Fehér Csaba levéltáros. FEHÉR Csaba: *A Sorg család és a vállalatbirodalom rövid története = FONS. Forráskutatás és Történeti Segédtudományok,* 2014, 2. sz., 199–240.

Nyikolaj Nyikolajevics Kuprejanov: ***Polgártársak, óvjátok a műemlékeket!*** 1918.

Józsa György Zoltán

Avantgárd a XX. századi kultúrában (1900 –1930). Elmélet, történet, poétika

Szerk. J. N. Girin, Moszkva, IMLI RAN, 2010[1]

■ A 2010-ben, az Orosz Tudományos Akadémia Világirodalmi Intézete gondozásában megjelent, mintegy hétszáz oldalas kollektív monográfia tizenhárom fejezetben értelmezi az avantgárdnak a XX. századi kultúrában betöltött szerepét. A bevezető, az orosz avantgárdot áttekintő, újragondoló, tekintélyes tanulmányt követően a történetileg mintegy húsz, a korszakban létezett orosz irányzat közül az utópisták sorában a futurizmust és szuprematizmust tárgyalja, egy egészében ennek szentelt tanulmányban pedig az orosz futurizmus leágazásait. A kötet a neves tudósokból álló szerzőgárdának köszönhetően ezenfelül a nemzeti változatok specifikumainak felmutatását (az orosz futurizmust az olasztól például már a kortárs Lourie, Lifsic és Jakulov is okkal elkülöníti), történetük összefoglalását tűzi ki céljául, így a francia és angol változatok mellett az amerikai irodalmi avantgárd, a spanyol, portugál, brazil, lengyel, cseh és szerb, valamint latin-amerikai jelenségek részletes feldolgozásokban kapnak helyet. Jelen ismertetés ebből ragad ki néhányat.

Az orosz avantgárd hosszú időre – a kollektív amnézia parancsára – valóban a Léthé vizébe merült, nem véletlen, hogy az először a *Wiener Slawistischer Almanach* 1988-as külön kötetében, sok évtized múltán kiadott dokumentumválogatás *Az elfelejtett avantgárd* címen látott napvilágot. A Budapesti Műcsarnokban *Művészet és forradalom* címmel, 1987-ben rendezett, hétszáznál is több, részben betiltott, raktárak mélyére száműzött oroszországi alkotást felvonultató kiállítás óta keletkezett immár három évtizednyi távlat ehhez némi aktualitást, egyben distanciát nyújthat. Mellesleg a kiállítás címe annak idején hatalom és művészet konfliktusára nem világított rá. Köztudomású, hogy már 1923-ban, mikor a „filozófusok hajója" az orosz értelmiség kiutasított színe-javát már Szczecinbe vitte, a LEF-be pedig tömegével

Az MMA művészetkritikai konferenciáján rövid beszélgetés alakult ki az építészeti szekció előadásai után a hallgatóság és az előadók között. Itt vetődött föl az őszinte kritika létjogosultságának, illetve szükségességének kérdése. Álláspontom szerint erre igen csekély a fogadókészség ma Magyarországon. Vámos Dominika történeti kutatásai – Petróczy Gábor kutatásait folytatva – éppen a tények feltárására irányultak. Vajon lesz-e rá fogadókészség?

JEGYZETEK

1 VÁMOS Dominika: *Főszerepben az építész. DLA-értekezés.* Bp., Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, 2011, 6.

2 „Mint nem gyakorló építész számára, testre szabott ez a megértésre koncentráló, egyidejűleg kívülről és belülről, közelről és távolról szemügyre vevő kritikai látásmód." Uo., 10.

3 VÁMOS Dominika: *Főszerkesztői bevezető = Arc',* 1998, 1. sz., 1.

4 VÁMOS Dominika: *Katolikus modern. Rudolf Schwarz (1897–1961) építészeti szemléletéről = Régi-Új Magyar Építőművészet. Melléklet: Utóirat. Post scriptum,* 2008, 5, sz., 30–36.

5 VÁMOS Dominika: *Tézisek a hadigazdaság és a modern ipari építészet természetrajzáról.* Kézirat. 2016, 1.
Itt kell megjegyezni, hogy a Sorg cég történetét deskriptív módon, a levéltári források egy részének alapján földolgozta Fehér Csaba levéltáros. FEHÉR Csaba: *A Sorg család és a vállalatbirodalom rövid története = FONS. Forráskutatás és Történeti Segédtudományok,* 2014, 2. sz., 199–240.

Nyikolaj Nyikolajevics Kuprejanov: ***Polgártársak, óvjátok a műemlékeket!*** 1918.

Józsa György Zoltán

Avantgárd a XX. századi kultúrában (1900 –1930). Elmélet, történet, poétika

Szerk. J. N. Girin, Moszkva, IMLI RAN, 2010[1]

■ A 2010-ben, az Orosz Tudományos Akadémia Világirodalmi Intézete gondozásában megjelent, mintegy hétszáz oldalas kollektív monográfia tizenhárom fejezetben értelmezi az avantgárdnak a XX. századi kultúrában betöltött szerepét. A bevezető, az orosz avantgárdot áttekintő, újragondoló, tekintélyes tanulmányt követően a történetileg mintegy húsz, a korszakban létezett orosz irányzat közül az utópisták sorában a futurizmust és szuprematizmust tárgyalja, egy egészében ennek szentelt tanulmányban pedig az orosz futurizmus leágazásait. A kötet a neves tudósokból álló szerzőgárdának köszönhetően ezenfelül a nemzeti változatok specifikumainak felmutatását (az orosz futurizmust az olasztól például már a kortárs Lourie, Lifsic és Jakulov is okkal elkülöníti), történetük összefoglalását tűzi ki céljául, így a francia és angol változatok mellett az amerikai irodalmi avantgárd, a spanyol, portugál, brazil, lengyel, cseh és szerb, valamint latin-amerikai jelenségek részletes feldolgozásokban kapnak helyet. Jelen ismertetés ebből ragad ki néhányat.

Az orosz avantgárd hosszú időre – a kollektív amnézia parancsára – valóban a Léthé vizébe merült, nem véletlen, hogy az először a *Wiener Slawistischer Almanach* 1988-as külön kötetében, sok évtized múltán kiadott dokumentumválogatás *Az elfelejtett avantgárd* címen látott napvilágot. A Budapesti Műcsarnokban *Művészet és forradalom* címmel, 1987-ben rendezett, hétszáznál is több, részben betiltott, raktárak mélyére száműzött oroszországi alkotást felvonultató kiállítás óta keletkezett immár három évtizednyi távlat ehhez némi aktualitást, egyben distanciát nyújthat. Mellesleg a kiállítás címe annak idején hatalom és művészet konfliktusára nem világított rá. Köztudomású, hogy már 1923-ban, mikor a „filozófusok hajója" az orosz értelmiség kiutasított színe-javát már Szczecinbe vitte, a LEF-be pedig tömegével

integrálódtak jeles művészek, Lunacsarszkij kirohanást intéz a forradalom után „megmaradtak" ellen: heves általánosítással a dekadenseket, futuristákat és imaginistákat egyaránt „bohóckodásuk" ürügyével intézi el, Rimbaud esetében az „érthetetlenség" gőgjét emlegeti fel, végül az expresszionistákat a mondanivaló hiányáért rója meg.[2] 1932 minden szabad művészi szerveződés betiltásának éve. A represszió a 30-as évektől becslések szerint ötszázhatvan képzőművészt érintettek, sokan végezték lágerben.

A kötet indító szintézisében Bobrinszkaja nem csekélyebb feladatot vállal, mint az orosz avantgárd soha nem látott pezsgést hozó, az orosz kultúra igen merész és termékeny korszaka történetének újraírását: képzőművészet és irodalom, a művészeti élet fórumai egyképpen tárgyát képezik vizsgálódásainak. (Az epika műfaját a tanulmány nem véletlenül nem érinti, az orosz avantgárd szépirodalmában a líra ugyanis a vezető műnem, korlátozott számú drámai alkotástól eltekintve.) Röpiratok, kiáltványok, esszék, deklarációk tengerével szembesül az olvasó, amelyek *épater*-és tónusa rendszerint túlontúl evidens. Bevezetésképpen a kutató leszögezi a tipológiai megközelítésben rejlő veszélyt,[3] a sematizálódás csapdáját, egyúttal felidézve, hogy az elitizmus és a tömegjelleg is meghatározó az avantgárdra jellemző, ambitendens jegyek sorában. A tiszta forma kultuszáról elhíresült irányzat arculata – jóllehet az avantgárdot a filozófiai esztétikára következő gyökeres váltásnak, az eszméktől való függetlenedés, a tökéletes autonómia eljövetelének szokás tekinteni – a kutató túlnyomórészt szellemtörténeti tárgyalása folyományaképpen viszont ugyancsak jelentős metamorfózison megy keresztül: a szakrális, a vertikális elengedhetetlen részévé válik.[4] Az orosz avantgárd kereszténységhez fűződő viszonyát ugyanakkor időről időre kettősség uralja. Individualista orientációja (ez csak később billen a kollektivizmus felé, ennek közvetlen előzményét bizonyos értelemben a kortárs Vjacseszlav Ivanov szimbolista költőnek a dionüsziák extatikus rituáléjának a pravoszláv gyülekezetiséggel történő összekapcsolására irányuló elmélete képviseli) a repetitivitás, az azonosság kiküszöbölését célozza; a deperszonalizácó igényét fenntartva a műalkotás abszolút egyediségét hirdeti, rokon módon Jevreinov színházával, a hasonló tőről fakadó, Malevics által felmagasztalt egyedi belső tapasztalat mindenhatósága mellett az alogizmust és antiintellektualizmust hangsúlyozza. A fekete négyzet megalkotóját a kortárs vallásfilozófus Szergij Bulgakov atya intette, mondván: képe alkalmatlan arra, hogy az ember imádkozhasson előtte,[5] Bahtyin viszont szerfelett olvasott, művelt embernek nevezte. Utóbbi racionális úton kimutatható. Az artefaktum dinamikus voltáról megalkotott avantgárd művészeti elvet, az alkotó tevékenység lezáratlanságát már egyébiránt Vlagyimir Szolovjov, a nagyhatású vallásfilozófus, szofiológus és költő is kinyilatkoztatja, az orosz szellemtörténetnek tehát ekkorra már része. Az alkotás a korszakban viszont elsődlegesen szakrális tevékenységgé minősül, primátusa megkérdőjelezhetetlen. Ezt igazolandó a tanulmány szerzője Nyikolaj Bergyajev *Az alkotás értelme* című spirituális esztétikájából idéz: „Az alkotó tett maga fölött álló, külső bírót nem ismerő, önmagában való érték."

Az új művészet eszköz, keresései az „elfelejtett alapokhoz" való visszatalálásra hivatottak a pogány-gnosztikus elv reneszánsza és a neopravoszlávia kortárs eszmei ötvözetében. Egyben megkonstruálja saját mitológiáját is. A gnoszticizmus iránti érdeklődés áthatja az orosz századfordulót, sajátosan ötvöződik egybe a „gnózis", a megvilágosodás immateriális teológiája annak dematerializációt hirdető művészi megfogalmazásaival.[6] Liszickij tisztán biblikus, munkáiban az *Ó*- és *Újtestamentum* fogalmai jelölik a tájékozódási pontokat. Az immár avantgárd „életépítés" művészi credójában másfelől nem nehéz megpillantani az öntökéletesítés szimbolista spirituális elvének, igényének transzformálódását. Ebben a művész további szempontok értelmében is a szimbolistákat „meghaladó" akmeisták, másképpen adamisták ideáljához közelít: ahhoz az újjászületett, s így egyszerre „újonnan született" Ádámhoz, aki a világban „mindennek nevet ad", ahogyan a futurista Krucsonih fogalmaz. Megjegyzendő, hogy a kezdetben a vulgármarxista szellemben kedvező színben láttatott, a „burzsoá értelmiségi kaszt" ellen lázadó futurizmusnak a szimbolizmus „értelmiségi-liberális-misztikus" „apró világától" való távolságtartását épp Lev Trockij üdvözli.[7] Krucsonih törvényszerűen mélyebbre hatol – a „kidobásra" váró kultúra doktrínájával szöges ellentétben –, az ősiségben pillantja meg az értéket: kijelenti, hogy az *Igor-ének* és a bilinák kora óta az orosz költészet csupán hanyatlott, Puskin sorainak fénye így halványnak bizonyul Tregyjakovszkij szövegeihez képest is. Ez a spekuláció némiképp klasszicista mintákra vezethető vissza, szembetűnő momentuma azonban éppen a múltkultusz (akárcsak Hlebnyikov önmaga választotta keresztneve, a „Velimir" szerint a világot uralni kívánó költő gesztusában, aki az ószláv nyelvben lel a nyelvi megújulás bázisára). Egyáltalán: a kortársak számára bizonytalan tartalmat sejtet a „haladás" fogalma, különösen az eszkatologikus kultúra és az aktuális apokaliptikus korszak erőterében. Az orosz avantgárdban a folyamatok döntő fokmérőjeként a lineáris időt kiszorítja a szimultaneitás és robbanás elve. A testetlenség eszménye az egyén maradéktalan önfeladását követeli a kollektívum javára, így cseppet sem meglepő, hogy 1918 után Majakovszkij és Kamenszkij egyenesen a vértelenül zajló „szellem forradalmát" eszményítik. Szakrális forrásai,

Gioacchino da Fiore tanítása a Szentlélekről (hatása Merezskovszkijnál is nyilvánvaló), Blavatszkaja teozófiája és Rudolf Steiner antropozófiája mellett az avantgárd nyelvfilozófiájának előképét Pjotr Uszpenszkij *Tertium Organum*ában foglalt teozófiájából meríti, szó szerinti idézet voltát igazolták; ennek megfelelően a jövő nyelvét az avantgárd művészetből hallani ki. Az avantgárd kötődésének okát a szimbolizmus által is már előszeretettel tanulmányozott titkos tanításokhoz, az irracionalizmushoz és az okkulthoz a kor emberének tudatát megrengető tudományos vívmányokban lelhetjük fel. A tanulmány szerzőjének roppant érdeme, hogy a korábban a hatás-ellenhatás analógiájára kialakított rigid izmus-szemlélettel szakít: Szőke Katalin nagydoktori értekezésének téziséhez hasonlóan, amely a klarizmus és akmeizmus poétikáját, a korai Zsirmunszkijt cáfolva, a szimbolizmusra vezeti vissza,[8] a maga részéről Bobrinszkaja ugyanígy mutatja ki az avantgárd szimbolista előzményeit. A *Győzelem a nap felett* futurista opera így bizonyos fénytörésben a kollektív alkotás avantgárd példája, ám egyben a szimbolisták által eszményített wagneri Gesamtkunstwerk realizációjára tett kísérletnek tekinthető.

A motívumkutatás és filológia módszereit kiaknázó következő fejezet a korszak művészetének számos elméleti és gyakorlati jelenségét fejti meg. Felütése értelmében az utópista irány a futurizmus és szuprematizmus alakulásában az „új realitás" létrehívásában, a művészetnek ezen alapvető törekvésében előre kódolt. Szembehelyezkedve az élet totális teatralizálásának programjával (amit, sok más mellett, az utcára vitt művészet, a tekintélyt parancsoló cilinderviselés, gyakorta bohócöltözet vagy -maszk tarkított) céljuk volt etika és esztétika egyesítése, a szépség megváltó erejébe vetett hagyomány éltetése, az új nyelv korrekciós képességéhez társuló kísérletek, e három, az avantgárd előtt felnyíló utópisztikus forgatókönyv. Mihail Matyusin a világ megújítására csaknem explicit módon az alkímiai diszjunkció-konjunkció sémáját javasolja: az értékek darabokra tördeléséből, majd újraegyesítéséből jön létre az áhított jövő, Uszpenszkijnél az okkult ekképp nyer közérthető megfogalmazást: nem egyéb, mint „az élet rejtett oldala". Értelmezésére csak a futuristák saját „Übermensch"-e alkalmas. Programjuk a bábeli zűrzavar vétkének feloldására irányul (gondoljunk csak ennek későbbi negatívjára, a szovjet korszak és szovjethatalom mindenhatóságát kinyilatkoztató, égbe szökő toronytervekre, egyebek mellett Tatlin *III. Internacionálé-emlékművé*nek tervére). A „Bábel projekt" a filozófiai gnoszeológia hozománya lesz, ugyanakkor egy transznacionális világ, a nyelvek feloldódásának utópiáját irányozza elő. Mindez egy újabb szolovjovi filozofémával, a „mindenegység" elvével hozható összefüggésbe.

A „nulla" avantgárd esztétikája részben a világot megosztó, vektorszerűen jelentkező ellentétek nihilizálódásának, vagyis üdvözítő annullálásának gondolatában gyökerezik (Florenszkij metafizikájával egybecsengő módon), a nulla-idő pedig egyúttal az a kezdet, mely saját művészi fellépésüktől, esztétikájuk deklarálásától „életbe lépő" új időszámítás. Az utópia életépítő jellege folytán, a megvalósulás érdekében a 10-es évek végén Malevics fel is hagy a festészettel. Míg az olasz futurizmus a sebesség külsődleges megnyilvánulásait fürkészi, az orosz a negyedik dimenziót, az idősíkok közötti korláttalan átjárást hirdeti. Érdemes talán kevesebb jelentőséget tulajdonítani annak az elképzelésnek, hogy az orosz avantgárd által bejárt pálya poétika vonatkozásában társadalmi folyamatok tükrében szemlélendő vagy akár megismerhető.

Miközben a francia avantgárd esetében első helyen áll a periodizáció kritikus kérdésének tisztázása, a szürrealizmus, a dadaizmus és a színház tárgyalása arányaiban nagy súllyal szerepel. Az Egyesült Államok kultúráját a bőséges faktológia és a századfordulón keletkező önmeghatározó-ideológiai elméletek mellett Stieglitz kiállítótermének, Cummings költészetének, a Lev Tolsztojnak fittyet hányó Henry James, Williams, S. Anderson valamint Gertrude Stein és Hemingway prózájának prizmáján át láthatjuk. A gazdag brazil modernizmus sokrétű szemiotikai térben történő kifejlődését elhúzódó korszakok jellemzik, a karnevalizmus és polifónia sajátos momentumai kerülnek Andrade művészete értékelésének középpontjába. A cseh irodalomban kitüntetett helyen áll a sajátságos mágikus, gyógyítóképességgel felruházott poetizmus (1920-as évek) irányzata, az az irodalomban rejtező, immanensnek tekintett potenciál, hogy miközben a világra pillantunk, az költészetté változzék. A szüzsé, logika és ideológia tradicionális kereteit felülíró cseh Vítězslav Nezval szerint épp a század nervózus állapota az új líra előfeltétele, ez teszi lehetővé a szokatlan szókapcsolatok megalkotását, burjánzását. A posztimpresszionizmustól a primitivizmusig, egészen a II. világháború előestéjéig húzódó brit avantgárd ismert szerzői közül Joyce, W. B. Yeats, D. H. Lawrence, Virginia Woolf, nemkülönben a russzofil H. G. Wells egyes művei aprólékos elemzés tárgyát képezik. A Sir Jacob Epstein és Henry Moore szobrászművészekre jellemző alkotói jegyek sorában az antikvitás, illetőleg a primitív melletti elköteleződés tűnik ki. Az angol imaginizmus, az *English Review* című folyóirat köré csoportosult költők nem őrizhették meg szuverenitásukat a kontinentális hatásokkal szemben, Ezra Pound gyakorta idézte egyebek mellett Kandinszkij *A szellemiség a művészetben* című tanulmányát. Ugyanilyen módon rendkívüli színfoltokat jelentenek a tisztán „új tradicionalizmusként"

felfogott szerb irányzatok közt a hipnizmus, zenitizmus, szumatrizmus; kiemelkedik Rastko Petrović modernista költő, író, festő és művészeti kritikus alakja, aki párizsi tanulmányai révén Joyce, Picasso, Breton barátja lett. A szerb avantgárd közismerten a 70-es, 80-as évekig tart, esztétikáját nem csekély mértékben formálta a szláv mitológia, a bizánci teológia, a Szentlélekről szóló tanítás, az ember kiváltképpen spirituális voltának kinyilatkoztatása.

A kötet kiváló, gonddal szerkesztett szakmunka, forrásaiban, következtetéseiben egyaránt számos nóvumot tár az olvasó elé. Egyes fejezetei viszont metodológiailag eltérnek, s bár világos, hogy elsősorban szakmai közönség számára készült, inkább áttekintő jellegű (s bizonyos nemzeti változatok ki is szorulnak), a szerzőknek nem sikerült mindazonáltal új terminológiát, metanyelvet teremteniük. A kötetet hasznos névmutató egészíti ki.

JEGYZETEK

1 *Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.).* Теория, история, поэтика. Ю. Н. Гирин, Москва, ИМЛИ РАН, 2010

2 LUNACSARSZKIJ, Anatolij: *Művészet és forradalom.* Ford. CSEHI Gyula, Bukarest, Kriterion, 1975, 203., 213, 240.

3 Aleksander FLAKER, az egykori kiváló zágrábi irodalomtudós, szlavista *Poetika osporavanja* című monográfiájában (Zagreb, Školska knjiga 1982) az avantgárdot az „elvitatás" poétikai rendszereként írja le.

4 Malevics és Tatlin útját nemritkán a metafizika és a materializmus konfliktusaként ragadják meg. SÍK Csaba: *Művészet és forradalom. „Egy kiállítás képei".* Bp., Helikon, 1988, 23.

5 Az orosz ikon ekkorra datált „felfedezését", a kiállítást Dubicsina pétervári galériájában már Sík Csaba is említi tanulmányában. Uo., 14.

6 A gnoszticizmus tárgykörében e folyóiratban közölt munka: ZELNIK József: *Az akadémiai eszme újragondolása. Vázlatos vitaanyag = Magyar Művészet*, 2013. 1. sz., 19–29.

7 ТРОЦКИЙ, Лев: *Футуризм.* Letchworth, Prideaux Press, 1979, 15.

8 Olvasatában az irodalmi avantgárd első alakulata, az akmeisták a szimbolizmus „túlhaladóiként" jelentkeznek. Vö. ZSIRMUNSZKIJ, Viktor: *Irodalom, poétika. Válogatott tanulmányok*. Ford. BRODSZKY Erzsébet, Bp., Gondolat, 1981, 182–185.; SZŐKE Katalin: *A szimbolizmus túlhaladása? Paradigmaváltás problémája a XX. századelő orosz prózájában (Andrej Belij és Mihail Kuzmin).* Bp., Szegedi Tudományegyetem BTK, 2013, kiadatlan akadémiai nagydoktori disszertáció. Mára szakmunkák és tanulmánykötetek sora jelzi a két, meghatározó stílusirányzat számos érintkezési pontját. Például *Символизм в авангарде*. Szerk. КОВАЛЕНКО Г. Ф., Москва, Наука, 2003.

Luis Daniel Gutiérrez Martínez

Művészetkritika, társadalmi kontextusban

■ A mexikói Puebla állam egyetemének professzora interneten közzétett tanulmányában[1] abból a megállapításból indul ki, hogy a XX. század második felében és a XXI. század elején jelentkező társadalmi és kulturális jelenségek sokfélesége, dinamizmusa, illetve a hozzájuk kapcsolódó kérdések és a rájuk adott válaszok ellentmondásossága zárójelbe tette a művészet hagyományos felfogását. Egyre nőtt a feszültség művek, szerzők, közönség és intézmények között: a „magas" kultúra hívei tanácstalanul álltak a médiumok, kivált az online eszközök közvetítette „banális", „silány" művészet termékei előtt. Egyesek – állítja a szerző –, mint például a Nobel-díjas perui író, Vargas Llosa[2] a tradicionális értékek megőrzéséért, megvédéséért, illetve a „látványkultúra" visszaszorításáért szálltak síkra. Velük szemben viszont megerősödött azoknak a tábora, akik az interpretáció és az alkotás mezőinek kiszélesítését szeretnék elérni, valamiféle közösségi és érthető diskurzust sürgetve. Felfogásuk szerint a passzív és szemlélődésen alapuló esztétikai élményt dinamikusabb, elkötelezettebb befogadói magatartásnak kell felváltania. A közönségnek arra kell törekednie, hogy alkotó módon vegyen részt a művek létrejöttének folyamatában, hogy közvetlen befolyása legyen az értékteremtésre. „Minden interakció, a művészeti tárgy és a befogadó közönség minden közvetlen kapcsolata az interpretáció egy formája" – írja Martínez, a neves spanyol műkritikusra, Pilar Bonetre hivatkozva,[3] s ennélfogva a kritika sem egyéb, mint valamiféle kar, amelyet a művészet nyújt ki a társadalom felé.

A műalkotások gyors és tömeges terjesztése révén a művészet „templomai", a múzeumok, a biennálék, művészeti vásárok stb. elvesztették kivételes, kitüntetett helyzetüket, de egyszersmind sokat nyertek a kapcsolatteremtés tekintetében. A közösségi média gondolatokat, véleményeket, eszközöket és új, demokratikusabb felületeket teremt. Ebben a globális kommunikációs térben a művészeti kritika szerepe is megnőhet, jelentősége is erősödhet. Az online terjedő művészet egyre gyorsuló ritmusú, válaszai és

felfogott szerb irányzatok közt a hipnizmus, zenitizmus, szumatrizmus; kiemelkedik Rastko Petrović modernista költő, író, festő és művészeti kritikus alakja, aki párizsi tanulmányai révén Joyce, Picasso, Breton barátja lett. A szerb avantgárd közismerten a 70-es, 80-as évekig tart, esztétikáját nem csekély mértékben formálta a szláv mitológia, a bizánci teológia, a Szentlélekről szóló tanítás, az ember kiváltképpen spirituális voltának kinyilatkoztatása.

A kötet kiváló, gonddal szerkesztett szakmunka, forrásaiban, következtetéseiben egyaránt számos nóvumot tár az olvasó elé. Egyes fejezetei viszont metodológiailag eltérnek, s bár világos, hogy elsősorban szakmai közönség számára készült, inkább áttekintő jellegű (s bizonyos nemzeti változatok ki is szorulnak), a szerzőknek nem sikerült mindazonáltal új terminológiát, metanyelvet teremteniük. A kötetet hasznos névmutató egészíti ki.

JEGYZETEK

1 *Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.).* Теория, история, поэтика. Ю. Н. Гирин, Москва, ИМЛИ РАН, 2010

2 LUNACSARSZKIJ, Anatolij: *Művészet és forradalom.* Ford. CSEHI Gyula, Bukarest, Kriterion, 1975, 203., 213, 240.

3 Aleksander FLAKER, az egykori kiváló zágrábi irodalomtudós, szlavista *Poetika osporavanja* című monográfiájában (Zagreb, Školska knjiga 1982) az avantgárdot az „elvitatás" poétikai rendszereként írja le.

4 Malevics és Tatlin útját nemritkán a metafizika és a materializmus konfliktusaként ragadják meg. SÍK Csaba: *Művészet és forradalom. „Egy kiállítás képei".* Bp., Helikon, 1988, 23.

5 Az orosz ikon ekkorra datált „felfedezését", a kiállítást Dubicsina pétervári galériájában már Sík Csaba is említi tanulmányában. Uo., 14.

6 A gnoszticizmus tárgykörében e folyóiratban közölt munka: ZELNIK József: *Az akadémiai eszme újragondolása. Vázlatos vitaanyag = Magyar Művészet*, 2013. 1. sz., 19–29.

7 ТРОЦКИЙ, Лев: *Футуризм.* Letchworth, Prideaux Press, 1979, 15.

8 Olvasatában az irodalmi avantgárd első alakulata, az akmeisták a szimbolizmus „túlhaladóiként" jelentkeznek. Vö. ZSIRMUNSZKIJ, Viktor: *Irodalom, poétika. Válogatott tanulmányok*. Ford. BRODSZKY Erzsébet, Bp., Gondolat, 1981, 182–185.; SZŐKE Katalin: *A szimbolizmus túlhaladása? Paradigmaváltás problémája a XX. századelő orosz prózájában (Andrej Belij és Mihail Kuzmin).* Bp., Szegedi Tudományegyetem BTK, 2013, kiadatlan akadémiai nagydoktori disszertáció. Mára szakmunkák és tanulmánykötetek sora jelzi a két, meghatározó stílusirányzat számos érintkezési pontját. Például *Символизм в авангарде*. Szerk. КОВАЛЕНКО Г. Ф., Москва, Наука, 2003.

Luis Daniel Gutiérrez Martínez

Művészetkritika, társadalmi kontextusban

■ A mexikói Puebla állam egyetemének professzora interneten közzétett tanulmányában[1] abból a megállapításból indul ki, hogy a XX. század második felében és a XXI. század elején jelentkező társadalmi és kulturális jelenségek sokfélesége, dinamizmusa, illetve a hozzájuk kapcsolódó kérdések és a rájuk adott válaszok ellentmondásossága zárójelbe tette a művészet hagyományos felfogását. Egyre nőtt a feszültség művek, szerzők, közönség és intézmények között: a „magas" kultúra hívei tanácstalanul álltak a médiumok, kivált az online eszközök közvetítette „banális", „silány" művészet termékei előtt. Egyesek – állítja a szerző –, mint például a Nobel-díjas perui író, Vargas Llosa[2] a tradicionális értékek megőrzéséért, megvédéséért, illetve a „látványkultúra" visszaszorításáért szálltak síkra. Velük szemben viszont megerősödött azoknak a tábora, akik az interpretáció és az alkotás mezőinek kiszélesítését szeretnék elérni, valamiféle közösségi és érthető diskurzust sürgetve. Felfogásuk szerint a passzív és szemlélődésen alapuló esztétikai élményt dinamikusabb, elkötelezettebb befogadói magatartásnak kell felváltania. A közönségnek arra kell törekednie, hogy alkotó módon vegyen részt a művek létrejöttének folyamatában, hogy közvetlen befolyása legyen az értékteremtésre. „Minden interakció, a művészeti tárgy és a befogadó közönség minden közvetlen kapcsolata az interpretáció egy formája" – írja Martínez, a neves spanyol műkritikusra, Pilar Bonetre hivatkozva,[3] s ennélfogva a kritika sem egyéb, mint valamiféle kar, amelyet a művészet nyújt ki a társadalom felé.

A műalkotások gyors és tömeges terjesztése révén a művészet „templomai", a múzeumok, a biennálék, művészeti vásárok stb. elvesztették kivételes, kitüntetett helyzetüket, de egyszersmind sokat nyertek a kapcsolatteremtés tekintetében. A közösségi média gondolatokat, véleményeket, eszközöket és új, demokratikusabb felületeket teremt. Ebben a globális kommunikációs térben a művészeti kritika szerepe is megnőhet, jelentősége is erősödhet. Az online terjedő művészet egyre gyorsuló ritmusú, válaszai és

vélekedései azonnaliak, s így a kritika az értékek kialakításában és elfogadtatásában is fontos tényező.

Korunkban az egyén is mind érzékenyebbé, mind kritikusabbá válik, és elsajátított ismeretei, róluk alkotott véleménye kifejtésére is mind több lehetőség adódik. A szerző e jelenségnek tulajdonítja, hogy a kortárs művészeti diskurzusban a paradoxon és az irónia a két meghatározó elem.

Korunk jellemzője a látásmód megváltozása is: a vizualitás, a sokféle érzéki benyomás mindenkit arra ösztönöz, hogy megkísérelje meghatározni, mik is vagyunk, noha a végeredmény, vagyis identitásunk rögzített tartalma is egyre gyorsabban veszíti el érvényességét. Az új művészetre és látásmódra – Martínez szerint – a hipermodern fogalmat használhatjuk, hogy megkülönböztessük a moderntől és a posztmoderntől. Hipermodernnek nevezhető az a szemlélet, amely bővelkedik a szuperlatívuszokban, egyre kevésbé kötődik a modernitás sarkalatos pontjaihoz, s amelyben a „sokféle" igazság elve az uralkodó. A műalkotásokat is sokféle szemszögből lehet és kell vizsgálni, de csak azok a nézőpontok megengedettek, amelyek valós mivoltát valamely közösség ítélete szentesíti. Jogos tehát feltenni a kérdést – az írás szerint –, hogy szemléletünk vajon olyan körülmény-e, amely időhöz kötődik. Lehet-e mondani, hogy érzékenységünk a ránk ömlő képek ritmusa szerint átalakul? A rohamosan széttartó társadalmi jelenségek a művészeti narratívákat is gyorsulásra kényszerítik-e? A már idézett Pilar Bonet említett művében azt állítja, hogy „a műalkotás már nem fizikai tárgy többé, inkább mentális állapot".

Eképp az a bizonyosság is szertefoszlik, hogy műalkotással állunk szemben, úgyanúgy, mint a tér, ahol megjelenik, mivel sok esetben a virtualitás terében közelíthetünk a művekhez. Ami egyben jelentheti azt is, hogy bármi lehet művészet, ha valamely különleges kontextusban annak minősül. Ha pedig azt a kérdést tesszük fel, hogy tehát mikor is beszélhetünk művészetről, azt válaszolhatjuk: akkor, ha valami szimbolikusan művészetként funkcionál. Az új, a kortárs művészetre vonatkozó kérdések ily módon filozófiai jellegűek, mert az ösztönösségtől eltávolodva problematikussá teszik a természetre vonatkozó egyértelmű állításokat, a művész ugyanakkor egész közösségek mozgósítójává válhat.

E gondolatok kifejtése után Martínez professzor felteszi a kérdést: akkor tehát mi a kritika szerepe korunk művészeti életében? Leszögezi, hogy szerinte a kritika továbbra is döntő szerepet játszik a kultúrpolitikai rendszerekben; reflektálhat a művészet sajátosságára, legitimálhat értékeket, összekapcsolhatja a mű és közönség bonyolult viszonyrendszerének különböző szereplőit.

Van művészeti kritika, mert van az a valami, amit művészetnek tartunk vagy legalábbis annak sejtünk. S még ha addig nem ismert formában jelenik is meg, meg tudjuk nevezni azokat a premisszákat, amelyek a mű mibenlétét jelzik; lehet képzetünk a térről, amelyben megjelenik, lehet fogalmunk a szerzőjéről, az alkotás tényszerűségéről, illetve e valami poétikus viszonyáról a hétköznapi világhoz, valamint tudhatjuk azt is, milyen teóriák illetve elméleti állásfoglalások kapcsolódnak hozzá.

Van kritika, mivel vélekedések egész sorát ismerjük a művészetnek nevezett valamiről, s mivel ez a valami mindig hiányos, ezért magyarázatra szorul. A mű jelentése túllép magán a művön, hogy a nézők-olvasók elméjében, képzeletében öltsön újra alakot.

Van kritika azért is, mert a műveket társadalmilag más és más szempontok szerint értelmezhetjük. Az értékítélet, az igazságtartalom és a szépség vagy megképződik, vagy nem, a befogadójától függően, ezért a művekről alkotott értékítéleteknek is árnyalataknak, a különbségtétel fokához igazodónak kell lenniük.

Végezetül kell lennie kritikának azért is, hogy közvetítsen a művész, a mű és különféle közönsége között, hogy biztos talajt készítsen elő a hozzá eljutni szándékozóknak, hogy azután ők is megformálhassák róla saját ítéletüket.

A művészet, újdonsága és eredetisége révén azonban mindig egyfajta válsághelyzetet teremt a befogadóban: elbizonytalanítja, tanácstalanná teszi. A felelős kritikának, kritikusnak ezért feladata és kötelessége a néző-olvasó rendelkezésére bocsátani a művek lehetséges jelentéseit, már amennyiben birtokában van ezeknek. A kritikusnak tanulmányoznia kell a művek esztétikai, pszichológiai, szociológiai, filozófiai, történeti és antropológiai vonatkozásait. A kritika fogalma – görög eredetét tekintve – ezt is jelenti: elemezni és különbséget tenni; a belőle képzett „kritérium" pedig azt: „az igazság megismeréséhez vezető norma". A felkészült, tárgyában szaktekintélynek számító kritikus társadalmi, morális felelőssége vitathatatlan, mivel értékítélete a saját véleményét tükrözi ugyan, de egyben állásfoglalás is valamely igazság mellett.

A kritikus kivételezett minősége mindazonáltal olykor kérdésessé teszi, teheti objektivitását, mivel autoritásként, tekintélyt parancsolva fejti ki véleményét, s így intézmények, egyéni érdekek képviselőjévé válhat. De értékmentővé is, ha ismeretlen művészeket, műveket emel ki a feledés homályából. Jogos igény tehát a kritikával szemben, hogy értékítéletei lehetőleg legyenek szilárdak, és essenek egybe a szélesebb közönség várakozásával. Ma, az információbőség (esetleg -zavar) és a rohamos technológiai fejlődés korában különösen nagy szükség van a tájékozódáshoz szükséges tudásra, mivel az emberek vizuális érzékenysége nagyobb, mint korábban bármikor, s mivel a képek (az esztétikai jelek) tartalma, jelentése nem (vagy nem mindig) esik egybe az őket hordozó látvánnyal.

Cs. Cs.

JEGYZETEK

1 http://entretextos.leon.uia.mx/num/13/PDF/E13-Art2.pdf

2 VARGAS LLOSA, Mario: *La civilización del espectáculo*. México, Alfaguara, 2012

3 BONET, Pilar: *La crítica del arte: historia, teoría y praxis*. Barcelona, Serbal, 2003, 292.