

Tartalom / Contents

3	Kulin Ferenc: A többnyelvű művészet
4	A nyelv, amely Európát sok száz éven át összetartotta – Szörényi Lászlóval a kétnyelvűség bűvös hatásáról beszélget Lőcsei Gabriella
7	Gergely András: A legnagyobb magyar német nyelven vezette naplóját
16	Buji Ferenc: „A múltat végképp eltörölni” <i>A posztmodern nyelvi forradalom</i>
29	Kovács Imre: Egy zenei-költői nyelv születéséről <i>Liszt: Zarándokévek I. (Svájc) és az irodalmi inspiráció</i>
34	Pálfalvi Lajos: Többnyelvűség, transzkulturalitás és fehérorosz identitás
43	Az ember a saját hagyományát, ha akarja, ha nem, viszi magával <i>Ferdinandy Györggyel beszélget Pécsi Györgyi</i>
52	„Elképzelem, hogy Shakespeare úgy dönt, nem foglalkozik politikával...” <i>Szabó Istvánnal beszélget Tóth Klára</i>
57	Végh Attila: A megszólított lét
65	Cseppentő Krisztina: Tékozló fiak <i>A szakralitás Rainer Maria Rilke művészetében</i>
76	Orosz István: Rinó-napló
88	Cseke Ákos: Az igazság bátorsága. Beckett, Foucault
97	Németh László: A magyar nyelv ereje és gyengéi (1953)
101	Zalán Tibor: ÁBÉCÉKÖNYV, KOTTAKÖNYV, SORS-KÖNYV – Három „könyves” művész: <i>Bornemissza Rozi, Barabás Márton és Pataki Tibor</i>

ITT ÉS MOST: Képzőművészeti Nemzeti Szalon 2015, Műcsarnok

107	Fekete György: Megnyitó beszéd
108	Dávid Katalin: Megjegyzések a kultúrához kapcsolódó kiállításokról – a képzőművészeti Nemzeti Szalon apropóján
110	Mezei Gábor: Elmélkedés ITT és MOST
111	Farkas Ádám: A mélység felszínén
113	Kozma Vera: Bárkák
113	Hidvégi Máté: 24 N. Töredékek Rákóczy Gizella művészetéről
117	Makovecz Pál: Varázslat 100–120 cm magasságból nézve
119	Szegő György: Elhallgatott másik modern – <i>Magyar építészetek a XX. században</i>
129	Németh István: A meztelen igazság: ószövetségi alakok kompromittáló helyzetekben
138	Hárdi István: A kísértés képi világa – <i>a Szent Antal-ábrázolások tükrében – változatok egy témára</i>
151	Küllös Imola: Nyelvhasználat és nemzeti (ön)tudat a közköltészetben és a népdalokban
160	Győri Zsolt: Veteránemlékezet a Gulyás testvérek <i>Én is jártam Isonzónál</i> című filmjében
169	Bekötőutak – <i>Tóth Erzsébettel beszélget Ayhan Gökhan</i>
175	A virág-torkú asszony – <i>Faragó Laurával beszélget Mátyóki Endre</i>
181	Rezümék / Abstracts
191	Szerzők / Authors

**A képanyag összeállításához nyújtott
pótolhatatlan segítségért
köszönetet mondunk**

- a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtár
és Információs Könyvtár Kézirattár és
Régi Könyvek Gyűjteményének,
- az Országos Széchényi Könyvtárnak,
- a Magyar Filmtörténeti Fotógyűjtemény
Archívumának,
- a Szépművészeti Múzeumnak,
- a Vízivárosi Galériának,
- a Műcsarnoknak,
- az Országépítő folyóiratnak,
- a Magyar Tudományos Akadémia Művészeti
Gyűjteményének.

A szerzői jogok rendezésében a HUNGART
Egyesület működött közre.

Magyar Művészet

Felelős Kiadó: Kucsera Tamás Gergely,
a Magyar Művészeti Akadémia főtítkára
A szerkesztőbizottság elnöke: Fekete György,
a Magyar Művészeti Akadémia elnöke
Szerkesztőbizottsági tagok: Albert Gábor,
Fabényi Júlia, Farkas Ádám, Jankovics Marcell,
Kelemen László, Mezei Gábor, Vígh Andrea
Főszerkesztő: Kulin Ferenc
Társ-főszerkesztő: Kucsera Tamás Gergely
Főszerkesztő-helyettes: Turi Attila
Szerkesztők: Balogh Csaba, Csuday Csaba
Laptervező: Árendás József
A szerkesztőség címe: 1051 Budapest,
Vörösmarty tér 1. II. emelet
szerkesztoseg@mma.hu
Szerkesztőségi órák: kedden 14–17 óráig
Megjelenik negyedévente
Ára számonként: 990 Ft
Nyomás: Kontaktpoint
ISSN 2064-3799



MAGYAR
MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

A többnyelvű művészet

E lapszámunkban közölt tanulmányok többsége – részint a szépirodalom, részint a zene, illetőleg a vizuális művészetek világában – a két- és többnyelvűség, a nyelvkeveredés illetőleg a nyelvváltás jelenségeit vizsgálja, s ezek kontextusába illeszkednek a „posztmodern nyelvi forradalom” filozófiatörténeti előzményeit felidéző írások is (Buji Ferenc, Végh Attila). Mit köszönhet a magyar irodalom a latin nyelvnek, amely a XIX. századig nemzeti kultúránk bölcsője is volt? (Lőcsei Gabriella beszélgetése Szörényi Lászlóval) Mi lehet a magyarázata annak, hogy Széchenyi István – a „legnagyobb magyar” – irodalmi értékű memoárját és naplóját német nyelven írta? (Gergely András) Mennyit veszítettünk, és mit nyertünk azzal, hogy emigrációba vonult íróink idegen nyelveken alkottak, s hogy közülük sokan visszatértek az anyanyelvhez – gazdagítva azt más népek, más kultúrák gondolkodásmódjának és világszemléletének sajátosságaival? (Pécsi Györgyi beszélgetése Ferdinandy Györggyel) Megtörténhet-e, hogy egy nemzet, amelyet sorsa saját anyanyelvének és kultúrájának feladására kényszerített, egy szerencsés történelmi fordulatnak köszönhetően visszatérjen gyökereihez? (Pálfalvi Lajos)

Az elemzések példatára nem korlátozódik a szépirodalomra. Kovács Imre Liszt Ferenc alakját idézi fel, aki kompozícióival a programzene teóriájának a népszerűsítője is volt, s aki – hite szerint – a tájélményt kifejező festmény és a muzsika közös nyelvét teremtette meg a Zarándokévek I. (Svájc) című zongoraciklusában. Szegő György tanulmányában nem szerepel a ’nyelv’ szó, amikor azonban vitába száll a modern építészetet egyetlen főáramlatra redukáló, s a nemzeti karakterjegyeket provinciálisnak és antimodernnek minősítő ideológiával, egy egész művészeti ágra kiterjeszkedő nyelvi diktatúrával veszi fel a harcot. Szabó István arról beszél, hogy „nem stílusa”, hanem „iránya volt a magyar filmművészetnek” (mert hiszen „más stílusú filmet csinált Jancsó, mást Fábri, mint Kovács vagy Bacsó Péter, nem beszélve Sáráról, Kósáról és a többiekéről”), s ezt az irányt a művészet és a politikum megszüntethetetlen kölcsönhatásának felismerése jelölte ki.

A kötet képanyagából a „többnyelvűség” illusztrációiként értelmezhetők azok az alkotások, amelyek – Fekete György, Dávid Katalin, Mezei Gábor, Makovecz Pál és Kozma Vera kommentárjaival – a Nemzeti Szalon képzőművészeti kiállításáról készült összeállításunkban kaptak helyet, s ehhez a gondolatkörhöz kapcsolódik Zalán Tibor elemző tudósítása is Bornemissza Rozi, Barabás Márton és Pataki Tibor „művészkönyveiről”. Közlünk olyan írásokat is, amelyek korábbi témáinkhoz kapcsolódnak (Küllős Imola esszéje érintkezési felületet teremt a nyelvi humorról szóló elemzések és a többnyelvűség/nyelvkeveredés tematika között; Győri Zsolt a magyar dokumentumfilmek kritikai „feldolgozását” folytatja), s olvashatók olyan értekezések is, amelyek a következő lapszámunk tárgyát: a vallás és a művészetek kapcsolatának problémakörét érintik (Cseppentő Krisztina, Németh István, Hárdi István).

A Tóth Erzsébettel és Faragó Laurával készült interjúk annak a sorozatunkat a részei, amelyben „gyakorló” művészeink vallanak pályájukról és kortársaikról, míg a szépíró Orosz István esszé-novellának is tekinthető munkáját a képzőművész Orosz István illusztrációi teszik a többnyelvűségről szóló lapszámunk kiemelkedő darabjává.

Kulin Ferenc

A nyelv, amely Európát sok száz éven át összetartotta

Szörényi Lászlóval a kétnyelvűség bűvös hatásáról beszélget Lőcsei Gabriella

■ Szörényi László, a magyarországi humanizmus és az európai újlatin költészet nemzetközi hírű kutatója, a Hungaria Latina Magyar Neolatin Egyesület alapítója hatalmas történelemtudományi s irodalomtörténeti példatárából szemelgetve ismerteti s elemzi azt a hatást, amelyet a latin nyelv két évezreden át Európa népeire – nemzeti nyelvükre s kultúrájukra is – gyakorolt. Beszélgetésünk során azokat a nyugat- és észak-európai országokat is szóba hozza, ahol épp’ napjainkban ismét divat lett latinul tanulni, miközben idehaza egyre több középiskolából számúzik az ókori Itália Latium tartományából világhódító útra indult nyelvet.

Holt nyelv – elmarasztalóan így beszélnek róla olykor még magukat művelt emberként hirdető honfitársaink is. Az ifjúságot megterhelő tananyag – döntésüket, hogy tudniillik a mai kisdíáknak már a latin számok írásmódját sem kell megtanítani, kellőképpen igazolják. Nem volna jó egyszer legalább tömören és közérthetően kinyilvánítani, mi mindent köszönhet a latin nyelvnek Európa s általa a nagyvilág?

Az európai kontinens népei a latin nyelv révén kerültek be abba a bűvös világba, amit kultúrának hívnak. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy korábban, a szájhagyomány szintjén nem volt kultúrájuk, amely aztán az írás segítségével fennmaradhatott, sőt, a többi nép kultúrájára vissza is hatott! Így jött létre az a sokszínűség, amely az európai kultúrát oly’ naggyá és érdekessé teszi. Ehhez azonban írni és olvasni is meg kellett tanulniuk! Egyetlen európai nép sem rendelkezett ugyanis olyan írással, amellyel irodalmi szövegeket lehetett volna rögzíteni. Az ókorban az írást gazdasági és kultikus célokra használták. (Kivéve az alánokat, valamint az etruszkokat, akiknek viszont nem értjük a leírt szövegét.) Ily módon nagyon sokat tudunk például arról, hogy hány amfora bor volt egy hajó rakománya, hogy melyik istenségnek milyen áldozatot mutattak be... Másról azonban szinte semmit se tudnánk, ha a latin nem volna a segítségünkre...

A latin és a nemzeti nyelvek együttes használata, kölcsönhatása tehát olyan európai örökség, amelyet érdemes volna továbbörökíteni, megmenteni?

Miközben arról semmiképpen nem szabadna megfeledkezni, hogy e kétnyelvűség révén a latin is mérhetetlenül gazdagodott! Abban – mint az éles állításokban általában – nem lehet fenntartások nélkül hinni, hogy a középkori latin teljesen élő nyelv volt. A humanisták által, hogy visszatértek a klasszikus latin nyelvhez, voltaképpen megölték, nem pedig föltámasztották az élő latin nyelvet. A VIII. századtól, amint ez a különböző egyházi fegyelmi feljegyzésekből és rendelkezésekből tudható, az emberek kezdtek nem érteni, amit a templomokban a papok prédikáltak. Azok a népek, amelyeket ma franciáknak vagy németeknek hívunk, rászorultak a nemzeti nyelvükre, ha nem akartak teljesen tudatlanul kitántorogni templomaikból. Itália kissé különbözik e tekintetben is Európa többi vidékétől, mert az ott beszélt nyelv hasonlít a legjobban a latinra. Lénárd Sándor, magyar orvos, író, műfordító és életművész mesélte, hogy valahol Itáliában meg akartak buktatni egy gyereket, mert a latinul írt iskolai penzumát – heccből – úgy fogalmazta meg, hogy latinul is, olaszul is olvasni lehessen. Kis leleménnyel ugyanis ez játszva megvalósítható. Ugyanakkor én is olvastam olyan XIII–XIV. századi szövegeket, amelyeknek a szerzői azon viccelődtek, hogy teljesen félreértik a latinul felolvasott bibliai részleteket, amelyek az ő beszélt nyelvükön, közösségük nyelvén egészen mást jelentenek, mint latinul.

Vagy hat és fél évszázaddal ezelőtt mégis inkább áldás és nem „átok” lehetett az európai közemberek számára az a kétnyelvűség, amelyet a latin nyelv ismerete és nemzeti nyelvük használata teremtett számukra?

Csakugyan, ez idő tájt szerte Európában élt és virágzott a kétnyelvűség. Egyik nyelv sem ölte meg a másikat. Itáliában a latin megmaradt a városi adminisztráció nyelveként, Észak- és Közép-Itáliában fennmaradtak olyan

jogásziskolák, amelyekben latinul lehetett vagy kellett tanítani s tanulni. Szerencsés esetben tizennyolc éves korukban már be is fejezték tanulmányaikat az efféle tanintézetekben képzett fiatal emberek, és munkájuk révén a mindennapokban tovább éltették a latin nyelvet.

Sőt, nem is csak a közigazgatásban, a jogtudományi vagy a bírói gyakorlatban, de magasabb szellemi régiókban is: tudományos ismeretek, politikai tantételek és szépirodalmi remeklések közvetítője lett a latin nyelv...

Petrarca, akit az újlatinság kezdeményezőjének szokás tekinteni, hogy egyik legjobb barátját, Boccacciót általánosan ismertté tegye, az asszonyi állhatatosságról és hűségről írt novelláját lefordította latinra. Boccaccio művét viszont – Petrarca „ajándékának” köszönhetőn – számos nemzet nyelvére fordították le: franciára, magyarra, ha nem csalódom, még dánra is. Milton viszont, az angol költő és politikus élete végéig azon sajnálkozott, hogy hazafias buzgalomból, a Cromwell-féle forradalom hírére odahagyta Itáliát, ahol már ismert költőnek számított. Hazatért Angliába, latinul írni kezdett eposzát Arthur királyról abbahagyta, majd angolul megírta az *Elveszett Paradicsom*ot. Amit – szerzője szerint – soha senki sem fog olvasni, mert az angol az a nyelv, amelyet Anglián kívül senki nem ismer. Bezzeg, ha itáliai költő maradt volna, mekkora híre lehetne – panaszkolta.

„Példatárában” bizonyára találni olyan magyarországi történeteket is, amelyek a magyar nyelvű irodalomnak a latin általi nemesedését tanúsítják.

VIII. Orbánt, akinek a pápaságát újabban a reneszánsz második nagy korszakának szokás tekinteni, eredeti nevén, azaz Maffeo Barberiniként jeles latin költőként is számon tartották. *Maphei Cardinalis Barberini poemata* címmel Rómában kiadott kötetét Rubens illusztrálta. Zrínyi Miklóst is egy ilyen „dobta meg” a szentatya, akivel az ifjú főnemes személyesen is találkozott. Zrínyi Miklós pedig el is olvasta, sőt fel is használta az Itáliából érkező költői sorokat. VIII. Orbánnak van egy rövid epigrammája, amely óriási sikert aratott. Számos nyelvre lefordították, még sziléziai német nyelvjárásban is megjelent, és természetesen angolul és franciául is. Valószínűleg a témája miatt lett oly’ igen népszerű, ami nem egyéb, mint Stuart Mária lefejezése. A költő megszólítja a királynőt, akit – szerinte – egy sötét teremben végeztek ki, és az eseménynek nem volt olyan méltó közönsége, amilyen egy uralkodót megilletett volna. Hirtelen azonban menyeyei fény töltötte be ezt a szomorú csarnokot, Gábiellel az élen seregnyi angyal jelent meg benne, és felvitték a katolikus hitéért életével fizető királynő lelkét a mennybe... Ezt a jelenetet mi, magyarok is jól ismerjük, csak

nem Stuart Máriával, hanem a szigeti hős Zrínyi Miklóssal a középpontban, akinek a lelkét – a *Szigeti veszedelem* tanúsága szerint – szintén angyalok emelték a mennybe. A szigetvári hős dédunokája beépítette a vár elestéről írt eposzába Maffeo Barberini – VIII. Orbán pápa – verssorait. Zrínyi Miklós egyébként azon az ifjúkori szónoklatán kívül, amelyet a főúri ifjak nevében Szent Lászlóról 1634-ben, Bécsben elmondott, valamint pár levelén kívül – például, amiket a zágrábi alispánnak küldött – mindvégig magyar nyelven írt. Nagy nemzeti irodalmi programot épített, a magyarnyelvűség feltétlen híve volt. Ám ezzel együtt vagy ennek ellenére ott volt mögötte az egész római irodalom és a kortárs latin irodalom is. A korabeli élő latinság teljes fegyverzetével rendelkezett, ám ugyanakkor bekapcsolta a nemzetközi latinságnak az egyik legtermékenyebb peremvidékére a magyar irodalmat is.

Zrínyi Miklós, nevezetes főnemesi család sarja, Pázmány Péter tanítványa s pártfogoltja nyilván zsenge gyermekéveitől fogva a sokszínű és soknyelvű Európa bűvkörében nevelődhetett. De mit kaphattak e pártatlanul gazdag szellemi municióból azok a vele nagyjából egykorú fiatalok, akik csak a saját képességeikre, eszükre s szorgalmukra számíthattak?

Két olyan szerzetesrend kezében volt hosszú időn át Magyarországon az oktatás – a jezsuitákéban és a piaristákéban –, amelyek megjelenésük első pillanatától kezdve támogatói voltak a klasszikus stúdiумoknak és a latin nyelvű élő költészetnek. Nem véletlen, hogy az utolsó nagyhatású latin tanítóregényt, az *Argonauticont* – ezt a nemzetközi szakirodalom is elismeri – egy magyarországi piarista szerzetes, Dugonics András írta, aki nagy művébe a teljes magyar őstörténetet is belefoglalta. Az amerikai latinistáknak ma már San Franciscóban is tanítják, ki volt Dugonics András. Ezt a szerző *Etelkájával* aligha lehetett volna elérni... Ugyanakkor azt sem feledhetjük, hogy Dugonics András milyen nagy híve volt a magyarnyelvűségnek! Ő írta az első magyar regényt, az *Etelkát*, később az *Argonauticont* is

lefordította magyarra, hogy *A gyapjas vitézek* címmel az is olvashassa, aki netán nem tud latinul.

Vajon arra is találni példát, hogy magyarországi szerzők a latin nyelv közvetítésével Európa népeinek a nemzeti irodalmát gazdagították?

Aki Shakespeare-rel valaha komolyabban is foglalkozott, jól tudja, hogy a magyar humanista, Zsámboky János „emlémagyűjteményét”, amely Geoffry Withney fordításában Angliában is megjelent, Shakespeare forrásként használta. De fordítva is működött a dolog. Nálunk például La Fontaine tanulságos állatmeséit, mielőtt magyarul megjelentek, latinul olvasták az emberek. François Fénelon Telemakhosz bűjdosásairól szóló regénye, a *Télémaque*, amely szerintem az utópia és a kalandregény csodálatos keveréke, szintén latin fordításának köszönhetően lett oly igen népszerű minálunk. Dugonics András nem tudott franciául, az *Argonauticon* egyik forrása ennek ellenére a *Télémaque*, amit Dugonics nyilván latinul olvashatott. És akadtak unatkozó angol diplomaták, akik ügyes-bajos dolgaik szünetében lefordították latinra a *Rámájánát*, és a szanszkrit nyelvű indiai eposz latin nyelven vált ismertté Európa-szerte. Magyar földön is...

Summa summarum, bátran állítható, hogy a latin nyelv közvetítő szerepe nélkül nem működne az a csodálatra méltó teljesség, amit európai kultúrának hívunk? És talán az is, hogy ez a teljesség – többek között a latin nyelv ismeretének a hiányában – Európa némely tájain éppen napjainkban foszlik szerteszét?

Csak ott, ahol a latin nyelvet száműzték a közoktatásból. Finnországot például aligha fenyegeti ily veszély, ott ugyanis van egy folyamatosan működő latin nyelvű rádióadás. Az 1989 óta hetente egyszer jelentkező latin nyelvű hírműsor, a *Nuntii Latini*, mely a világhálón is elérhető, külföldön népszerűbb, mint a finn nyelvű adások. Tiszteletre méltó neolatinista kollégáink szerint Németországban is egyre nagyobb az érdeklődés a latintanítás iránt, egyre-másra hívják vissza tanítani a rég nyugdíjba vonult, de még mozgósítható latintanárokat. Vagy ha velük nem lehet azoknak az iskoláknak a gondjait megoldani, amelyek modernizáció címén korábban lemondtak a klasszikus ismeretek oktatásáról, ám oktatási programjukban most ismét szerepel a latin, külföldön keresnek latintanárokat. Nyugat- és Észak-Európában divatba jött latinul tanulni! Hogy Németországban mi váltotta ki ezt a jelenséget, nem tudom. Belgiumban is erősen, egyre erősebben kötődnek a latin nyelvhez. Belgium például több állammal közösen a latin nyelv rehabilitációjára vonatkozó törvényjavaslatot nyújtott be az akkor még Európai Közösség-

nek nevezett Európai Unióhoz. Plánunk azonban, mint Csipkerózsika, azóta is alszik. New Yorkban már 1986-ban megköszönte a magyar nemzetnek az egyik latin tanszék vezetője a latin nyelv iránti amerikai érdeklődést, amelyet szerinte – de mások szerint is – a Budapesten született Lénárd Sándor latin nyelvre lefordított *Micimackója* váltott ki. A világsiker, amelynek kétszázszáz példányszámú kiadása az Államokban két hét alatt elfogyott, és amely a legjobb gimnáziumok számára szinte kötelezővé tette a latin nyelv oktatását. Ezzel szemben idehaza lassanként már azt sem igen lehet elvárni, hogy minden megyei jogú városban legyen legalább egy olyan gimnázium, ahol latint tanítanak. Úgy tűnik, idehaza a felejtés fátylát borítják arra a szellemiségre, arra a kultúrára, amely kétezer éven keresztül Európát összetartotta.

A magyar középiskolák honnan szerződtetnek majd latintanárokat, ha egyszer idehaza is divat lesz latinul tanulni?

Szegeden – Kasza Péter munkájának köszönhetően – Horváth István Károly emlékére latin középiskolai versenyt alapítottunk, amelyre még minden évben vannak jelentkezők. Közülük olykor még utánpótlás is kerül az egyetemekre. Szegeden az egyetlen doktori program az irodalmi PhD-programon belül a neolatin filológia, amely tíz éve működik. Kilencen már meg is védtek a PhD-értekezésüket, sőt, mindannyian el is tudtak helyezkedni. Vannak köztük olyanok, például Szabó Ádám, akit már külföldre is hívnak előadni, aki gyönyörűen tud latinul beszélni, s ha kell, latinul tartja meg előadásait.

Nem fenyegeti a hazai szellemi életet, nem válik a nemzet hátrányára, ha klasszikus ismeretek hiányában lassan, de fokozatosan elszakadunk az európai kultúrától?

Történelmi jelentőségű hátrányunk származik belőle, amely talán egész Európában minket sújt a legerősebben! Mi, magyarok, azáltal, hogy egyre gyakrabban száműzzük a latin nyelv tanítását iskoláinkból, lelkesen „szűkítjük” azoknak a körét, akik még el tudnak olvasni egy latin nyelvű oklevelet, mi több: azt értelmezni is képesek. Ezáltal előzékenyen átengedjük a kelet-közép-európai közös múlt interpretálását azoknak, akik egyetemeken tanítják és alkalmazzák – méghozzá pengeéles elmével – a neolatin kultúra mindvalahány lehetőségét. Ha nem tudunk időben versenytársakat állítani, a szomszédos országok latinos kollégáival folytatott vitákban nehezen fogjuk tudni tisztázni a közös történelmi keretek közti korszakok hiteles históriáját!

Gergely András

A legnagyobb magyar német nyelven vezette naplóját

■ „A legnagyobb magyar német nyelven vezette naplóját.” – Még gimnazista koromban olvastam ezt a keménynek szánt mondatot. Emlékszem, hogy mennyire megdöbentett, hiszen addig azt sem tudtam, hogy Széchenyi egyáltalán naplót írt.

Egyetemista koromban azután hozzáolvastam a magyarázatot, azt hogy Széchenyinek „anyanyelve” volt a német, de legalábbis német közegben nőtt fel, csak felnőtt korában tanult meg magyarul, és naplója írásánál már csak megmaradt a német mellett.

Fiatal kutatói éveimben, amikor Széchenyivel kezdtem foglalkozni, a kép tovább árnyalódott. Mindjárt beleütköztem az „anyanyelv” fogalmába. A kifejezés a német eredeti (*Muttersprache*) tükörfordítása, és arra a nyelvre utal, amelyet a gyermek anyja mellett, anyjától tanul. Széchenyit persze nem szülei vették körül, ők a kor arisztokrata szokásai szerint élték a maguk életét, s a gyermekeket dajkákkal, nevelőnőkkel, majd tanítókkal, tanárokkal vették körül. Széchenyinél tehát hiányzott az a homogén családi-környezeti háttér (apja ráadásul ekkor már vallásos túlbuzgóságának adta át magát), amelyhez a nyelvhez való érzelmi viszony is hozzátartozik, hogy a szó szoros értelmében „anyanyelve” lehetett volna. Feltételezhetjük persze, hogy ha a szülők, Széchenyi Ferenc és Festetics Júlia egymás között magyarul beszéltek, akkor gyermekeik magyar nyelvtudására is súlyt helyeztek, s talán a gyermekek köré gyűjtött személyzet kiválasztásánál szempont lehetett, hogy tudjanak magyarul. De ismétlem, itt már csak feltevésekre vagyunk utalva. Az „anya”nyelvet nem kell szó szerint értelmeznünk, azt a nyelvet keressük, amelyet a gyermek először elsajátít, amelyet a legjobb kedvvel használ, és amelyen később a legjobban kifejezi magát.

Széchenyi nyelvi bizonytalansága legfeljebb első iskoláéveiben mutatkozott meg. Döblingben úgy emlékezett vissza, hogy rossz tanuló volt, nem fogott az agya. Ha igaz ez a kijelentése, akkor szerintünk nyelvi probléma lehetett a háttérben. A kisvilágban való tájékozódáshoz sem a magyar, sem a német nyelvben nem lelt biztos támaszra, s már tömték a fejét a franciával, az olasszal s persze *mihamar* a latinnal. (Később aztán jól megtanult még angolul is.) A fiatal Széchenyi nyelvi bizonytalansága alig volt érzékelhető, hiszen a csevegéseknek komoly tétjük nem volt, a nyelveket a társaság összetételének megfelelően váltogatták, az arisztokrata körökben többnyire franciául beszéltek – ám olyan körben, ahol senki nem volt „francia anyanyelvű”. Széchenyi 1815 táján kezdődő olvasásdúhe, amely csaknem kizárólag a szépirodalomra összpontosult, a nyelvi önművelés eszköze is volt.

Széchenyinek tehát a fenti értelemben nem volt anyanyelve. Kezdetől egy kevert nyelvi világ vette körül, előbb a magyar és a német, később – és igen korán – ehhez csatlakozott a francia. Nyilván a németet használta a leggyakrabban, legalábbis fiatal éveit előrehaladtával, aztán katonáskodásával ez a nyelv fölébe kerekedett a többinek, de még ebben a nyelvben sem mozgott tökéletes biztonsággal. Többször följegyzte naplójában, hogy nem tudta elmondani (németül sem), amit akart. Fejében felépítette mondanivalóját, aztán mégsem tudta előadni. Valamelyes társasági-társadalmi gátlás is szerepet játszhatott ebben, ha magasabb állásúakkal beszélt. Közismert, hogy közvetlenül a Metternichkel való beszélgetése után már emlékiratot írt, amelyben elmagyarázta, hogy mit is akart még elmondani. Nem járt jobban Ferenc császár-királyal sem, amikor egy „legfelsőbb kihallgatás” alkalmával saját előléptetését szorgalmazta. Naplója szerint felét sem tudta elmondani annak, amit akart. E zavarnak legalábbis egyik tényezője volt a nyelvi kompetencia hiánya; nem tudta megtalálni azokat a kifejezéseket, amelyekkel mondandóját elő tudta volna adni.

E feszültség oldására soha nem az elhallgatással, hanem inkább a túlbeszéléssel, túlírással, állandó önértelmezés-

írási hibáit. A *naplók* esetében sok a mentség. Magának írta, sebesen, éjszaka, gyertyafény mellett. Akként is gondolta, hogy németül, sok év naplóírás nyomán többre képes, hiszen rendre próbálkozott (a naplókötetekbe rejtett) versírással, regényterveket is szövögetett. Aztán lassan-lassan, évek múltán belátta, hogy ez nem megy, nem fog menni. Csupán útleírásai és egy-egy német nyelvű esszéje ért el irodalmi szintet, de ezek kiadásával sem próbálkozott.

Egy gazdag főúr élményei nyilván mások, mint egy közemberé, hiszen járja a világot, híres emberekkel találkozhat, de ha éppen falun él is, vagy ha ezredénél van, netán az élmények hiányától szenved, még akkor is érdekes vagy egyszerűen csak külön figurák karakterét rögzítheti. Széchenyi *reflexiói* nem mindennapiak, hiszen olvasmányait értékeli, emellett asszociációs készsége rendkívüli, és az eseményeket világirodalmi műveltséggel gazdagodva kommentálja. De akad nála az *élmények* között nemcsak nem mindennapi, hanem éppenséggel nem evilági is: mert Széchenyi szellemekkel, elhunytakkal találkozhat, hangokat hall, fantáziája megindul. Borzalmas helyzeteket képzel el, amelyek pillanatokon belül valósággá válhatnak. Transzcendentális (földöntúli) élményei is vannak, melyekről néha naplójában azt jegyzi fel, hogy mi is történt valójában, az az ő titka marad – vagyis a látomást még naplójával sem osztja meg. Nincs okunk föltételezni (mert a vallo-másos műfaj ezt nem teszi lehetővé), hogy e bejegyzések csak az írói fantázia szüleményei, és nincs valóságos élményalapjuk. Mindezek folytán még a naplók kiadása előtt, azok első olvasói, tanulmányozói között felmerült a kérdés: mit mondhatunk Széchenyi pszichéről? Nagy óvatossággal kell megközelítenünk ezt a kérdést, hiszen a napló pillanatnyi hangulatokat rögzít, és számtalan ilyen naplót kellene összehasonlítanunk, ha rendelkezésre állnának egyáltalán. Emellett nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a romantika korában vagyunk; a természetfölötti jelenségek észlelése, a vallásos révület, a lelkekkel való társalgás nem kevesek tapasztalata ebben a korban... (Akivel ilyesmi nem történik meg, sokszor keresi a transzcendentális révületet! Széchenyinél is észrevehető, hogy fantáziája mozgató-sával mintegy belehelyezi magát ilyen élménykörbe.)

Mindig többet akart elmondani, kifejezni, mint amennyire nyelvileg képesnek érezte magát. Amikor az önmagában is többértelmű című *Hitel* megjelent, a mű által kiváltott viták-félreértések egy részét önkritikusan annak tulajdonította, hogy nem tudta magát megfelelőképpen kifejezni. A támadásokra válaszoló *Világ* már előszavának első mondatával leszögezi, hogy egy szöveg

sel tett kísérletet. Ez volt az (egyik) oka, hogy Széchenyi kétségkívül grafomán – írásdühvel megvert – alkat. De azt sem feledhetjük, hogy grafomán a XIX. században volt az.

Írásban persze a fogalmazás könnyebben ment, volt ideje szövegeit végiggondolni. Német nyelvű leveleinek, írásainak kiadói tárgyilagosan meg kell hogy említsék (és meg is említik) fogalmazásbeli pongyolaságait, nyelvi és helyes-

különböző értelmezéseknek van kitéve: „számos példa előttünk, milly ellenkező benyomást tehet ugyan azon könyv különböző olvasóra. Ki azt rokon vonzással forgatja, mindent észrevesz, mindent lát, a mit a szerző világosabban kitenni nem tudott, vagy nem mert [...] szóval a szerzővel oly módon bánik, mint barát barátal [...] Ki ellenben a szerzőt – habár tán sejdíten is – nem kedveli, s úgy szólván azon célból veszi munkáját kézbe, hogy annak csak hibáit keresgélje ki, közönségesen sűrű ködben munkálódik [...] Könyv-megítélésben részrehajlatlan tán soha még senki nem volt.” Pedig szükséges „ha csak félig érthetőleg is szólni már valahára”.

A szerző nem csupán a kifejtett nézetek félreérthetőségéről értekezik, hanem arról is, hogy mindent nem fejezhetünk ki a nyelv segítségével, ami pedig bennünk van. „Ki azon szerencsés szerencsétlen – olvassuk újra a *Világban* –, ki egészében ki tudta volna fejezni, a mi lelkében vala? Szerencsés, hogy a nyelvnek oly nagy tehetségével bírt, szerencsétlen, hogy csak oly parányi volt lelkében, a mit még emberi nyelv is elő tudott rebegni! Több van bennünk, sokkal több, mint amennyit szóval le tudunk ábrázolni [...] A szó tehát csak felszínes tolmácsa lelki érzéseinknek.”

A lelki gazdagság és az ehhez képest gyarló nyelv valósággal metafizikai-antropológiai ellentét alakul Széchenyinél. A zenét is a lélek egyik kifejezőmódjának tekintette, amelyet le lehet „fordítani” nyelvi formába. 1821-ben bátyja zongorájátékát hallgatva megpróbálta azt költői sorokkal visszaadni. Ugyanebben az évben korábbi szerelme, Gabriella halála kapcsán azon töpreng, hogy „magasabb rendű lények a szférákban nem énekkel és harmóniával beszélnek? És az Istennek még ez a nyelv is nem túl anyagszerű? Igen, az idegeimben érzem, van valami tisztább és mennyebb is, mint a hang és az akkordok.”

Ha arra gondolunk, hogy néhány héttel a császár-királyllyal való sikerületlen beszélgetés után kerülnek e gondolatok a *naplókba*, talán nem merész az a pszichológiai magyarázatunk, hogy metafizikai összefüggésekig menően transzponálta nyelvi problémáit. De még évekkel később, 1826-ban is arról töpreng naplójában, hogy „a nyelvek tökéletlenségéből fakad a legtöbb baj és a legnagyobb időpazarlás a világon. Nincs olyan szó, amely más szavakkal összevéve vagy akár magában is, jelentését ne változtatná. [...] Érzem, fel fognak még találni valami módon számokkal írni úgy, hogy amit leírnak, örökre és minden fogalomra matematikailag mindig nyoma marad.”

De térjünk vissza ahhoz a kérdéshez, hogy miért vezetete németül naplóit. Erre első feljegyzéseiben találhatunk pragmatikus magyarázatot. Először csak anekdotákat, történetkéket jegyzett fel, hogy azokat ügyesen előadja a

társaságban. (A háttérben itt is érezhetjük a nyelvi biztonság keresését!) Rövid idő múlva aztán abba is maradnak a „naplók”, amelyek inkább csak feljegyzések, emlékeztetők, de nem állnak kapcsolatban mindennapi életével. Másfél év is eltelik, amikor újrakezdi az írást, ezúttal talán még mindig nem napló-, hanem *útleírást*. Világosan kiérzik az írói ambíció: hazaérkezte után útikönyvet kíván kiadni. Egy ideig párhuzamosan vezeti *naplóját* és napló-szerűen feljegyzi *úti élményeit*. „Keleti” úton van: Itáliába, a görög szigetek, Törökország, a Balkán az, ahonnan gyűjti élményeit. Keleti útikönyv (persze nyugati is...) magyarul nem létezik, most sem merülhet fel a nyelvi váltás – bár elmerül az olasz, a görög, a török nyelv némely rejtelseiben. A terv csak terv marad, az élet sodorja tovább. Hosszú szabadsága – hiszen még mindig hivatásos katoná! – 1820-ban véget ér, bevonul ezredéhez a Debrecen – Nagyvárád közötti vidékre. Amikor ide utazik, azonnal megszaporodnak a magyar nyelvű bejegyzések a naplóban. Környezetében nyelvi közeget vált, egyre többet beszél magyarul. Feljegyzi, hogy Debrecenben milyen jól esett beszélgetnie egy józan eszű parasztemberrel. Katonái is magyar huszárok. 1821-ben lóvásárlás ürügyén kiküldeti magát Erdélybe. Itt még kevesebben beszélnek németül, de egész kényszerű közeledése a magyar nyelv felé érzelmileg nagyon is ambivalens: kulturális színvonalasásként éli meg a nyelvi váltást. Valósággal fellélegzik, amikor erdélyi arisztokrata körökkel és a nagyszámú román bojár emigrációval franciául beszélhet.

Kereste Wesselényivel a kapcsolatot, mert hallott már felőle, és mert Wesselényinek ménese is van. Zsibón, Wesselényi kastélyában jön létre a találkozás. Vajon milyen nyelven beszéltek? A *napló* hallgat erről. Ha a feljegyzés érdelemgazdagságára, egy értékes barát megtalálásának feljegyzésére pillantunk, én azt hiszem, magyarul beszéltek. De amikor a találkozás után Széchenyi levélben keresi meg Wesselényit, németül ír. Gyarló fogalmazását írásban már nem hajlandó vállalni. Később a levelezés magyarrá válik, a Wesselényi-hatás nyelvi téren is rendkívül jelentős. A *naplók* azonban, bár a magyar bejegyzések szaporodnak, németül gördülnek tovább – írjuk német nyelvi hegemoniája, mint automatizmus, érvényesül továbbra is. És talán nem lesz meglepő, hogy a *Lovakról* 1827-es megírása, majd a *Hitel* nagyszabású, 1829-ben elkészült vállalkozása sem fogja már a naplóíró nyelvi megszokásából, „első” nyelvéből kibillenteni.

Közismert tény, hogy Széchenyi személyes elszánása háttérben, hogy életét Magyarország regenerációjának szenteli, 1825-ben kirobbanó, egyoldalú, ám heves sze-

relmi odaadása áll egy férjes asszony, Zichy Károlyné Seilern Crescentia iránt. Széchenyi bejáratos a Zichyházba, hiszen szerelme számára égi tünemény. A gróf vonzalmát tudomásul veszi Crescentia, sőt férje is. Ha találkoznak, és ritkán szót váltanak, természetesen franciául beszélnek, ahogyan arisztokraták között szokás. Széchenyi eljuttatja a *Lovakrult* Crescence-nak, aki annyit jegyez meg: reméli, hogy következő könyvét németül írja, hogy ő is elolvashassa. Széchenyi valósággal felszisszen, legalábbis – szokásától eltérően – naplójában ezt kommentár nélkül hagyja. (A *Lovakrult* nemsokára megjelenik németül, majd dánul is.) Viszont a *Hitel* ajánlása – a nőknek szóló –, mint ma már jól tudjuk, a valóságban Crescence-nak szól. Magyarul nem tudó szerelmese és az általa is inspirált magyar nyelvű művek ellentmondását nem a *Hitel* német nyelvű kiadása hidalja majd át (bár arra is sor kerül), hanem az, hogy Crescence ilyen nyelvi ostrom után megtanul magyarul... (A megözyvegült Crescentiát Széchenyi végül 1835-ben veszi feleségül.)

Bár a naplók maradnak német nyelvűek, a megjelenő művek pedig magyarul látnak napvilágot, az összefüggésekre, pontosabban a naplókban eredeztethető szövegekre már régebben felfigyelt a Széchenyi-filológia. A naplókban származó, eredetileg ott rögzített tényanyagok, élmények átkerülnek a harmincas évek műveibe. Nemcsak az 1831-ben írott *Világ*, a nem sokkal ezután elkészült, ám a cenzúra akadékoskodása folytán csak 1833-ban, Lipcsében megjelent *Stádium* mutatja meg, hogy mennyi gondolat veszi a naplókban eredetét, hanem a harmincas évek megannyi röpirata is a színházról, a hídépítésről, a lóversenyszabályokról. A naplókban ömlik át a tényanyag a röpiratokba, a naplók alkotják azt az összöveget, amelyből a szerző merít. Nem is készülhetnének a naplók segítségével ilyen gyorsasággal és ilyen terjedelemben a harmincas évek röpiratai. A nyilvánosság előtt még jószerevével ismeretlen német nyelvű naplók és a nyilvánosságnak szánt magyar nyelvű röpiratok végeredményben harmonizálnak egymással. Persze a kételyek a naplókba rejtve maradnak; s a magánélet hullámvázai nem kerülnek át a publikus szövegekbe – egészen 1841-ig.

Ekkor fordulat történik: mintha a naplók kerekednének felül. Az 1841-ben megjelent *Kelet népe* c. Kossuth-ellenes röpirat tele van aggodással, félelemmel. A nyilvános kifejtés megpróbálja az olvasóknak az „új” Széchenyit megmagyarázni. Eszerint a gondviselés, a „magyarok istene” éppen 1840-ig kísérte a magyarokat. Nem lehetett ez másként, mert különben hogyan maradhatott volna fenn annyi veszély között a magyarság? De ez a nemzet most már elérte a „férfikort”, nem lehet többet a

nemtőre, a magyarok istenére hagyatkozni. Az észnek, az emberi értelemnek kell átvennie – és pedig a helyzethez illő rendkívüli óvatossággal – most már sorsunk irányítását. Széchenyi eltávolítja a gondviselést, a *transzcendenciát* a nemzet sorsának, a nemzet jövőjének értelmezése mögül. Evvel már merészen újít, s egyszersmind – még burkoltan ugyan, de – megnyitja a vitát a *Pesti Hírlappal*. Kossuth ugyanis gyakorta hivatkozott a történelem menetére, arra, hogy „Isten uja a történelemben” a „szabadság felé mutat”, s a „magyarok istene” népünket is az átalakuláson keresztül a biztos jövő felé vezeti. Kossuth a transzcendenciára való hivatkozással erős adott önmagának is, olvasóinak is. Széchenyi pedig annak 1840-től kezdődő érvénytelenítésével éppen dramatizálni tudta korának eseményeit. „Egy hajszálon múlik minden”, bármely meggondolatlan cselekedet, kijelentés végromlásba döntheti a hazát: nincs „fölöttünk” senki, aki megmenthetne bennünket. (Bár kétségtelen, hogy nem túl meggyőző azon kijelentése, miszerint éppen 1840-ben értük el a férfikort, s akkor hagyott magunkra a gondviselés...)

A naplók világának aggodalmai kezdenek átömleni a nyilvános szövegekbe. A nemzet helyzetének ábrázolása olyannyira drámai, és a továbbélés receptje olyan mértékig a racionalitásra alapoz, hogy szerinte sorsunkat, fennmaradásunkat csak egy ésszerű, kiszámítható, nagyon óvatos, lépésenként megfontolt cselekvési terv biztosíthatja. (Vitapartnerei közül Eötvös József hívta fel azután a figyelmét arra, hogy éppen bonyolult helyzetünkben fakadóan nem lehet mindig logikailag, „ok szerint” haladni. Ugyancsak ő volt az, aki az 1840 utáni helyzet kockázatos voltát sem ismerte el. „E nemzet soha nyugodtabb állapotban nem volt, mint éppen most” – próbálta leszerelni Széchenyit a *Kelet népe* és a *Pesti Hírlap* c. röpiratában.)

A *Kelet népében* a racionalizmus ellentéte, az irracionális is felbukkan. Egész létünket „sötét titok fedi” – mondja Széchenyi. Kossuth fel is használta ezt *Feleletében* Széchenyi ellen: csakugyan nem lehet teljes bizonyossággal előre látni. „És ez jól van így. Hadd reméljenek még a félők is.”

Mindemellett Széchenyinek a magyarságról alkotott nemzetképe a műben még egy találó szimbólummal egészül ki. Itt jelenti ki először, hogy a magyar tulajdonképpen *Caspar Hauser*. Egykorú olvasói értették, hogy a célzás kire vonatkozik. A délnémet Caspar Hauser kisgyermekként titokzatos körülmények között egy sötét helyiségben nevelődött, majd váratlanul utcára tették egy kisvárosban. Származása, múltja azonban titok maradt. Bizonyos nyomok Magyarország felé mutattak. El is hozták Pozsonyba, Széchenyi is megemlékezik róla naplójában. A gyermek nem emlékezett jószerevével semmire,

míg végül ifjúkorában meggyilkolták. Széchenyi számára a magyarok Caspar-Hauser-volta első közelítésben azt jelenti, hogy a latin nyelv hivatali fenntartásával a magyart is sötétségben, homályban tartották. Kiszabadulásával – a magyar nyelv használatával – magára találhat ugyan, de akkor identitásproblémával küzd: nem tudja, ki is ő valójában, honnan jött, mi a rendeltetése. Erőszakos halála pedig még a nemzethalálra is utal.

Nem feladatunk, hogy Széchenyi Kossuthtal kapcsolatos személyes és politikai ellentéteit e helyütt kifejtjük. A *naplók*ból mindenestre kitűnik: már az 1830-as évektől ellenszenvvel tekintett Kossuthra. Ez az ellenszenv ömlik ki azután a *Kelet népe*ben és tovább, a hírlapi vitában, az újságcikkekben Kossuth ellen. Széchenyi sokszor beszél a nyilvánosság előtt „vallomásokról”, s a *naplók* segítségével megállapíthatjuk, hogy ezek nem manipulatív, hanem valós érzelmeken alapuló megállapítások. Ám az olvasók elé tárt anyagok – legalábbis az ekkori közérzés szerint – nem tartoztak a nyilvánosságra. Az öngigazolásnak ezt a formáját nem fogadták el. Széchenyi pedig nem visszakozott-zárkózott a *naplók*ba, hanem ellenkezőleg, fokozta személyeskedő támadásait. Nem kímélte Wesselényit, Deákot sem – mintha a nyilvánosság előtt írt volna *naplót*. Ekkoriban kezdte *naplóit*, régi bejegyzéseit megmutatni ismerőseinek, barátainak – megint csak, hogy igazolja önmagát. Publicisztikájának gyengeségei: személyeskedése, túlzásai, következtetlensége, megformálatlanságai

kiszorították a közélet első vonalából. Korábbi könyveiben, a „hármasszögben” még egyedülként képviselte a nemzeti-reformer vonulatot – az 1840-es években újra kellett volna pozícionálnia magát, mert már csak egyike volt ezen irányzat képviselőinek –, de ő igényt tartott arra, hogy mások azok, akik rossz úton járnak, s ha követőik vannak, csak tévútra viszik a nemzetet. Hiába próbált *naplói* felolvasása-megmutatása segítségével eligazítani másokat, ezzel jó szándékain kívül a maga igazát nem tudta bizonyítani. Az elszigetelődött Széchenyi a kormány felé keresett kiutat és támaszt – ugyancsak nem sok sikerrel.

1848-ban azután éles, és végül összeroppanásához vezető kontraszt alakul ki *naplója* és nyilvános szereplései között. 1848. április 8-án *Mi lesz belőlünk magyarokból?* címmel nagy figyelmet kiváltó cikket publikál a *Pesti Hírlap*ban. Ebben az írásában a forradalmi átalakulás ügye mellé áll. Elmondja, hogy sokakat érthettek sérelmek, veszteségek, ezt tudomásul kell venni, de Magyarország az események nyomán újabb felvirágzás előtt áll. Nyilvános fellépései során magabiztos miniszternek kellett mutatkoznia, s e feladatának jól megfelelt. A *naplók* viszont egyre több aggodalmat rejtegettek: bizonytalanságról, félelemlről, nemritkán rettegésről tanúskodnak, amelyek azért nem voltak egészen alaptalanok. A kül- és belpolitikai válságjelek sokasodtak. A tényleges politikai színtér a szabad sajtó, a szabad népgyűlések, pártalakulások révén a liberális alkotmányosság világából néhány hét alatt át-

lépett a politikai demokrácia világába – ismételjük, egy egyre nehezedő kül- és belpolitikai helyzetben.

Az 1848-as, csonkítatlanul egyedülként ránk maradt naplók ennek a helyzetnek a dokumentumai. Ahogyan kiadása után egyik első értékelője, Angyal Dávid megállapította: „Miniszter társai, ha naplót írnak, bizonyára körülményesen vagy legalább a lényegét szabatosan kiemelő módon beszéltek volna el a miniszteri tanácskozásokat és a többi politikai eseményt. Széchenyi sokkal izgatottabb, sem hogy történeti kompozíciót alkosson, csak egyes jeleket vázol, vagy éppen vonalakat vet papírra. Így tulajdonképp a politikai történetre nézve kevesebbet tanulunk az ő feljegyzéseiből, semmint egy annyira nagynevű miniszternek naplójától vártuk volna. De annál gazdagabb a napló tanulságokban, ha Széchenyi belső küzdelmeinek hullámvázát látjuk benne.” – A történész szinte alig tudja elrejtetni csalódottságát. Mert ezek a naplók telítve vannak szubjektív közlésekkel, elfogultságokkal; téves és találó helyzetértékelésekkel, helytálló és hamis hírekkel. Mintha az államférfi, akit az utókor szeretne nagyra, a maga korában eligazodónak és az utókort eligazítónak látni, csalódást okozna. Persze, az 1848-as naplót, mint történeti forrást, a történészek alapos jegyzetekkel láthatják el, s ez megkönnyítheti benne a kiigazodást. De segí-

tenek-e megérteni Széchenyi drámáját? Mert egy dráma körvonalazódik előttünk, még akkor is, ha nem tudnánk: összeroppanás lett a vége.

A folyamat sodrását, a „veres fonalat” – ahogy Széchenyi mondaná – két egymásba fonódó szálból tudjuk rekonstruálni: az egyik a *félelem*, a másik az *önvád*. Mindkét szál 1848 előttről sodródik.

Széchenyi *félelme* nem általános rettegés, hanem nagyon is konkrét, még ha annak reális alapjai nagyon is megkérdőjelezhetőek. Előbb a pesti, majd a vidéki népmozgalmaktól fél, pórlázadástól, népitélettől, lincseléstől, „lámpavastól” (amelyre a politikusokat felakasztják), s persze félti családját, a környezetében élőket. Utóbb ehhez társul a félelem a délvidéki felkelőktől, a horvátoktól, akik külön-külön vagy együttesen Pestnek nyomulnak, elfoglalják és elpusztítják a várost és az országot. „Buda-Pestet vagy a szerbek fosztják ki teljesen, vagy a horvátok fosztják ki félig. Mielőtt ez megtörténne, Pesten öldöklés lesz és gyilkolás. – »Kötél a magyar minisztériumnak«” – összegzi félelmeit augusztus 24-én. Amikor pedig szeptember 4-én megismeri az osztrák kormány hadüzenetével felérő emlékiratát, végleg összeroppan, nem lát kiutat a reménytelennek tartott helyzetből.

A *félelem* az erősebb szál, hiszen a forradalomtól, anarchiától való rettegését megfogalmazta már a *Kelet népében*, és publicisztikájában azóta is hangot adott neki. A békés átalakulást 1848 tavaszán tudomásul vette, de a félelmi folytonosságot (legalábbis naplójában) mihamar helyreállította. 1848 nyarán csak éjszaka jelennek meg irracionális félelmei, s azokat meg tudja különböztetni a nappalok reális eseményeitől. 1848 szeptemberétől azután – az utolsó naplóbejegyzésekben – a víziókat már valóságként érzékeli, azok nappal is gyöttrik: „vér és vér mindenütt”.

Az *önvád* 1848 tavaszán még nem jelenik meg, csak később erősödik fel. Felbukkanása után eleinte megpróbálja elhárítani magától a felelősséget a szörnyűnek érzett veszélyhelyzet kialakulásáért. Mondogatja, hogy ártatlanul kerül lámpavasra, hiszen nem az övé, hanem Kossuthé az a politika, amely érvényesül. De az önvád fokozatosan fölébe kerül a félelemnek – s ez már az első lépés az összeroppanás felé. „Nem magamat és enyéimet félttem; hanem a felelősség, hogy az egész országot, az egész monarchiát romlásba döntöttem! Egyetlen fénypontot sem találok.” – írja július 18-án. Néhány héttel később, augusztus közepén, előbb az önvád, majd a félelem erősödik fel. A hó végén a kettő már elválaszthatatlanul összefonódik egymással. Az 1848-as napló utolsó sorai szeptember 4-ről: „Nem volt még ember, ki

nagyobb zűrzavart hozott volna ebbe a világba..., mint én! Ó, Istenem, irgalmazz nekem!”

Másnap már vitték családjá, Nagycenk felé. Állapotának romlásával végül orvosa közvetlenül a döblingi elmegyógyintézetbe kísérte.

Mi történt Széchenyivel? Hogyan fordult át a környezet kritikája önkritikába, az önbírálat önvádjába, s hogyan következett be az összeroppanás? A korabeli pszichiátria még nem ismerte azokat a kifejezéseket, amelyekkel manapság a lelki betegségeket jellemezzük. Széchenyi esetében gyorsan és környezete számára is váratlanul – hiszen, amíg bírta lelki erővel, elleplezte állapotát, s csak naplójába rejtette rettegését – egy idegösszeroppanásról lehetett szó, amikor a túlterhelt politikus összeroppan, és magafelmentés helyett az évek óta a politikai környezetére hárított vádak most önmagára vonatkoztatta. Túlzó, de bizonyos mértékig még „logikus” volt az az álláspontja, hogy ha ő indította el a reformmozgalmat, akkor ő a felelős a később, ebből következően történekeért. De azt már a téveszmék közé sorolhatjuk, hogy *egyedül ő* a felelős egy történelmi korszak végkifejletéért.

Az első döblingi hónapokban az önvádolás téveszme szinte végtelen dimenziókat öltött. Antikrisztusnak, maga körül mindent megrontó démonnak tartotta önmagát. S amikor azzal a keresztény tanítással próbálták vigasztalni, hogy senki sem lehet biztos saját kárhuzatában, azt vetette ellene, hogy számára megnyílt az ég, és kiolvasta az Orion csillagképből, hogy „idelenn” szörnyű szenvedések közt fogja leélni életét, a „másvilágon” pedig örök szenvedésre fog ébredni. Lelkiállapotát tehát irracionális „felismeréseiből” eredeztette.

Hogy hogyan épült fel a téveszmék ezen mitikus világából Széchenyi – pontosan nem tudjuk. Hosszú évekig nem írt naplót. 1849–1851 között, súlyos betegsége idejéből olvashatjuk döbbenetes önvádjait, vallomásait – amelyeket lényegében az 1848-as napló folytatásának tekinthetünk. A tematikai összefüggés a naplókban is, az első döblingi levelekben is felhasznált közéleti-metaforikus motívumokból pontosan kimutatható, sőt e motívumok már korábban is megjelennek. Ezek arra utalnak, hogy Széchenyi lelki válsága Döblingnél, sőt 1848-nál is jóval korábban, már az 1840-es években elkezdődött. Korábban ez a metaforikus közlésmód még kiegészült a józan érvelés hangjaival, 1848-ban még ugyancsak kételkedett és reménykedett, de kétségbeesése erőteljesebb lett. Döblingben azután a teljes reménytelenség lett úrrá rajta. A pesti időszak kételkedéséből Döblingben a bűn bizonyossága lesz, amely látomásos felismerésből táplálkozik: „megnyílt előttem az égbolt”, s onnan olvassa ki nyomorú

sorsát, kárhuzatát. („Éjjel felnyílik szemem” – írta még 1848-as naplójába, tehát a nappal akkor még nem volt a borzalmaké, az összeomlásé.) Bűne mintegy túlemeli a téren és az időn, s ez bűnhődését tudatában örökkévalóvá teszi. „Az univerzum sebet kapott. A titánok háborúja sikerült! Csak olyan szörnyetegre volt szükség, amilyen én vagyok, hogy az Isten műve és így maga Isten ledöljön.”

1850 ősztől már beszüremkedik a konkrét tér és idő eszmélkedésébe. Megkezdődött visszatérése a valóságba. Valami változás tehát már viszonylag korán, két év múltán elkezdődik. Csakhogy ezt követően, 1856-ig teljes a némaság. Ez év végére érlelődött meg benne a felismerés, hogy a magyar nemzet nem halt meg, s a helyzet – a nemzetközi viszonyok lassú javulásával – jobbra is fordulhat.

1856 legvégén kezdett hozzá ahhoz, hogy gondolatait papírra vesse. 1857 februárjában, immár magabiztosan, íráskészsége tudatában egy nagyobb munka megírásához fogott. *Önismeret* lett a címe. Eleinte tanító célzatú iratnak szánhatta, csakugyan az ön- és körülményismeret fontosságát fejtegette. Betegségére, a közelmúlt éveire, szanatóriumi tartózkodására nem utalt, hanem – mintha folytonos lenne élete – múltjára gyakran hivatkozva, a bölcs ember józanságával adott tanácsokat – kinek is? Olvasóinak? Bizonyosak nem lehetünk abban, hogy kiadás-

ra szánta, de ez a valószínű, hiszen igényesen fogalmazott, inkább a mindennapi élettel, semmint a politikával foglalkozott, tehát cenzurális akadályokkal sem kellett számolnia. Művét viszont nem tagolta fejezetekre. A szövegfolyamat csak a megírás napjával tagolta részekre. (Nem zárhatjuk ki, hogy később szerkesztette volna meg a részeket.) Valószínűleg önmagát is meggyőzni akarta, hogy ítélőereje teljes birtokában van, ha pedig művét kiadásra szánta, akkor olvasóit is meg akarta győzni: nem zárult rá a döblingi intézet ajtaja, itt van, alkot, működik. Magyar olvasóit, közönségét akarhatta meggyőzni, hiszen művét magyarul írta. Nem a korábbi naplók folytatását választotta tehát (az 1848-as napló ott volt keze ügyében), hanem valami újat, amelyben – a tagolás révén – volt valami naplószerű, de írásában nem reflektált a napi eseményekre. A magyar nyelven történő fogalmazás pedig inkább teljes szakítást jelez a korábbi naplókkal.

A terjedelmes, időnként terjengős írás viszont lassan-lassan tematikát váltott. Egyre többször beszüremkedett a politika, míg végül ez a téma kerekedett felül. A szöveg szinte kettévált egy korábbi „önismereti” és egy ezt követő politikai részre, s ezt a kettéválást az utókorban felerősítette, hogy a kézirat története is kettévált, a két rész több évtizedes különbséggel jelent meg. Ez a második rész, ez a politikai irat stílusában sem nyugodt értekező próza, hanem mihamar szatirikus formát öltött. Széchenyi (pontosabban a fiktív szerző, mert a gróf magát e részben már az elhunytak közé sorolja) egy spanyolfal mögé bújva hallgatja ki Bach miniszter és császára beszélgetését. A gúnyos párbeszéd eleinte arról szól, hogy hogyan manipulálja a miniszter a császárt. Az uralkodó hovatovább elhallgat, alig szól közbe, a párbeszéd jószerével Bach monológiává alakul. Ezt a részt megtalálójá és első kiadója *Nagy Magyar Szatírának* nevezte el. Teljes joggal, hiszen a magyar irodalom legterjedelmesebb, szikrázóan gunyoros, időnként az alantas vicclapok torzképeihez hasonlóan megjelenített képet ad a Habsburg Birodalom működéséről. Nem kíméli benne a császárt, Ferenc Józsefet sem. Széchenyi Döblingben rengeteg látogatót fogadott, akik ellátták megannyi anekdotával, pletykával, akár a bécsi Burgtól is. Széchenyi számos újságra előfizetett, újságírók voltak hozzá bejáratosak, tehát mindenfelől ömlött hozzá az „anyag”, amelyet átforgatott, még abszurdabbá tett, bohóctréfaként vagy bábjátékként mutatva be a történeteket. Kétségtelen, hogy az *Önismeret*, illetve második része, a *Nagy Magyar Szatíra* – legalábbis ebben az első fogalmazásban – formátlan alkotás. A tárgyalás csapongó, az utalások a kései utókor számára nem mindig érthetőek. De a nyelvi-szatirikus megformálás nemcsak addigi irodalmunkban, hanem azóta is

példa nélkül áll. Széchenyi, mintha megszabadult volna németes gondolkodásától, valósággal tobzódik a magyar nyelvben. Régebbi műveit igyekezett biedermeier formák között tartani – ebben már nem ismer tradíciót, prűdériát, kegyeletet, uralkodója iránti tiszteletet. Nincsenek taktikai megfontolásai, szabad folyást enged a rendszer, az abszolutizmus elleni gyűlöletének.

A művet – mivel az élet állandóan annyi anyagot szállított – szinte a végtelenségig lehetett volna folytatni. És bármikor abba lehetett hagyni. Széchenyi 1857 novemberétől nem folytatta az *Önismeret* írását. Ekkor jutott kezébe a Bach-rendszer egy öndicsérő, nem is a nyilvánosságnak szánt röpirata, és rögtön elhatározta, hogy szembeszáll vele. A német röpiratra németül válaszolt. Nyersanyaga volt bőven a magyar szövegben. Így született meg gyorsan, 1858 júniusára az *Ein Blick...*, a „Pillantás...”. Ez a gúnyirat szelídített, tompított, rövidített változata a magyar nyelvű satírának; a kortársak közül mégis sokan túlságosan kegyetlennek, marónak érezték stílusát. Szerzőségét természetesen nem vállalhatta – ez Széchenyi egyetlen munkája, amely név nélkül jelent meg, és pedig Londonban, ahová Béla fia csempészte ki és jelentette meg 1859 tavaszán.

A Habsburg Birodalom egyre nyilvánvalóbb válsága, a francia – olasz szövetségesek solferinói győzelme aktivizálja, új energiákkal tölti fel Széchenyit. Egyre több – és egyre fontosabb – vendéget fogad, cikkeket ír, amelyeket részben külföldön jelentet meg. Röpiratokat fogalmaz, és – ami számunkra a legfontosabb – 1859 októberében újrakezdi naplóját. Most már többnyire csak a látogatók nevét írja fel, egy-két emlékeztető szóval ellátva.

A *Blick...* utáni nyomozás számai elvezettek Széchenyire. 1860. március 3-án házkutatást tartottak nála. Döblingben ugyan nem találtak semmi kompromittálót, de egyidejűleg házkutatás volt titkáránál is, akinél megtalálták a *Nagy Magyar Szatíra* kéziratát.

Az újabb, mindent elsőprő félelem, amely egyáltalán nem volt alaptalan, és legyőzte az öngyilkosság feletti félelmét, adta kezébe a pisztolyt. Az írása lett a végzete. „Nem tudom magamat megmenteni” – írta be naplójába az utolsó sort 1860. április 1-jén. Legutolsó napjaiban már semmit nem tudott feljegyezni. Már csak a semmivel nézett szembe. És április 8-án meghúzta a ravaszt.

Buji Ferenc

„A múltat végképp eltörölni”

A posztmodern nyelvi forradalom

Ami az elbeszélésben „történik”, az a referencia szempontjából szó szerint semmi; „ami történik”, az maga a nyelv, a nyelv kalandja, a nyelv eljövételének szüntelen ünnepe.

Roland Barthes

■ Az általános vélekedéssel ellentétben a zsidó-keresztény Szentírás nem csupán egyetlen, jól körülhatárolható történetét ismeri a bűnbeesésnek. A Biblia szerint az eredeti ember egy hosszabb folyamat során veszítette el eredeti kvalitásait, és változott azzá, amilyennek ma ismerjük. E hosszú folyamatnak csupán az első, bár kétségtelenül legnagyobb horderejű története volt az, amikor az első emberpár – abban a reményben, hogy olyan lesz, mint Isten: tudója jónak és rossznak – evett a Tudás Fájának tiltott gyümölcséből, és ennek következtében elvesztette eredeti, édeni állapotát („kiűzetett a Paradicsomból”). A Paradicsomból kiűzetett embernek azonban még hosszú ideig „ugyanaz volt a nyelve, és ugyanazok voltak a szavai”. (Ter. 11, 1.) Miután azonban az emberek letelepedtek, így szóltak egymáshoz: „Rajta, építsünk várost és tornyot, amelynek teteje az égig ér. Szerezzünk nevet magunknak, és ne szóródjunk szét a földön!” (Ter. 11,4.) Ez volt az a pillanat, amikor az Úr ismét közbeavatkozott, hogy gátat vessen az ember önhittségének, eget hódító nagyravágásának: „Nézzétek, egy népet alkotnak, és egy nyelvet beszélnek. Ez csak a kezdete tevékenységüknek. Ezután semmi sem lesz nekik lehetetlen, aminek a megvalósítását elgondolják. Ezért szálljunk le, és zavarjuk össze nyelvüket, hogy senki ne értse a másik nyelvét!” (Ter. 11, 6–7.)

Az embernek eredendően tehát nem voltak kommunikációs problémái, és az efféle gondok forrása a bűnbeesés folyamatának utolsó nagy állomása: az ég meghódításának bábeli kísérlete. Ettől fogva a kommunikációs problémák minden szinten áthatották az emberi érintkezések területét, nemcsak az egyes nyelvek között, hanem egyazon nyelven belül is. Hasonlóképpen fokozottan jelennek meg a kommunikációs problémák akkor, ha a

hétköznapi élettől leginkább elvonatkoztatott filozófiai diskurzus területét vizsgáljuk: a „tisztá gondolkodás” területéről ugyanis hiányoznak azok a többé-kevésbé fix fogódzók, amelyek a hétköznapi nyelv „vonatkoztatási rendszerében” megtalálhatók.

A történelem során a nyelv – ritka kivételektől eltekintve – megmaradt annak a *láthatatlan eszköznek*, amelyet a filozófia csak használt, de direkt módon nem vizsgált. Ilyen kivétel volt a szofisztika, melynek ereje kifejezetten a nyelvben volt, s amelynek kritikai megnyilvánulásai elsősorban a rivális filozófiai iskolák nyelvére és kifejezőmódjára irányultak. Ehhez azonban a szofistikának a filozófiai figyelem tárgyává kellett tennie a nyelvet, s ha a szókratikus gondolkodók is hasonlóképpen jártak el, ennek oka egyszerűen abban a szofista kritikában rejlett, mely erre kényszerítette őket. A filozófia történetében azonban a későbbiek folyamán hosszú időn keresztül nem volt nagy kelete az efféle vizsgálódásoknak: a filozófusokat sokkal jobban érdekelte a valóság, mint a valóságról való beszéd. A nyelv megmaradt annak, ami: eszköznek, amelynek vizsgálata talán érdekes lehet, de semmiképpen nem viheti közelebb az embert alapvető létkérdéseinek megoldásához. Éppen ellenkezőleg, csak eltávolítja őt a filozófia eredeti célkitűzésétől: a bölcsesség szeretetétől. A nyelv csak akkor vált újra a filozófiai érdeklődés tárgyává, amikor a filozófiában elkezdtek háttérbe szorulni a klasszikus létproblémák.

A XX. század új filozófiái, melyek azzal az euforikus érzéssel nyomultak be az „Isten halálával” kiüresedett filozófiai térbe, hogy immár nincs semmiféle magasabb instancia, hanem mindennel – még az emberi lét alapstruktúrájához tartozó dolgokkal is – szabadon azt tehetnek, amit akarnak, nem elégedhettek meg azzal, hogy az addigi filozófiai zsargont a maguk zsargonjával kiegészítsék. Mint ahogy azzal sem, hogy a nyelvet a filozófia eszköztárából annak frontális feladatkörébe emeljék. Egy ennél sokkal radikálisabb lépésre volt szükség: egy

új nyelv kialakítására. Itt azonban nem egy új filozófiai szaknyelvről van szó. Amióta vannak tudományok, művészetek és mesterségek, vannak szaknyelvek is. A szaknyelv mindig a köznyelvre épül: elfogadja a köznyelvet, és egy specifikus értelemben egyszerűen csak kiegészíti azt. Az új lingvisztikai ihletettségű filozófiák azonban sem a köznyelvre, sem saját diszciplínájuk – a filozófia – kétezer-ötszáz éven keresztül kiformalódott szaknyelvére nem úgy tekintettek, mint fundamentumra, hanem mint saját szókészletében és struktúrájában hordozza azt a nembeli hamisságot, amellyel szemben önmagukat meg kell fogalmazniuk. Úgyis lehetne mondani, hogy a forradalmi hullám, amely évszázadokon keresztül számtalan területen végigsöpört, elérte a nyelvet is – azt a nyelvet, amely minden korábbi forradalomnak a fegyvereknél is hatékonyabb eszköze volt. Bár légiónyi „ördögöt” sikerült már kiűzni a világból, kiderült, hogy legalább egy nagyon ügyesen meglapult ott, ahol eddig nem is sejtették: a nyelvben.

Az új nyelv megteremtésének két nagy kísérletét ismerjük a filozófia területéről: a neopozitivizmusét és a posztmodernizmusét. Míg a neopozitivizmus szeme előtt egy olyan nyelv lebegett, amely tökéletes „fedésbe” került volna azzal, ami a természettudomány számára megragadható, vagyis megvalósult volna a nyelv pozitív objektivitása;

addig a posztmodernizmus nemhogy a pozitív tudományos kötöttségektől, de mindennemű külső – nyelven kívüli – meghatározottságtól el akarta oldani a nyelvet, vagyis meg akarta és meg akarja valósítani a nyelv totális emancipációját. Míg tehát a neopozitivizmus egy szigorúan tudományos logikai *rendbe* akarta belekényszeríteni a nyelvet, a posztmodernizmus éppen hogy a nyelv korlátlan *szabadságát* akarta kivívni. Ezúttal azonban nem foglalkozhatunk az új nyelv kialakításának neopozitivista kísérletével, hanem figyelmünket a posztmodern nyelvelmélet és „nyelvgyakorlat” genezisére kell korlátoznunk.

Noha Heidegger volt az, aki először alakított ki egy új filozófiai nyelvet, és jelentős szerepe volt a posztmodern filozófia és nyelv előkészítésében is, mégis mellőznünk kell a vizsgálatát. A pusztai terjedelmi korlátozottságon túl tehetjük ezt már csak azért is, mert mindazt, ami a modernitásban Heidegger számára érték volt, a posztmodernizmus átemelte magába. Heidegger bölcselete ugyanis olyannyira összhangban volt a XX. század progresszív, vagyis dekonstrukciós tendenciáival, hogy még azt is elnézték neki, hogy egy ideig a nemzetiszocializmussal kacérkodott. A posztmodernizmus ugyanakkor jelentősen továbbfejlesztette a heideggeri nyelvfilozófiát, illetve filozófiai nyelvet. Már csak azért is alkalmasabb

volt erre Heideggernél, mert míg Heidegger a filozófia oldaláról érkezett a nyelvhez, és az új filozófiai nyelvezet kialakítása nála inkább spontán módon történt, addig a posztmodernizmus a nyelv oldaláról érkezett a filozófiához, és rendelkezett azokkal a nyelvészeti ismeretekkel, amelyek egy ilyen vállalkozáshoz szükségesek.

Ha a posztmodern filozófia – gyakran nem is annyira – rejtett mozgatórugóit meg akarjuk érteni, akkor ennek legelső feltétele, hogy félretegyük azt a posztmodern mitológémt, miszerint a posztmodernizmus egyfajta forradalom a modernitás ellen. Ez a mitológéma abból a látszólagos tényállásból fakad, hogy a posztmodernizmusnak *valóban* a modernitással szemben kellett megfogalmaznia magát, s nem a tradicionalitással szemben. Ennek azonban egészen egyszerűen az az oka, hogy a tradicionalitással való szembefordulás a modernitás feladata volt, és ezt a feladatot csaknem tökéletesen el is végezte. Vagyis mire megjelent a posztmodernizmus, addigra a modernizmus már *végzett* a tradicionalitással, s így az önmagában vett tradicionalitás már nem lehetett ellenfél és kihívás a posztmodernizmus számára.

Bár a modernizmus tradicionalitás feletti diadala szinte teljesnek mondható, ennek azonban ára volt: e diadal érdekében kénytelen volt integrálni a tradicionalitás bizonyos elemeit. Ezek nélkül ugyanis egész egyszerűen nem talált volna „fogást” a tradicionalitáson, nem tudott volna vele kapcsolatba – oppozicionális kapcsolatba – lépni. A modernizmusnak a tradicionalitás fegyvereivel kellett küzdenie a tradicionalitással. Mik ezek a fegyverek? „Értelem”, „igazság”, „érték”, „lényeg”, „történelem”. A modernizmusnak egy *homlokegyenest ellenkező* igazságot kellett szembeállítania a tradicionalitás igazságaival. Például az *egyenlőség* igazságát kellett szembeállítania a *hierarchia* tradicionalis igazságával. A modernizmus tehát csak úgy tudta elutasítani a tradicionalitás tartalmi elemeit, hogy formai elemeit magáévá tette, vagyis strukturális szinten számos tradicionalis sajátosságot megőrzött magában. Ami ellen a posztmodernizmus fellázadt, az nem a modernitás volt, hanem a modernitásban *visszamaradó* tradicionalitás. Egyetlen példa elegendő lesz ahhoz, hogy megvilágítsa a helyzetet. A tradicionalitás állított egy bizonyos igazságot (tézis); a modernizmus ezzel szemben megfogalmazta a maga – többnyire homlokegyenest ellentétes – igazságát (antitézis); végül a posztmodernizmus elutasította az igazságnak mint olyannak az eszméjét (antiszintézis).¹ Az igazság eszméje azonban nem modern, hanem tradicionalis eszme.

A posztmodernizmus tehát kísérlet a *modernitásban még maradványszerűen meglévő tradicionális elemek kiküszöbölésére*, a modernitásnak mint „befejezetlen projektumnak” (Habermas) a befejezésére. Forradalma nem a modernizmus mint olyan ellen, hanem *e maradványok* ellen irányul. A posztmodernizmus ilyen módon kísérlet a *vegytisztá* modernitás megteremtésére, a modernitás projektumának beteljesítésére. Úgy is felfogható a posztmodernizmus, mint a modernitás öntisztuló folyamata, amelynek során a *calcinatio* alkímiai műveletét alkalmazva „kiégeti” magából a még benne lévő tradicionális szennyeződések. A modernitássá alvadt modernizmus ugyanis mindinkább elveszítette forradalmi lendületét, egyre inkább konzervativizálódott. Ami pedig azt jelenti, hogy egyre inkább megtagadta azt az elevenséget és dinamizmust, amely eredendően a lényegét alkotta, és egyre inkább maga is egy fix „metanarratívává” vált. S mivel a modernizmusnak *mint* modernizmusnak a lendülete kifulladt, szükség volt egy új impulzusra: a modernizmusnak *mint* posztmodernizmusnak az impulzusára.²

A posztmodernizmus tehát nem anti-, hanem *szupramodernizmus*. Magától értetődik, hogy egy ilyen fundamentalizmusnak, mely igényt tart a totalitás egészének átírására,³ új nyelvre van szüksége. Ugyanis maga a nyelv, és pedig nemcsak szavai vagy elemei, hanem szerkezete és „mechanizmusa” révén is ott hordozza magában a lenyomatát annak a múltnak, amelyet a posztmodernizmus *végképp* el akar törölni. Heidegger is felismerte egy új nyelv szükségességét, és azt létre is hozta, de az ő új nyelve megmaradt Heidegger saját nyelvének, mely mások számára csupán az exegézis lehetőségét biztosította, a használatát nem. A posztmodernizmus el tudta kerülni ezt a hibát, és egy olyan nyelvet fejlesztett ki, amely gyakorlatilag bárki számára használható.

Az új nyelv megteremtésének feltétele pontosan az volt, ami általában a posztmodernizmus lényege: a *nyelv metafizikátlanítása*. Tulajdonképpen nem más ez, mint egy formális nyelv kialakítása, de mégis teljesen más értelemben, mint ahogy azt a kibernetika tette. Az első lépéseket ebben az irányban Ferdinand de Saussure (1857–1913) tette meg. Bár Saussure nyelvészeti nézeteinek főbb elemei már őt megelőzően is megjelentek, ő maga mégis messze megelőzte korát: miközben szerte Európa utcáin és terein még éppen csak egyesülni kezdtek a világ proletárjai, Saussure már lefektette azokat az alapelveket, amelyek a posztmarxista éra fundamentumát alkották. Saussure különlegessége nem az, amit mond, hanem amilyen *következtetésekre* jut nyelvtörvényeiből. Mindenekelőtt megkülönböztette a nyelvet a beszédől:

van egyrészt egy univerzális nyelvi rendszer, mely saját szabályait követi, és az egyéntől függetlenül önálló életet él, másrészt ott van az individuális és esetleges beszédek sokasága. A nyelv az, amely a beszédben aktualizálja magát, vagy más megközelítésből az egyén az, aki befogadja a nyelvet, s az beszéddé lesz benne. E gondolat óriási jelentősége az, hogy alárendeli az individuumot (beszéd) az univerzalitásnak (nyelv), s az egyéni beszédet az egyetemes nyelv függvényévé teszi. Saussure tehát megfordítja a régi nyelvészeti tételt: nem az individuum fejezi ki magát a nyelven keresztül, hanem a nyelv nyilvánul meg az individuumon keresztül – beszéddé válva. Hogy a nyelv miképpen aktualizálódik olyannyira különböző színvonalú beszédekben, annak magyarázatával persze Saussure adósunk maradt, egy ilyen magyarázatnak ugyanis szükségképpen a nyelv eszközszerűségére kellett volna alapozódnia. Továbbá Saussure a szinkronia és a diakronia révén a nyelvet a maga egyidejűségében összefüggő rendszerként értelmezte. Bár Saussure a történeti (diakronikus) nyelvészet létét megengedte, mégis úgy találta, hogy a történeti módszer alkalmatlan a nyelv belső törvényszerűségeinek feltárására. Ezzel a nyelvészetet történettudományi státuszából a filozófia felé mozdította el. Saussure harmadik fontos alapelve a jelölő és a jelölt megkülönböztetése. A korábbi nyelvtudomány úgy gondolta, hogy a jel egy dolgot és egy nevet kapcsol össze. Saussure azonban kimutatta, hogy amit a jel összekapcsol, az a hangforma (a jelölő) és a képzetelem (jelölt). A jelölő és jelölt egyazon érem két oldalát alkotja, s az érem ez esetben a jelnek felel meg, amely viszont mindig egy hálózati struktúra eleme. A jelnek pozitív léte nincs, s csak az által nyer értelmet, hogy különbözik a hálózat többi elemétől. A nyelv mint jelrendszer ilyen módon nem szubsztancia, hanem tiszta forma, vagyis nem szubsztanciális, hanem relacionális társadalmi objektivitás.

Saussure a nyelvet szinte a metafizikai valóság rangjára emelte, mert nála az individuális beszéd magával az individuummal egyetemben teljesen alá van vetve a nyelv produktív hatalmának – ugyanakkor a jelek relacionális természetére rámutatva megfosztotta a nyelvet szubsztanciális jellegétől, vagyis metafizikátlannította. Voltaképpen Saussure szabadította ki a nyelvet a történeti nyelvészet „fogságából”, ő tette alkalmassá arra, hogy a filozófia eszközéből annak tárgyává legyen. Saussure nélkül a filozófia nyelvi fordulata, tudatfilozófiáról nyelvfilozófiára való átállása nem mehetett volna végbe. Ő maga azonban csak az előkészítő szerepét játszotta ebben a folyamatban.

A szigorúan tudományos és elvi alapokon nyugvó saussure-i nyelvészet, mely a nyelvet egy szinte emberfő-

lötti hatalomként hiposztazálta, először az orosz formalista iskolában kapta meg társadalmilag is hatékony alkalmazását, méghozzá az irodalomelmélet vonatkozásában. Mert ahogy Saussure számára a nyelv pusztán *forma* volt, mely azonban ott trónol minden esetleges individuális beszéd fölött, a formalista iskola számára is az *irodalmiság* – vagyis az irodalom meghatározó formai eleme – volt az, amely a szerzőket eszközként használva irodalmi művekben fejezte ki magát. Mindezen felül a csak saját belső törvényeinek engedelmeskedő, „önműködő” *irodalmiság* révén a formalista iskola az irodalmat kiszakította történelmi, társadalmi és szerzői kontextuális hálózatából. A formalista iskola irodalmi redukcionizmusa⁴ azonban itt nem állt meg: magát a steril irodalmiságot is nyelvi-nyelvészeti törvényekre igyekezett visszavezetni, nevezetesen a nyelv szintaktikai, morfológiai, akusztikai és statisztikai törvényeire. A műalkotás nem mutat túl önmagán, nem „jelent” semmit, hanem csak önmagát állítja. Ezzel megtették az első lépéseket a referencialitás kiküszöbölésének irányába, amely aztán a posztmodernista dekonstruktivizmus egyik legfontosabb eleme lett. Ahogy a heideggeri filozófia egyik nívuma, hogy csak kérdéseket ismer, válaszokat nem, vagyis kínosan kerüli, hogy bármiféle tudáshoz is vezessen, a mű a formalista iskola felfogásában is pusztán irodalmi „mondás” lett anélkül, hogy bármit is mondott volna. Saussure-i terminológiával élve érdektelen volt a jelölt; ami az irodalom lényegét alkotja, az a jelölő.

A XX. század egyik legnagyobb hatású irányzata, mely továbbvitte a saussure-i lángot, a strukturalizmus volt. A strukturalizmus kiindulópontja, hogy a társadalom csaknem összes nagy rendszere a nyelv mintájára működik, és azok a törvényszerűségek, amelyeket Saussure a nyelv kapcsán feltárt, *mutatis mutandis* alkalmazhatók a többi rendszerre is. Minden leírható ugyanis alkotóelemeinek meghatározott és szabályozott kölcsönviszonyaként. A strukturalizmus eképp az „egész” nem „részeire” vezeti vissza, mint egyfajta „szociálatomizmus”; maguk a részek akár esetlegesek és kicserélhetők is lehetnek, de a struktúra, amelynek szolgálatában állnak, stabil. Bár minden struktúra az időben jön létre, ami benne megnyilvánul, az nem a vertikális történelmi kauzalitás, hanem a kölcsönös horizontális meghatározottság: minden egyszerre mindennek az „oka”. Legyen az a nyelv, az irodalom, egy adott mű, egy primitív vagy fejlett társadalom, a rokonsági kapcsolatok vagy a vallási zárandoklatok: minden leírható egy dinamikus belső mechanizmus megnyilvánulásaként, vagyis a jelenségek háttérében értelmetlen bármiféle metafizikai valóság feltételezése. Ami meghatározó, az nem valami „szubsztanciális”, hanem egy élő, de formális viszonyrendszer.

A strukturalizmus olyan módszer, amely képes tudományosan megragadni kutatása tárgyát, és büszke arra, hogy ilyen módon az egyes területek összevethetők egymással. Ennek azonban komoly ára van, s ez az ár pontosan megegyezik azzal, amelyet a természettudományoknak is fizetniük kell azért, hogy a maguk tárgyát – a „természetet” – megragadhassák: a vizsgálat során a vizsgált tárgy bizonyos sajátosságai elvesznek. Egy társadalmi jelenség működési mechanizmusa ugyanis éppen úgy nem maga az adott társadalmi jelenség, mint ahogy az emberi élet sem azonos bizonyos biokémiai reakciók sorozatával. A struktúra, melyet a strukturalizmus vizsgál, voltaképpen csupán egy *szub*struktúra, amely az adott dolog avagy jelenség működőképességét szolgálja. A strukturalizmus struktúrája szükséges, de korántsem elégséges feltétele annak, hogy a vizsgált dolog az lehessen, ami. Bár a strukturalizmus elhárítja magát az atomizmustól, mert nem „elemi részeket” keres, mégis éppoly analitikus módszer, mint az atomizmus, s úgy véli, hogy az analízis során felderíthető háttérben már benne van a jelenség egésze. Ilyen szempontból mellékes, hogy a jelenség gyökere a rész vagy a struktúra, amely a részeket összefűzi egésszé. Ami egy jelenséget azzá tesz, ami, az éppúgy megragadhatatlan a strukturális, mint az elemi analízis révén. Bár minden hasonló struktúra szerint működik (valamiképpen a nyelv mintájára), csak hogy a hasonló struktúrák olyan mélységesen különböző jelen-

ségeknek adnak életet, amelyek különbözőségének magyarázatára a strukturalizmus alkalmatlan. A strukturalizmus lényegi ereje tehát voltaképpen nem abban van, amire összpontosít, hanem abban, amiről *elvonja* a figyelmet.

A strukturalizmus tehát minősített esete a nivellacionizmusnak: alapfeltétele az, hogy minden vizsgált tárgyat belekényszerít a maga Prokrusztész-ágyába. Természetesen amit a strukturalizmus állít, az adott esetben akár helytálló is lehet, sőt még az is elképzelhető, hogy az összes társadalmi jelenség a nyelv mintájára működik. A strukturalizmus által vizsgált jelenségeknek azonban a struktúra csupán a „*materiális*” oldalát képviseli (akár statikus, akár dinamikus értelemben fogjuk fel), és azok csak azzal együtt lehetnek azok, amik – ami viszont a strukturális elemzés számára már megragadhatatlan, s ami a jelenségek „*formális*” oldalát képviseli. A strukturalizmus az adott jelenségnek mindig csak az – arisztoteléanus értelemben vett – materiáját tudja megragadni, s így ilyen módon a materializmus egy sajátos változatát képviseli.

A szociálredukcionista strukturalizmus tehát megteremtette az alapjait egy új „tisztá nyelvnek”, a jelenségek strukturalista olvasatának. A neopozitivizmus csak arról volt hajlandó tudni, ami empirikusan avagy pozitíve – természettudományosan – megragadható; ami ezen felül volt, s ami a metafizika kategóriájába tartozott, azt kiküszöbölendőnek tartotta. A strukturalizmus nem ki-

vánta előre és eleve kirekeszteni a vizsgált terület pozitív aspektusait, viszont vizsgálati módszerében kezdettől fogva benne rejtett ez a feltétel.

A strukturalizmust, minthogy a maga nézeteit erősen ideologikus kontextusba ágyazta, számos támadás érte, amelyek hatására azonban képviselői (Lacan, Barthes, Foucault) nem meghátráltak, hanem „előremenekültek”, és létrehozták a posztstrukturalizmust, a posztmodernizmus e korai változatát.⁵ Mindaz, ami a posztmodernizmust megelőzte – természetesen nemcsak időben, hanem egy logikai kauzalitás értelmében is –, csupán egyfajta elvi előkészítés volt, anélkül, hogy igazi, megragadható alkalmazással szolgálhatott volna. Ami ilyenrel szolgálhatott, az a posztmodernizmus volt, mert ez utóbbi volt az, amely immár nemcsak egy új nyelvelméletet, hanem ennek fundamentumán egy új nyelvet is kidolgozott.

A filozófia története egyetlen olyan filozófiát sem ismer, amely olyan mértékben támaszkodott volna nyelvészeti megfontolásokra, mint a posztmodernizmus. Mivel tisztában volt azzal, hogy a nyelvnek milyen jelentősége van, s a társadalmi valóság számos területe is a nyelv mintájára működik, természetes volt, hogy figyelme nagy részét a nyelvre irányította, és a nyelven keresztül igyekezett megragadni a valóság egészét. Sőt az előzmények fényében azzal is tisztában volt, hogy ehhez nem elegendő a nyelvészet, hanem egy új *nyelv*re van szüksége, amelyen egyrészt jobban ki tudja fejezni a maga új gondolatait, másrészt nem fogja azzal fenyegetni, hogy pusztán használata révén visszakényszeríti használóját a régi – metafizikus – gondolkodásba. A korábbi filozófiák az ember tárgyi és szellemi világának szinte minden területét átírták már – „csak” a legfontosabb maradt ki: a nyelv.

A posztmodern filozófia mibenlétét éppen ezért nagyon jól meg lehet ragadni három olyan sajátosságán keresztül, amelyek szorosan kapcsolódnak a nyelvhez.⁶ Az egyik a referencialitás elutasítása. A referencialitás elutasítása annyit jelent, hogy az adott műben – illetve posztmodern terminológiával „szövegben” – semmi sincsen, ami a szövegen kívülre mutatna. Ilyen módon nem „referál” sem a szerzőről, sem a társadalmi kontextusról, sem pedig bármiféle jelentésről. A szöveg egy elszigetelt, önmagában megálló egység, és ha van is kapcsolata önmagán kívül bármivel, akkor az sem lehet más, csak egy másik szöveg (intertextualitás). A referencialitás elutasítása tehát elszigeteli az adott szöveget minden non-textuális természetű dologtól. Teheti ezt pedig azért, mert a valóságot – a komoly múlta visszatekintő episztemológiai kriticismus egy sajátos válfajaként – a posztmodern filozófia *szövegnek*

tekinti: ami a korábbi, empirikus kiindulópontú filozófia számára fenomenon volt, az a posztmodernizmus számára textuális fenomenon lett.

A posztmodern filozófia másik fontos alaptörvénye a logocentrizmus kiküszöbölése. Ha a referencialitás kiküszöbölésével a szövegnek megszűnt a kapcsolata a külső tárgyi valósággal, akkor a logocentrizmus – vagy egy sokatmondó kifejezést használva: „fallogocentrizmus”⁷ – kiküszöbölésével a szövegnek megszűnik a kapcsolata a külső alanyi valósággal, vagyis a háttérben álló logoszszal: a szerzővel. A szerző helyett sokkal inkább az olvasó az, aki a szöveget létrehozza és teremti. A szövegen kívüli logosz hiánya egyúttal maga után vonja a szövegen belüli logosz hiányát is: a posztmodern értelmezés szerint a szövegben semmi olyan nincs, amelynek egy külső logoszra lenne szüksége. A szövegnek – bármiféle szövegnek – tehát sincsen semmiféle üzenete, mint ahogy senki sincs, aki általa üzenne valamit.

A posztmodern filozófia harmadik fontos vonása a jelölő–jel–jelölt hármasságának sajátos értelmezése. A saussure-i nyelvelmélet megszüntette a jelölt korábbi „egyeduralmát”, és a hangsúlyt arra a jelre helyezte, amelynek a jelölő és a jelölt csupán a két oldalát képviseli. A posztmodern filozófia nem állt meg ott, ahol Saussure, hanem továbblépett, viszont ugyanabba az irányba, amerre Saussure is elindult: a jelöltet nemcsak metafizikai vonatkoztatási pontként számolta fel (mint Saussure), hanem egyáltalán *mindennemű* vonatkoztatási pontként. Ez a fordulat természetesen megingatta a jel pozícióját is, hiszen a jel értelme a jelölő és a jelölt közötti közvetítő funkció: a jelentés. A posztmodernizmusból azonban éppen a jelnek ez az értelmezése tűnt el. Míg tehát a Saussure előtti gondolkodásban a jelöltön volt a hangsúly, a saussure-i szemléletben pedig a jelen, addig a posztmodern filozófiában átkerült a hangsúly a jelölőre, vagyis arra a „tisztá szövegre”, amelyben „a nyelv eljövételének szüntelen ünnepe” (Barthes) megvalósulhat. A posztmodern filozófia tulajdonképpen a jelölő euforikus emancipációja: végre nem kell igazodnia semmihez, hanem szabadon bontakoztathatja ki önmagát. Vagy másképpen fogalmazva: *végre a nyelv önmagát mondhatja*. A tiszta nyelv a nyelvnek ez az „öntételező aktusa”. És a posztmodernizmus volt az, amely megszabadította a nyelvet évezredes rabságából és visszaállította eredeti tisztaságát.

A posztmodern filozófia tehát megtette a szükséges elvi lépéseket egy új nyelv kialakításának irányába. Ezen a fundamentumon immár megindulhatott a régi, logocentrikus és referenciális nyelv leváltása egy olyan nyelvre, amely mindezekről szabad. A nyelv – immár a

nyelv is! – szabaddá vált. Mint ahogy Gérard Genette fogalmaz: „Az irodalmat éppen elég hosszú ideig tekintették kód nélküli üzenetnek ahhoz, hogy most [...] üzenet nélküli kódnak tekinthessük.”⁸ A posztmodernizmus egyrészt ebben az értelemben igyekezett felfogni minden „szöveget” (a meglévő „szövegek” dekonstrukciója), másrészt pedig ebben az értelemben igyekezett megfogalmazni a maga szövegeit is (a posztmodern szöveg veleszületetten dekonstruált). A posztmodern szövegek ennek a szándéknak köszönhetik jól ismert homályosságukat, elmosódottságukat, ködösségüket. A posztmodern szövegben a jelölt eleve alá van vetve a jelölőnek, és maga a szöveg sokkal inkább egy üres – mindennemű referencialitás nélküli – retorikai játék benyomását kelti, mint egy értelmes szöveget. Ezért kap oly nagy hangsúlyt a posztmodernizmusban mind a „retorika”, mind a „nyelvjáték” fogalma. Ha az ember – nem posztmodernként – posztmodern szöveget olvas, folytonosan az a benyomása, hogy az illető mellébeszél, és bármennyire is igyekszik nyakon csípni benne az „értelmet” és a „mondanivalót”, a posztmodern szövegből ezek *per definitionem* hiányoznak. Nem az olvasó felfogóképességével van a baj, hanem azzal, hogy *egyáltalán* érteni akar: érteni akar azon a módon, ahogyan az értést érti. A posztmodern szöveg ugyanis nem értésre született: *lényege, hogy az értést megakadályozza, és az óvatlan olvasót egy olyan nyelvi ingoványba vezesse, ahol elveszíti lába alól a talajt.*

A posztmodernizmus ereje éppen ezért nem egyes kijelentéseiben van, mint a klasszikus filozófiai gondolkodásnak; ha valami távol áll tőle, akkor az éppen a kőbe véshető maximák aforisztikus stílusa. Ami erejét adja, az egyfajta homályos „hangulateltetés”. A posztmodern szöveg *kisugárzásával* hat: nem azzal, amit mond, hanem azzal, amit sugall; nem túhegyes denotációi, hanem felhőszerűen gomolygó, születő és eltűnő konnotációi révén. A konnotációs felhőnek pedig nincs egyetlen megragadható magja sem, mely önazonosságát biztosítaná. A posztmodern konnotáció olyan, mint a faforgács: önnön üressége köré csavarodik. Ami viszont nagyon is masszívan megvan benne, az éppen a maga nagyon sajátos szellemiségének a kisugárzása. A posztmodern szöveg hangol és áthangol. Lényege a lényegtelenység, értelme az értelmetlenség, jelentése a jelentéstelenység, célja a céltalanság – s mindezeket a szerepeket tökéletesen be is tölti: ahogy a posztmodern exegézis dekonstruálja – vagyis pusztá szöveggé teszi – az adott művet, éppúgy dekonstruálja maga a posztmodern szöveg is az olvasóját. Ami a „preposztmodern” olvasó számára érthetlenségnek vagy egyenesen halan-

dzsának tűnik, az a posztmodern szerző oldaláról nézve nagyon is betölti a szerepét: „szétmetaforizálja”, vagyis dekonstruálja olvasójának értelmét.

A posztmodern nyelvezet ugyanakkor szinte kizárólagosan *irodalmi nyelvként* működik, vagy ami ugyanaz, kizárólag akkor, amikor a szerző szerzőként, még hozzá posztmodern szerzőként nyilvánul meg. Ha a posztmodern szerző barátaival beszélget, ügyeit intézi, leveleit írja, éppoly „denotatív” nyelvezetet használ, mint bárki más. A posztmodern nyelvezet még arra sem alkalmas, hogy elmagyarázza a posztmodernizmus lényegét. Jellegzetes példája ennek Derrida, aki egy levélben mindent elkövetett annak érdekében, hogy elmagyarázza reménybeli japán fordítójának, Toshihiko Izutsunak a „déconstruction” kifejezés értelmét.⁹ A nyelvnek ugyanis van egy bizonyos természetes – minden bizonnyal öröklött – tehetetlensége, mely ellenáll a posztmodern nyelvezetnek, s az csak külön erőfeszítés és figyelem mellett használható.

A posztmodern nyelv tehát – legalábbis egyelőre – megmaradt mesterséges nyelvnek, azonban megvan az a különös képessége, hogy bármennyire idegen legyen is a „kívülállóknak”, igen gyorsan elsajátítható, és elsajátítása után nagyon könnyen használható is.

Miből fakad a posztmodern nyelvezetnek ez a különös jelensége? Egyrészt abból, hogy a posztmodern gondolkodás és nyelvezet nagyon jól leképezi azt a viszonyt, amellyel a mai ember rendelkezik mindazon területek vonatkozásában, amelyeket a posztmodernizmus tárgyalt. A nyelvezet posztmodern változata egyfajta aha- vagy megérkezetttség-élményt jelent, ugyanis kifejezi egyrészt a modern ember teljes uralmi igényét intellektuális környezetével szemben, s azt, hogy már nem kell semminek sem megfelelnie: nincs semmiféle külső instancia, amelyhez intellektuálisan-artistikusan-morálisan igazodnia kellene, hanem mindent szabadon átírhat a saját „képére és hasonlatosságára”; mindent, *még a nyelvet is*. Másrészt pedig jól kifejezi a modern ember minden éles és körülhatárolt gondolattal szembeni ellenszenvét, azt a homályos és zavaros képet, amely a mai ember világlátását jellemzi; hogy elsősorban nem határozott körvonalakkal rendelkező gondolatai vannak, hanem homályos életérzései, amelyeket legtöbbször külső hatások generálnak benne. Soha nem volt még kor, melynek embere ennyire kívülről irányított lett volna és ennyire belülről meghatározottnak gondolta volna magát (Riesman).

De van még valami, ami magyarázatot ad arra a szinte hipnotikus hatásra, amelyet a posztmodern ezoterikus nyelvezet gyakorol azokra is, akik eleinte nagyon is idegenkedtek tőle. Hogy világosan lássuk, mi is ez, arra kell

gondolnunk, hogy minden egyes nyelvezet és nyelvhasználat kisebb-nagyobb mértékben meghatározza annak gondolkodásmódját, aki azt használja. A posztmodern nyelvezet esetében azonban valami ennél sokkal radikálisabb történik: éppen intenzív szövegszerűsége miatt maga a posztmodern nyelvezet szinte teljes mértékben leveszi az ember válláról a gondolkodás terhét. *Maga a nyelv gondolkodik az ember helyett.* Bizonyos mértékig valamilyen formában a nyelv minden változatában megtörténik ez. Ami azonban a posztmodern nyelvezetet illeti, minősített módon valósul meg benne az, amit a posztmodernizmus a nem-posztmodern nyelv – vagyis általában a nyelv – esetében is megfogalmazott: nem a nyelv az ember eszköze, hanem az ember a nyelv eszköze. De vajon elképzelhető lenne-e az, hogy a posztmodern nyelv ne így működjön, amikor a posztmodernizmusnak éppen ez a programatikus célja: *annak megvalósítása a saját maga által teremtetten nyelvben, amit az öröklött nyelvben detektálni vél.*

Ez egyúttal arra is rávilágít, hogy a nyelv és a posztmodern nyelvelmélet között súlyos ellentmondás van. „A nyelv csak nyom, csak allegória, melynek igazából nincs is lényege, magva, minden struktúra megbomló struktúra, nincs abszolút középpont, hanem mindig elcsúsznak, elkülönöznek összetartást biztosító elemei, minden egészhez kiegészítés, szupplementum járul” – mondja a posztmodernista nyelvész.¹⁰ Nos, ez nem a nyelv, hanem éppen hogy a posztmodern nyelv. Ha a nyelv *eredendően* ilyen lenne, akkor nem kellett volna helyébe egy új, posztmodern nyelvet konstruálni. A posztmodern nyelvelméletet nem a nyelvből indult ki, hanem önmagából, hogy aztán a nyelv és reá vonatkozó elmélete közötti súlyos diszkrépanciát érzékelve, megteremtse azt a nyelvet, amely immár valóban összhangban van az elmélettel. A posztmodern nyelv *szükségessége* tehát önmagában is a posztmodern nyelvelmélet megalapozatlanságát jelzi.

Lehetetlen nem látni, hogy a posztmodernizmus radikális *fundamentalizmus*, mert a totalitás egészének ártértelemezésére, sőt retrospektív átírására tart igényt. Máskéntgondolkodást még a múltban sem ismer, mert ha egyáltalán érdeklődik a klasszikus filozófia képviselői iránt, akkor őket is deidentifikálja, vagyis megfosztja önnön nézeteiktől azáltal, hogy „szétmetaforizálja” és dekonstruálja őket. Hiszen – így a posztmodern „lingvinizmus” – rajtuk keresztül is a nyelv fejezi ki magát, s így ők is csak a nyelv foglyai! Míg a nyelv – a valódi emberi nyelv – ezerféleképpen manifesztálódik a legkülönbözőbb gondolkodási rendszerekben, olyan ellentéteket integrálva, mint Holbach és Csuang-ce, Dzsingisz kán és Szent Ferenc, Darwin és Dante, addig a posztmo-

dern nyelv a maga rendkívüli mértékben elszegényítő és uniformizáló ereje révén csak *egyfajta* gondolatiságban képes kifejezni magát: a posztmodern gondolkodásban. A posztmodernizmussal a kétezer-öttszáz éves filozófia katedrálisa összedőlt, maga alá temetve a filozófia egész történetét, hogy a romokon a posztmodernizmus ülhesse meg a maga győzelmi torát.

Ahogy a modern ember bizonyos állatok ketrecbe zárásában megmentésük egyik fontos eszközét látja, úgy igyekszik megmenteni múltját is az által, hogy múzeumokba zárja. Azonban hiába igyekezett hatástalanítani a modernitás a múltat a történettudományon és rokon tudományain (művészettörténet, filozófiatörténet, teológiatörténet, néprajztudomány stb.) keresztül, mint pusztá emlékezés mégis megmaradt számára, s ha halványan is, de még él benne a törekvés, hogy a háromdimenziós múltat két dimenzióban rekonstruálja. A modernitás még őrzi a múltat, természetesen nem tradícióként, hanem egy objektív, tudományos emlékezés formájában, körülbelül úgy, ahogy a számítógép memóriája tárolja az adatokat. A múlt eltörlése „végképp” azonban a posztmodernizmusra várt, de elsősorban nem az emlékezés megtagadása, hanem a múlt deidentifikálása – dekonstrukciója – által. Heideggernek, bár szinte az egész filozófiai felépítményt elutasította, még volt hová visszanyúlnia: a preszókratikus filozófiához; a posztmodernizmus ellenben már nem ismer semmiféle történelmi vonatkoztatási pontot. A posztmodern filozófia semmivel sincs olyan rossz viszonyban, mint a múlttal. A XX. század elejéig a filozófia a múlt filozófiai építményének befejezésére törekedett. Miután azonban fény derült arra, hogy erre nincs remény, az egész konstrukció alapokig való lebontása vált a filozófia legfőbb ambíciójává.

A XX. századé a kétes dicsőség, hogy ami addig csupán eszköze volt a filozófiának, az immár tárgyává vált – hogy aztán az új nyelv újra eszközévé, méghozzá autokratikusan meghatározó eszközévé válhasson a filozófiának. S mindez egyetlen dolog miatt: a metafizikai/ontológiai/szubsztanciális, vagy más megközelítésből referenciális/logocentrikus nyelv kiküszöbölése miatt.¹¹ Legyen az a fenomenológia, a strukturalizmus, Heidegger, a neopozitivizmus, Wittgenstein vagy a posztmodernizmus, az összes autochtón XX. századi filozófia közös nevezője – bármennyire különbözzenek is egymástól *prima facie* – az „antimetafizikus dühöngés” (Habermas): ama metafizikai architektónika radikális felszámolása, amely a premodern ember fix vonatkoztatási rendszerét alkotta, s amelyet a modern embernek sem sikerült teljesen felszámolnia. Amit Derrida megfogalmazott a dekonstrukció-

val kapcsolatban, hogy az tulajdonképpen „az ontológia, vagyis a nyugati metafizika fundamentális koncepcióinak struktúráját avagy tradicionális architektúráját” akarja felszámolni, ugyanezt akarja felszámolni az összes autochton XX. századi filozófia is.¹² *Ehhez a konstans teleologikumhoz képest e filozófiák minden egyéb – önazonosságukat biztosító – sajátossága csupán esetleges instrumentális értékkel rendelkezik, vagyis értéküket csupán az szabja meg, hogy mennyiben képesek e célt szolgálni.* Mindaz, ami Heideggert Heideggerré, Wittgensteint Wittgensteinné, Derridát Derridává teszi ezen túl, vagyis mindaz, ami a XX–XXI. századi filozófiákat egymástól megkülönbözteti, szükségképpen eltűnik a filozófiatörténet süllyesztőjében. De mindezt miért? Miért ez a hatalmas ellenszenv a metafizikával szemben – azzal a metafizikával szemben, amely pedig önmagában véve semmiféle állásfoglalást nem jelent, vagyis csupán egy értelmezési keret? Miért van az, hogy a XX–XXI. századi ember az ezerféleképpen megjelenő, vagyis mélységesen plurális metafizikai–ontológiai gondolkodás helyett a rendkívüli felületi variabilitása ellenére is homogén és szinguláris, minden máskéntgondolkodást gyökerében pacifikáló posztmodern gondolkodásban látja a megoldást?

A posztmodernizmus célja a modernitásnak mint befejezetlen projektumnak a befejezése. Mivel minden forradalmi lendület előbb-utóbb kimerül, a modernitással szelídült modernizmus már alkalmatlan volt arra, hogy kiküszöbölje magából a premodern elemeket, s így szüksége volt egy új forradalmi eszmeiségre, a posztmodernizmusra, hogy az a modernitás testén elvégezze a megfelelő operációkat. Éppen ezért a modernitásnak két nagy szintje van: a *modern modernitás* és a *posztmodern modernitás* – s csak ez utóbbi tekinthető vegytiszta modernitásnak. A posztmodernizmust tehát egész egyszerűen a modernitás belső logikája hívta életre, amely a maga premodern szennyezettségéből kifolyólag csupán egy átmeneti állapot lehetett. Ennek a belső logikának a lényege megragadható egyszerűen eszmetörténetileg is: csak a tiszta tradicionalitás vagy a tiszta modernitás tekinthető stabil állapotnak; mindaz, ami a kettő között van, vagyis a klasszikus értelemben vett modernitás *átmeneti állapot*: átmenet a tradicionalitásból a posztmodernitásba. De megragadható belső tartalma szerint is. A premodern tradicionális gondolkodás ellenében kibontakozó modern forradalom voltaképpen csak egyet akar: felszabadítani az embert minden elnyomó hatalom alól. És mindaz, ami „fölötte” van az embernek, szükségképpen elnyomja.

Ha az ember végigtekinti az elmúlt néhány száz évet, akkor szabadságharcok sorozatának lehet szemtanúja. Mindig lerázni egy igát. A modernizmus társadalmi, politikai, gazdasági és kulturális igák sorát rázta le magáról az elmúlt évszázadokban. Ezen a területen ugyan még maradt néhány represszív tényező – különösen a „másságot” képviselők jogainak vonatkozásában –, de azt lehet mondani, hogy a Trón és az Oltár, amely ellen a modernizmus hadba indult, már csak árnyéka önmagának. Itt ott ugyan az Oltár még folytat némi utóvédharcot, de csak idő kérdése, hogy minden bástya, amely az embert szabadságában korlátozza, leomoljék. A posztmodernizmus azonban világosan felismerte, hogy ez a diadal korántsem lehet teljes mindaddig, amíg még fennállnak azok az *alapkategóriák*, amelyekre a premodern szemlélet épült, s amelyeket a modernizmus is gyanútlanul átvett. Az embert nemcsak társadalmi elnyomása alól kell felszabadítani, nemcsak az „erős metafizika” olyan fogalmainak „túlnyomása” alól, mint „Isten”, „jó”, „transzcendencia”, „túlvilág”, „erény” és „bűn”, „lelkiismeret”, hanem a „gyenge metafizika” olyan represszív hatalmai alól is, mint az „erkölcs”, az „értelme” és az „igazság”, sőt az „azonosság”, a „lét”, a „lényeg”, az „egy”, az „egész” és az „eredet” eszméje. És magától értetődik, hogy a metafizikai gondolkodás e pillérfogalmainak elutasítása nem lehetséges komplementer fogalmaik elutasítása nélkül. Ebben a szemléletben évezredek *keretértékei* kártyavárként omlanak össze. És ne feledkezzünk meg arról, ami még mind a mai napig a múlt eleven jelenlétét képviseli a modern-posztmodern világban: a nyelvről.¹³ A nyelv, amelyen az ember az elmúlt évszázadokban, évezredekben beszélt, *strukturálisan* hordozza magában annak a szemléletmódnak az ellentétét, amely a posztmodernizmus sajátja. Mindaz, ami a maga stabilitásában, ontológiai és metafizikai valóságában ellenáll a modern-posztmodern ember korlátlan létalakítási szándékának, korlátozza szabadságában. A modernitás posztmodern szakaszának forradalma már nem a hűbéri vagy a tőkés rendszer ellen irányul, hanem az emberi lét metafizikai kategóriái ellen. A posztmodern ember mindent át kíván írni, ami *adottként* mutatkozik számára. Célja az individuum totális autonómiájának megvalósítása. Kant még azt mondta, hogy semmi sem tölti el akkora csodálattal, mint a csillagos ég fölötte és az erkölcsi törvény benne: nos, aligha van kijelentés, amelytől jobban idegenkedne a posztmodern ember, mint ettől. Az ontológiai *realitas* és *veritas* már pusztá léte által is korlátozza a posztmodern embert. Éppen ezért maga az ontológiai értelemben vett *tárgyiság* az – legyen az fizikai vagy szellemi –,

amit dekonstruálni kell, mert a dekonstruált tárgyiságnak már nincs represszív hatalma. A dekonstrukció az a *fegyver*, amellyel a posztmodern ember felülkerekedik az ontologikumon. De az ontologikum nemcsak a tárgyi valóság formájában képviseli magát, hanem azzal párhuzamosan az *alanyi valóság* formájában is, és a posztmodern ember éppúgy veszélyeztetve érzi szabadságát az ontológiai valóság külső, mint belső megnyilvánulásaitól – vagyis magától az *egologikus* szubjektivitástól. A posztmodernizmus világosan felismerte, hogy mivel a tárgyi korrelációban áll az alanyival, az előbbi dekonstrukciója csak az utóbbi dekonstrukciójával együtt lehet teljes. Ám miközben a nyelv e metafizikátlanítási folyamat legfőbb eszközévé vált, maga óhatatlanul a metafizika irányába tolódott el, azzá a metafizikai hatalommá válva, amelytől éppen a nyelv segítségével akarják felszabadítani az embert. Mert bárminek is a nevében történik a relativizálás, az mindig abszolutizálódik.

A posztmodernizmus által beteljesített modernitás lényege tehát a *szabadság*, méghozzá a *korlátlan szabadság*. Ez a szabadság azonban mindig szabadság *valamitől*, és sosem szabadság *valamire*. A modernitás szabadságfogalma alapvetően negatív. „A robbantás a modernség állandó tényezőinek egyike” – mondja Adorno, amelyhez Habermas hozzáteszi: „A történelem kontinuitásának felrobbantását célzó anarchista szándék magyarázza annak az esztétikai tudatnak az objektív erejét, amely fellázad a tradíció normalizációs teljesítményeivel szemben, amely a mindenféle normatívával szemben való rebellió tapasztalatából táplálkozik, és [...] szenvedélyesen vágyik arra, hogy elbűvölje a profanizálás aktusával kiváltott ijedelem.”¹⁴ Bármilyen szabadsággal is rendelkezzen a modern ember, mindig van még valami, amitől még szabad lehetne. S amikor a posztmodern ember a totális szabadság öntételező „akaratát” követve *mindentől* meg akarja magát szabadítani – egyszer csak ott találja magát „a semmi szélén”. A kifejezés nem költői túlzás – mert hiszen mi az, ami a metafizikai gondolkodás által képviselt *lét* eszméjével éppen átellenben áll? A *keletkezés* eszméje. A szintiszta keletkezés nem ismer állandóságot, következőképpen nem ismer (ön)azonosságot sem. Hérakleitosz egyik radikális követője, Kratülosz azt mondja, hogy már egyszer sem lehet ugyanabba a folyóba lépni. Ez az a bizonyos minden ontológiai fundamentum és szubsztancia nélküli puszta „temporalitás” (de Man). Ámde e szintiszta – minden léttől mentes – keletkezés *de facto* a Semmi. És – Istenen kívül – egyedül csak a semmi az, ami független mindentől. A modernitás, prófétája,

Nietzsche óta állandóan a nihilizmussal és a semmivel *kacérkodik és küzd*, és Heidegger filozófiájának is – egyszerre rejtett és nyílt – tengelye a *Nichts*. A Semmi az, ami körül az európai filozófia egyre szűkebb köröket leírva kering. Baudrillard nemcsak azért dicsőíti Warholt, mert eljutott oda, „ahová az avantgarde szeretett volna elérkezni, vagyis a semmibe”, hanem mert ő „jutott [...] a legmesszebbre a művészet szubjektumának, a művésznak [= egologikus szubjektum] a megsemmisítésében”

is.¹⁵ A semmi a *par excellence* antimetafizikum. És mi a *par excellence* metafizikum? Mi az, ami éppen „átellenben” van a semmivel, s amelynek dekonstrukciója a posztmodernizmus – és a hozzá vezető irányzatok – legfőbb szándéka?

Isten.

Minden elnyomó hatalom őstípusa *Isten* – Isten, az ős-fallokrata. Erről csupán azért nincs szó a posztmodernizmusban, mert Isten már régóta halott. Már nem Istent kell dekonstruálni, hanem csak a halvány nyomait. Ezért amikor a posztmodernizmus a metafizika utolsó nyomát is ki akarja küszöbölni, voltaképpen arra tesz kísérletet, hogy véglegesen elvágja az embert Istennel összekötő köldökzsinórt. A filozófia története Európában az isteni hatalom folyamatos megnyirbálásának története. Teizmus, deizmus, ateizmus – majd végül kiküszöbölni az ember világából mindazt, ami akár csak a leghalványabb módon is utalhat Istenre. Heidegger még kényszerűen élte meg saját világba vetettségét. A posztmodern filozófia mélységesen forradalmi és akcionalista, következtésképpen semmi sincs benne Heidegger tragikus nyelvezetéből és dekadens pátoszából. Ami a posztmodernizmus szeme előtt lebeg, hogy saját világa fölött az ember teljesen átvegye a hatalmat. A világot teljes mértékben ki akarja sajátítani, kirekesztve belőle mindazt, ami akár csak a leghalványabb módon is utal arra, hogy egykoron az ős-fallokrata diszponált fölötte. Még csak nyoma, leghalványabb emléke se maradjon annak, hogy valaha ő uralta a létet és ő szabott neki törvényt, határt. A modernizmus felszámolta a religiózus és morális instanciákat; a posztmodernizmus felszámolja az ontológiai instanciákat is. „Újraírni” mindazt, ami az „önmegvalósításnak” bármilyen értelemben is korlátokat szabhatna. Újraírni még a legkényszerűbb adottságot, az egykori metafizikai gondolkodás talán leginkább árulkodó nyomát: a nyelvet is. Isten trónfosztása a trón megüresedésével még nem ért véget. Isten halála még korántsem zárta le a modernitás projektumát. A trónfosztás csak akkor tekinthető befejezettnek, ha az ember foglalhatja el a trónt, és világában többé már semmi sem emlékezteti Istenre. De a tökéletes szabadság könnyen csap át önmaga ellentétébe: a posztmodernista kontextualizmus – „amely minden igazságigényt lokális nyelvjátékok és tényszerűen érvényesülő diskurzus szabályok hatótávolságára korlátoz, [s] amely minden racionalitási standardot szokásokhoz, helyileg érvényes konvenciókhoz idomít” (Habermas)¹⁶ –, csupán egy rafinált változata a mechanikus materializmus determinizmusának. Vagyis nem elég az, hogy a posztmodern ember a mindentől való szabadság illúziójába ringatja

magát, miközben semmit sem lát abból a *historikus kondicionáltságból*, amely egy korszenvedély megszállottjává, a *Zeitgeist* pusztá médiumává teszi, a posztmodern szemléletnek még az individuum szinte hézagmentes *kontextuális kondicionáltsága* is szerves eleme, egészen addig elmenően, hogy az már egyenlő az eleven individualitás fosszilizációjával – s így mire az individuum, az „egologikus szubjektum” végre elérhetné a tökéletes szabadságot, addigra meg is szűnik.

A strukturalizmus csupán előkészítése volt az emberi világot átszövő struktúrák dekonstrukciónak; a nyelv újraértelmezése csupán előkészítése volt a nyelv dekonstrukciónak, illetve egy olyan új nyelv kialakításának, amely a régivel ellentétben immár valóban összhangban van a posztmodern nyelvészet törvényeivel. Ez az eredeti struktúrájától megfosztott nyelv már nem arról a világról szól, amely értelemmel és igazsággal, tudással és szépséggel van tele. Heidegger még kérdezett, habár a válaszadás mindennemű szándéka nélkül; ezen az új nyelven az emberi lét alapkérdéseit nemhogy megválaszolni, de még csak megfogalmazni sem lehet. Ez a nyelv már nem alkalmas arra, hogy bármit is mondjon arról, ami az embert az elmúlt évezredek során lelkesíteni tudta, ami irányt tudott neki szabni – bármi is legyen az. Az új nyelv már csak arra való, hogy a maga minden logocentriskusságától és referencialitásától, minden alanyi és tárgyi szubsztancialitásától való eloldottságában, pusztá szöveggént funkcionálva önmagát mondja, s aki magáévá teszi, azt elindítsa az emberi állapot végleges elhagyása felé. Mert ahogy a modernizmus felszámolta a tradicionalitás „divinizmusát”, úgy a posztmodernizmus is felszámolja a modernitás humanizmusát. Hogy minek a nevében, vagyis hogy milyen lesz a poszthumanisztikus kor emberképe, az még nem öltött végleges alakot – de egyben biztosak lehetünk: bármi legyen is a tárgya a posztmodern dekonstrukciónak, az voltaképpen mindig az *ember* dekonstrukciója.

JEGYZETEK

- 1 A szerző tudatosan különbözteti meg az „izmus”-okat az „ítás”-októl. A tradíció nem ideológia volt, hanem életgyakorlat, s ezért nem beszélhetünk tradicionalizmusról, csak tradicionalitástól. A modern azonban *ideológiaként* fordult szembe a tradicionalitással, s ezért modernizmus volt. Ellenben a XX. századra a modernizmus átváltozott modernitássá, vagyis természetes életgyakorlattá, amellyel a posztmodern ideológiaként, vagyis posztmodernizmusként fordult szembe. Posztmodernről mint állapotról (posztmodernitás) egyelőre még csak töredékesen beszélhetünk.
- 2 A téma részletesebb kifejtését az olvasó megtalálhatja „Is-ten halálától az ember haláláig. Az értelem posztmodern önfeláldozása” című tanulmányomban (*Ökotáj*, 41–42. (2009), 10–31. o. Elektronikus változata: <http://www.okotaj.hu/szamok/41-42/ot41-03.htm>).
- 3 Voltaképpen a modernizmus is fundamentalizmus (az olvasó tekintsen el e kifejezés negatív – zsurnalisztikus – konnotációjától), mert egy fundamentalizmust (tradicionalitás) csak egy másik fundamentalizmus tud felváltani. Az iszlámot a mai politológia joggal tekinti fundamentalizmusnak, mert – a kereszténységgel ellentétben, amely visszahúzódott a társadalmi létnek abba a sarkába, amelyet a felvilágosodás kijelölt számára – az iszlám a társadalmi és kulturális tér *egészére* tart igényt, sőtve ekképpen a modernitás fundamentalista igényeit. S mint ahogy kibontakozásának legintenzívebb időszakában, a XIX. század második felében és a XX. század elején a modernista fundamentalizmus a Trón és az Oltár gyorsan hanyatló túlerejével szemben gyakran élt a terrorizmus eszközével (csak az eszer robbantásoknak körülbelül ötezren estek áldozatául), éppúgy a sarokba szorított iszlám fundamentalizmus is előszeretettel alkalmazza ezt a harcmodort – még hozzá a történelem fintoaként pontosan azon ideológia képviselői ellen, akik e harcmodort kidolgozták és elsőként alkalmazták Európában.
- 4 A kifejezés jól mutatja, hogy az irodalomtudomány – majd később az egyéb humán tudományok – területén ugyanazok a redukcionista folyamatok játszódtak le, mint a szcientizmus égisze alatt fejlődő természettudományok területén.
- 5 Bár a strukturalizmus mint filozófiai módszer fölött eljárt az idő, de például egy olyan területen, mint a néprajztudományt felváltó kulturális antropológia, mind a mai napig alkalmazzák, még hozzá azon egyszerű oknál fogva, hogy a strukturalizmus az *utolsó*, még alkalmazható *univerzális* módszer. A posztstrukturalizmus és a posztmodernizmus a maga nyíltan és végletesen dekonstruktív tendenciájával már alkalmatlan arra, hogy bármelyik diszciplína is módszertani alapjává tegye. Bármire is öntsék rá a posztmodernizmus királyvizét – legyen az társadalom- vagy természettudomány –, mindent szétmar.
- 6 Voltaképpen a posztmodern filozófia szinte minden egyes fontos eszméje – „szöveg”, „intertextualitás”, „elbeszélés”, „elkülönbözés”, „konnotáció”, „diskurzus” – lingvisztikai ihletettségű és természetű.
- 7 Fallosz + logosz. Derrida neologizmusa.
- 8 Ann Jefferson – David Robey (szerk.): *Bevezetés a modern irodalomelméletbe. Összehasonlító áttekintés*. Budapest, 1995, Osiris Kiadó, 108. o. Ford. Babarczy Eszter és Beck András.
- 9 Más kérdés, hogy a „dekonstrukciót” *par excellence* „denotálhatatlan” fogalomként mutatta be: „Az összes olyan típusú mondat, hogy »a dekonstrukció = X« vagy »a dekonstrukció ≠ X«, a priori elvételi lényegét” – „Mi nem a dekonstrukció? Természetesen minden! Mi a dekonstrukció? Természetesen semmi” („Letter to a Japanese Friend. [Prof. Izutsu].” In: David Wood – Robert Bernasconi [ed.]: *Derrida and Différance*. Evanston, 1988, Northwestern University Press, /Studies in Phenomenology and Existential Philosophy/, 4–5. o.).
- 10 Bókay Antal (szerk.): *Bevezetés az irodalomtudományba*. Budapest, 2006, Osiris Kiadó /Osiris tankönyvek/, 237. o.
- 11 A metafizika fogalmával kapcsolatban lásd Jürgen Habermas: „A metafizika utáni gondolkodás motívumai”. In: Jürgen Habermas – Jean-François Lyotard – Richard Rorty: *A posztmodern állapot*. Budapest, 1993, Századvég Kiadó /Horror metaphysicae/, 179–212. o. Ford. Nyizsnyánszky Ferenc és mások.
- 12 David Wood – Robert Bernasconi (ed.): *Derrida and Différance*, 1. o.
- 13 A nyelv erőzítője persze már a posztmodernizmustól függetlenül megindult: az sms- és a chat-nyelv – pusztán technikai kondicionáltsága következtében – számos posztmodern vonást hordoz.
- 14 Jürgen Habermas – Jean-François Lyotard – Richard Rorty: *A posztmodern állapot*, 156. o. Kiemelés általam – B. F. Természetesen Habermas (és Adorno) megállapítása nemcsak az „esztétikai tudatra” vonatkozik, hanem általában véve a modernitásra is.
- 15 Jean Baudrillard: „Gépies sznobizmus.” *Gondolat-jel*, 1993/3–4. 77. o.
- 16 Jürgen Habermas – Jean-François Lyotard – Richard Rorty: *A posztmodern állapot*, 209. o.

Kovács Imre

Egy zenei-költői nyelv születéséről

Liszt: Zarándokévek I. (Svájc) és az irodalmi inspiráció

■ Liszt 1855-ben publikált *Zarándokévek I. (Svájc)* című zongoraciklusa (*Années de Pèlerinage, Première Année, Suisse*) egyedülálló dokumentuma a svájci alpesi tájhoz kapcsolódó irodalmi, hang- és vizuális élmények komplex műalkotássá válásának.¹ A zongoradarabokat Liszt még 1835–36-ban kezdte el komponálni, amikor élettársával, Marie d'Agoult-lal, Svájcban telepedett le.² A ciklus első változata 1842-ben jelent meg *Egy utazó naplója* (*Album d'un voyageur*) címmel, majd a jelentős koncepcionális módosuláson átesett végső változat, „suite de composition” műfajmegjelöléssel, a *Zarándokévek* címet kapta.³

Sokat elárul a zeneszerző attitűdjéről, hogy Liszt a kottához egy – szinte művészi *manifestó*nak is beillő – előszót írt, amelyben kifejtette: olyan zenei-költői nyelv létrehozására tesz kísérletet, mely „talán a költészetnél is jobban el tudja mondani mindazt, ami elemzésre alkalmatlan, ami olthatatlan vágyak, végtelen sejtések hozzá nem férhető mélységében él és mozog”.⁴

A zeneszerző nem kevesebbre vállalkozott, mint hogy létrehozzon egy, a költészettel rokon, de annak felülmúlására törekvő, újfajta művészi nyelvet, mely szándékai szerint képes arra, hogy a befogadót a végtelennel érintkező „beavatási folyamat” részesévé tegye. Az idézett mondat azt is sugallja, hogy Liszt a zene mellett tette le a voksát a műfajok újjászülető versenyében, a romantikus *paragoné*ban.⁵ S itt máris a kor gondolkodásának sarkalatos pontjához érkeztünk: a zene az érzelmek kifejezésére legalkalmasabb, szavakon túli természetének köszönhetően a műfajok hierarchiájában vezető szerepet igényelt. Liszt ezt a gondolatot többször is megfogalmazta, talán legplasztikusabban abban a levelében, amelyet a zenemű megjelenésének évében írt: „A zene az a művészet, amely a lehető legtöbbre tarthat igényt: érintkezik a végtelennel, élő forrás, ami a szeretethez hasonlóan az örök élet felé mutat.”⁶

A svájci *Zarándokéveket* középpontba állító elemzésekben rendre kevés szó esik arról, hogy a mű kotta-

címlapjain az alpesi táj, az irodalom és a képzőművészet kapcsolódása mennyire egyedülálló módon jelent meg. A kilenc zongoradarabot tartalmazó mű tájlitográfiákat ábrázoló címlapjaira ugyanis Liszt különböző irodalmi idézeteket íratott: Schiller *Tell Vilmosából*, Senancour *Obermanjából*, illetve Byron *Childe Harold's Pilgrimage* című művéből.⁷ Ezek az egyes darabok programmagyarázataiként is felfogható, mottószerű szövegek, mintegy gondolati iránytűként orientálták a kotta olvasóját. De vajon mi lehetett az oka annak, hogy Liszt a svájci tájélményt „összművészeti” nézőpontból közelítette meg? Mi lehetett a mozgatórugója a táj költői-zenei nyelvre történő transzformációjának, s ennek milyen kulturális előfeltételeivel kell számolnunk? A jelen tanulmány ezekre a kérdésekre keres választ, a problémát – a teljesség igénye nélkül – néhány irodalmi példán keresztül megvilágítva.

Tisztázzuk először is a liszti tájreceptió kiindulópontját! Egy, a kottába másolt *Oberman*-idézet segítségünkre lehet ebben; az olvasó ezen keresztül kap bevezetést a táj befogadásának rousseau-i szemléletébe.⁸ Az író itt a természettől megérintett meditáló ember panteisztikus élményét osztja meg olvasójával. A színhely egy magas hegycsúcsok által körülvett tó. A meditáló a hegyoldalon ül, közben bealkonyodik, s ekkor végtelenségérzet keríti hatalmába. „[...] *A csodák és a feledés perceit éljük. Nem tudjuk, többé hol van az ég, és hol vannak a hegyek, hová kerültünk, milyen magasságban vagyunk, a képzetek megváltoztak, [...] a mindennapi élet határait túlléptük. [...] És ebben a sötétségben és némaságban halljuk, amint vagy ezer lábbal alattunk a hullámok mozognak egy folyton visszatérő ritmusra, amint szünet nélkül jönnek, amint a parton egyforma időközben zúgnak és megtörnek. [...] Ezekbe a hangokba öntötte a természet a romantikus szellem legadekvátabb kifejezését. [...] A szaglás gyors és erős, de felületlen benyomásokat szerez, a látáson keresztül könnyebb a szellemre, mint a szívre hatni. Csodáljuk azt, amit látunk, ellenben átérezzük azt, amit hallunk. Az imádott nő hangja talán még szebbnek tetszik, mint arcának vonásai. A hangok, amelyek gyönyörű tájakról felénk csendülnek, lelkünkben mélyebb és tartósabb hatást keltenek, mint a formák.*”⁹

Senancour nem kevesebbet állít, mint hogy a tájjal való találkozásból egy olyan, az embert minőségileg átalakító létélmény fakad, melynek legadekvátabb megjelenési formája a hang. A zene műfaji elsőbbségét hangoztató Liszt számára ez a gondolat kétségkívül revelatív lehetett, hiszen egy általa igen nagyra becsült írótól, költői-filozofikus magyarázatot kapott a tájélményből fakadó művészi inspiráció mintegy szakrális jellegű természetére.

Az nem mondható persze véletlennek, hogy Senancour (és nyomában Liszt) éppen egy tóparti meditáció élmé-

nyét osztotta meg az olvasóval. Egy Rousseau-ig visszanyúló irodalmi toposszal állunk ugyanis szemben, melynek forrása *A magányos sétáló álmodozásainak* egyik fejezete, az *Ötödik séta*.¹⁰ A meditáció színhelye Rousseau-nál ugyanúgy egy tópart – a svájci Bienne-tó egyik szigete –, a napszak ugyanúgy alkonyat, s a meditálót ugyanúgy a hullámok moraja emeli ki léte bezártságából egy magasabb létszférába. A lélek ebben az „álmodozásban” találja meg léte igazi értelmét: önmagát, s ezzel nyeri el belső békéjét.

„Alkonyatkor leereszkedtem a sziget csúcsairól, és szerettem elüldögelni a tóparti fűvenyen, valami rejtett zugban; a hullámok moraja és a víz háborgása lekötötte érzékeimet, és száműzött lelkemből minden másfajta háborgást, úgyhogy gyönyörűséges álmodozásba merülhettem, és gyakran észrevétlenül tört rám az éjszaka. A víz apálya és dagálya egyhangú, de időnként emelkedő mormolása lankadatlanul ostromolta fületem és szememet, pótolva a belső indulatokat, amelyet az álmodozás kioltott bennem, s lehetővé tette, hogy örömmel érezzem a létezés, a gondolkodás fáradsága nélkül.”¹¹

A tó mint romantikus toposz, Liszt és Marie d'Agoult számára a Wallenstadti tó tájélményében öltött testet; ez az élmény a *Zarándokévek* egyik zongoradarabjának ihletforrásává is vált. (*A Wallenstadti tónál: Au lac de Wallenstadt*.) Érdemes ezzel kapcsolatban felidézni Marie naplóját, aki a lelki alkatnak megfelelő táj által kiváltott belső rezonanciáról, egyfajta „*boldog meghittségről*” számolt be, amikor Liszttel együtt megpillantották a tavat.¹² Az átélt pillanat is rímelt a senancouri és a rousseau-i meditáció alkonyati idejére, a pusztaság észlelésén túlmutató, szinesztétikus kapcsolatokat sejtető voltára, hiszen „*a levegő már est harmóniákkal volt tele*”.

Marie soraiban a romantika egy másik alaptoposza, a társadalmi és a természeti lét szembeállítására, a társadalomból való kivonulás nosztalgikus vágya is megjelenik.

Hiszen a természetben átélt istenélmény – „Ó, mennyire felvidított az egyetemes és valóban Istenben rejtelkedő élet!” – egy valódi létezés reményét sugallja, „amit az emberek félreismernek és meggyaláznak, mikor a mesterkélt élet kicsapongásaiban elkorcsosodott szerveik már csak ímmel-ámmal szolgálják bágyadt, a romlott és megrontó társadalom gonosz árnyéka által elsápasztott testüket!”¹³

Azt, hogy Liszt és Marie természetlátását releváns irodalmi minták közvetítették és befolyásolták, mi sem támaszthatja jobban alá, mint hogy Marie fenti sorai tartalmával – a két létforma szembeállításával – egybecseng az a byroni idézet, amelyet Liszt A Wallenstadti tónál kot-tacím lapjára íratott.

„... vized ha egybevetve
Zajos múltammal, néz szemem reád,
Csendjével int, hogy lelkem elfedje
A föld háborgó mocskos folyamát.”¹⁴

A Wallenstadti tó tehát az idill, Liszt és Marie szerelmi idilljének a helyszíne; ennek legfőbb tanúja maga a zongoradarab. Hangneme a szerelemre utaló Asz-dúr,¹⁵ a zene evezőcsapásokat imitáló, hangutánzó akkordjai is az átélt élményre utalnak. Ezt Marie visszaemlékezései megerősítik: „A Wallenstadti tó partjai soká marasztaltak bennünket. Franz komponált ott nekem egy melankolikus harmóniát, a hullámok sóhaját s az evezők ritmusát utánzót, melyet sosem tudtam könnyezés nélkül hallgatni.”¹⁶ Az irodalmi párhuzam itt is adódik. Liszt költőbarátjának, Lamartine-nak A tó (Le lac) című, 1820-ban írt versének alábbi részlete ugyanúgy az evezőcsapások által felidézett szerelmi idillre utal.

„Emlékszel? – szótlanul ringtunk az esti csendben,
sehol semmi nesz a vízen s az ég alatt,
csak két evező verte édes ütemben
zengő kristályodat.”¹⁷

Az irodalomnak a tájélmény befogadásában játszott katalizátorszerepével magyarázható, hogy a zongoraciklus csúcsponti darabja az Obermann völgye (Vallée d'Obermann) címet kapta.¹⁸ A darab kétségkívül túlmutat azon a konkrét tájélményen, melyet A Wallenstadti tónál képvisel. Ereszkedő akkordjai inkább a lélek lakóhelyét idéző képzeletbeli völgyre, mintsem valós tájra utalnak. A metafizikai magány és elmúlás zenei képével állunk szemben, amit a zongoradarabhoz kapcsolódó Senancour-idézet is hangsúlyoz. „Mit akarok? Mit követelek a természettől? Minden ok rejtett, minden vég megbízhatatlan; minden forma változó, minden

tartam határos [...], érzem, hogy létezem csak azért, hogy fékezhetetlen vágyakban fölemésszem magam...”¹⁹

Hogy itt valóban a lélek belső zárandokútjáról, s nem konkrét tájleírásról van szó, azt Liszt szavai is elárulják. Nem volt ugyanis megelégedve azzal a litográfiával, melyet a litográfus Kretzschmer az Obermann völgye elé szánt. Szerzői példányát megkapva Liszt a következő sorokat írta vissza kiadójának: „Egyetlen címlapot, és pedig az »Obermann völgyét« Kretzschmer elvettette. Nyilvánvalóan a térképen kereste Obermann-t. De ehhez a műhöz a földrajznak semmi köze sincs, teljes egészében Senancour francia regényén, az »Obermann«-on alapul, a regény cselekménye pedig csupán az emberi lélek sajátos fejlődése. Nincs hely itt fegyverek és vadászok számára.”²⁰ Jóllehet nem tudhatjuk, Liszt milyen illusztrációt képzelt volna ide, soraiból egy olyan szintetikus szemlélet csírája sejlik fel, amelyben – összhangban az irodalmi szöveggel – nemcsak az ő zenéje, de az illusztrációként felhasznált kép is azonos nyelven beszél.

A svájci tájjal való találkozásból kibomló zenei utazás, *A genfi harangok* (*Les cloches de Genève*) harangot imitáló zenéjével zárul, s ad szakrális-panteisztikus végkicsengést a ciklusnak.²¹ Lisztnek ez jelentette a végső megnyugvást, a rousseau-i békét. A hangnem a mennyre utaló H-dúr,²² de a zongoradarab első változatához fűzött byroni idézet is ugyanezt a tartalmat bontja ki. „Nemcsak magamban élek, része van a mindenségnek bennem.”²³

A táj, az irodalom és a zene viszonyát középpontba állító kérdésfeltevésünkhöz adalékként szolgálhat egy levél, melyet Lamartine írt Lisztnek 1835-ben. Időzítése nem véletlen: éppen akkor íródott, amikor Liszt inspirációt keresve barangolt a svájci hegyekben, s elkezdett komponálni. „Nagyon örülök, hogy néhány éves utazásra szánta el magát – hangzik az idézet –: a természet a legfontosabb tankönyvünk. Az inspirációk, melyet belőle nyerhetünk, fontosabbak, mint amit a szalonokban kaphatunk. Ezek örökérvényűek, amazok pedig átmenetiek és gyakran hamisak. Tanulmányozza ezért [a természetet] behatóan. Képes begyógyítani ugyanis a világ bűneit és hibáit. A természet teremtettségének állandó revelációja. Imakönyvem és hitem szimbóluma.”²⁴

A jól ismert toposz, a természeti és a társadalmi lét dichotomikus viszonya tér itt megint vissza egy újabb alakváltozatban. Lamartine ugyanúgy, mint Rousseau

vagy Byron, a két létszféra szembenállásából bontja ki a természeti létezés magasabb rendű voltát, s ruházza fel a természetet, mint a teremtető által revelált inspirációs forrást, szakrális-gyógyító képességgel. Nem lehet kétségünk afelől, hogy Liszt eszmei-művészi útmutatóként fogta fel az általa nagyra becsült Lamartine levelét. A költő sorai megerősítették a zeneszerzőt – vagy éppen ezzel adták a döntő lökést számára – éppen akkor, amikor a tájélmény zenei transzformációjának művészi igényével lépett fel.²⁵

A levél egy másik szempontból is fontos lehet számunkra: eligazít a Lisztre gyakorolt irodalmi inspiráció természetét illetően. „Nagyon megérintett azokkal a szép inspirációkkal – írta Lamartine –, amelyeket azért választott, hogy lehozza a mennyből az én saját inspirációim kihűlt relikviáit. Ön a zene prófétája. Újra életet ad annak, ami már Ön nélkül halott lenne.”²⁶ Jóllehet az idézetben Lamartine bizonyára saját, Liszt által 1834-ben megzenésített versére, a *Költői és vallásos harmóniákra* (*Harmonies poétiques et religieuses*) utalt, de a levélben leírtakat kiterjeszthetjük minden irodalmi mű által inspirált Liszt-műre. E szerint a lelkiekben rokon, sőt prófétikus szereppel felruházott muzsikusként a költő szakrális természetű inspirációját zenéjében újra életre keltheti.

Hogyan határozhatjuk meg mindezek után a táj, az irodalom és a zene kapcsolatát a vizsgálatunk tárgyát képező zeneműben? A társművészetek egységében töretlenül hívó Liszt egy olyan, a tájélményhez mint kulturális paradigmához viszonyuló, nyitott műalkotást hozott létre, mely képes volt integrálni – egy műfajokon átívelő művészi dialógusban – irodalmi forrásait és analógiáit.²⁷ Sajátos liszti *Gesamtkunstwerk* megszületésének vagyunk a tanúi, melynek egyedülálló dokumentuma az irodalmi forrásokat és a tájat is megidéző, s maga is műalkotássá váló kotta.²⁸ A svájci *Zarándokévek* első kiadású kottája nem egyszerűen hangjegyek tárháza, hanem egy komplex befogadói folyamat (mű)tárgya; hozzájárul ahhoz, hogy újjáélhetővé váljon az az inspirációs folyamat, amelyben a zene keletkezett.

JEGYZETEK

- 1 Ferenc Liszt: *Années de Pèlerinage. Première Année, Suisse*. Eds. Imre Sulyok, Imre Mező. Budapest, Editio Musica, 1976, XI–XII. https://www.youtube.com/watch?v=jVGdPx2m8yw&list=PLswpfKxK1W7_Et023FLg7eOi7GzwwTptW.
- 2 Ekkor készült Jean Gabriel Scheffer portréja, mely talán a legkifejezőbb módon adja vissza az ekkor 24 éves Liszt

- karakterét. A byroni pózban ábrázolt muzsikuss – nyilvánvalóan nem véletlenül – tájháttér előtt jelenik meg, ami a Liszt-ikonográfiában ritkaságnak számít.
- 3 A koncepció megváltozását részletesen elemzi: Kroó György: *Az első Zarándokév. Az albumtól a suite-ig*. Budapest, Zeneműkiadó, 1986.
 - 4 Hamburger Klára: *Liszt-kalauz*. Budapest, Zeneműkiadó, 1986, 295. A teljes előszót közli: Kroó id.m., 59.
 - 5 A kérdésről összefoglalóan: Philippe Junod: The New Paragone. Paradoxes and Contradictions of Pictorial Musicalism. In: *Arts Entwined. Music and Painting in the Nineteenth Century*. Eds. Marsha L. Morton and Peter L. Schmunk. New York and London, Garland Publishing, 2000, 23–46.
 - 6 Lisztől Agnes Street-Klindworthnak, 1855. április 12., *Franz Liszt's Briefe*, III. Hrsg., La Mara. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1892–1905, 7.
 - 7 Az összes idézetet közli: *The Liszt Companion*. Ed. Ben Arnold. London, Greenwood Press, 2002, 78–79.
 - 8 Senancour *Obermanja* egy levélregény, amit először 1804-ben adtak ki. Ez a kiadás gyakorlatilag észrevétlen maradt, nem úgy, mint az egész francia romantikus nemzedékre óriási hatást gyakorló, 1833-as második kiadás. A svájci pasztorális tájban vigasztalást kereső, illúziót vesztett Oberman figurája Goethe Werthere, Chateaubriand Renéeje mellett a metafizikai szenvedés legfontosabb irodalmi hőségévé, a *mal de siècle* szimbólumává vált. Magáért a figuráért és az eszméért, amit képviselt, Liszt és párizsi köre: Marie d'Agoult, Georges Sand és Sainte-Beuve is rajongtak. Lásd Pauline Pocknell: Liszt and Senancour. Romantic Cult Heroes. In: *Liszt the Progressive*. Eds. Hans Kagebeck, Johan Lagerfelt. The Edwin Mellen Press, 2001, 123–150.
 - 9 *Liszt Ferenc Zeneművei, II. Zongoraművek 6. kötet. Vándorévek*. Lipcse, Breitkopf & Härtel, 1936, 53. (A regényesről és a kolomp zenéjéről.)
 - 10 Jean-Jacques Rousseau: *Les rêveries du promeneur solitaire*. Genf, 1782. Magyarul: *A magányos sétáló álmodozásai*. Ford. Réz Ádám. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1997.
 - 11 Uo. 80.
 - 12 *Mémoires, souvenirs et journaux de la Comtesse d'Agoult (Daniel Stern)*. Présentation et notes de Charles F. Dupêches. Paris, Mercure de France, 1990. Magyarul: *Boldog és boldogtalan éveim Liszt Ferencel. Marie d'Agoult grófné emlékiratai*. Válogatta, fordította, az előszót írta és a jegyzeteket összeállította Molnár Miklós. Budapest, Palatinus, 1999, 88.
 - 13 Uo. 88–89.
 - 14 Childe Harold's Pilgrimage, 3. ének 85. versszak. (Torkos László fordítása). Lásd Jakov Iszakovics Milstejn: *Liszt II*. Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 716.
 - 15 A hangnemek vagy tonalitások szimbolikus szerepéről lásd Paul Merrick: A tonalitás szerepe az Années de Pèlerinage svájci kötetében. *Magyar Zene* 37/2. (1999), 127.
 - 16 Mémoires i. m. 45. Idézi Alan Walker: *Liszt Ferenc. I. A virtuóz évek (1811–1847)*. Budapest, Zeneműkiadó, 227.
 - 17 Szabó Lőrinc fordítása. http://babelmatrix.typtex.hu/works/fr/Lamartine,_Alphonse_de-1790/Le_lac/hu/12554-A_t%C3%B3?interfaceLang=hu.
 - 18 Liszt mindig az Obermann-formulát használja.
 - 19 Oberman, 63. levél. Idézi: *Liszt Ferenc Zeneművei* i. m. 30.
 - 20 Edgar Istel: Elf ungedruckte Briefe an Schott. *Die Musik* 19. (1905–1906), 46. Idézi Milstein i. m. 709.
 - 21 Kroó i. m. 94.
 - 22 Merrick i. m. 127.
 - 23 Childe Harold's Pilgrimage, 3. ének 72. versszak. (Torkos László fordítása.) A természeti és társadalmi ember szembeállításával folytatódnak Byron sorai – „Bérczek felé vonz szívem untalan, Városi zaj s tolongás kín nekem.” –, de Liszt ezt már nem idézi. Lásd Milstein i. m. 715.
 - 24 Lamartine Liszthez. Saint-Point, 1835. november 1. Alexander Main: Liszt and Lamartine: Two Early Letters. In *Referate des 2., Europäischen Liszt-Symposions. Eisenstadt, 1978*. Hrsg. Serge Gut., München–Salzburg, Musikverlag Emil Katzibichler, 1981, 136. A természetet vagy egyes jelenségeit szimbólumként tekintő szemlélet megszokottnak mondható a romantikus poétikában. Coleridge-re vonatkozóan lásd például Péter Ágnes: *Roppant szívárvány. A romantikus látásmódról*. Budapest, Nemzeti tankönyvkiadó, 1996, 65.
 - 25 Main és nyomában Kroó is az utóbbi lehetőség mellett foglal állást.
 - 26 Main i. m. 136.
 - 27 Az irodalmi és képzőművészeti inspiráció kapcsolatáról Liszt életművében lásd Dorothea Redepenning: Liszt és a képzőművészet. Szisztematikus töprengések. *Magyar Zene* 50/2. (2012), 158–168.
 - 28 Jóllehet a litográfiák kiadói rendelték meg Kretzschmertől, Lisztnek az ötlet annyira megtetszett, hogy a *Zarándokévek II.*, Itália-kötetének képzőművészeti inspirációjú zongoradarabjainak, a *Sposaliziónak* és az *Il Penserosónak* a kottacímlapjaira már maga kérte a kiadótól a litográfiákat az inspirációt szolgáltató képzőművészeti alkotásokról. Ehhez lásd Kovács Imre: Megjegyzések Liszt Michelangelo-recepciójához. In: *Omnis creatura significans. Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára*. Szerk. Tüskés Anna. Budapest, CentrArt Egyesület, 2009, 393–399.

A felhasznált felvételeket a szerző bocsátotta rendelkezésünkre.

Pálfalvi Lajos

Többszínűség, transzkulturalitás és fehérorosz identitás

■ A nemzetek elemi szinten sztereotípiák formájában érzékelik egymást. Ha úgy vélik, bármilyen közük is lehet egy másik néphez, megszemélyesítik, bizonyos emberi tulajdonságokkal ruházzák fel. Ha baráti vagy ellenséges viszonyban állnak az adott nemzettel, maguk alkotnak sztereotípiákat, ha nincs közvetlen kapcsolat, másoktól vesznek át ilyeneket (a kaukázusi népekről alkotott elképzeléseket például nagyrészt az orosz irodalom formálta Európában). De vannak olyan nemzetek is, amelyekről importált sztereotípiáink sincsenek, őket nem létezőnek vagy érdektelennek tekintjük. Főleg azok tartoznak ide, amelyek gyarmati sorsuk miatt maradtak láthatatlanok számunkra.

Első hallásra furcsának tűnik, hogy a szomszédságunkban is vannak ilyenek: a szlovénokról például nincsenek forgalomban nálunk sztereotípiák, miközben a szlovénokban elég erős a rejtett magyarellenesség, Feltehetően náluk is elterjedt a Magyarország a „szlávok pokla” toposz, a romantika korában kreált szláv mítosz egyik fontos eleme. Mintha még az ukrán nemzet létét sem érzékelnénk, noha független államuk e pillanatban az eurázsiai birodalmi terjeszkedés legfőbb akadály. Mégis nincsenek sztereotípiák az ukránokról, mert a Sevcsenko által is megénekelt *meggyeskert* a taganrogi Csehov esszenciális orosz cseresnyészkertté változtatta (ahonnan Moszkvába vágnak a szereplők), ahogy az ukrán romantika kozákjait is orosz kultúrjaknak nyilvánították.

Ezek után nem meglepő, hogy a fehéroroszokról sincsenek magyar sztereotípiák. Nem gondoljuk róluk, hogy dolgosak vagy henyék volnának, igazat mondanak vagy hazudnak, szívesen látják a vendégeket, vagy ajtót mutatnak nekik. Azt is csak a szlavisták tudják, hogy saját nyelvük van, ha még ki nem halt. Tíz évvel ezelőtt a tévénézők is meggyőződhetek arról, mennyire nemlétezőnek tekintjük őket, amikor „ruszik haza” kiáltással fogadták az Üllői úti stadionban a minszki traktorgár csapatát.

Már a nevükkel is baj van: a fehérorosz név azt sugallja, hogy csak az orosz nemzeten belül különítik el magukat, de ugyanúgy részei e nagy nemzetnek, mint a bajorok a német népnek (illetve mégsem úgy, mert Bajorország prosperál, Minszk és vidéke meg csak egy skanzen, ráadásul Európa utolsó diktatúrája). Pedig Fehéroroszország pontosan annyira része Oroszországnak, mint a Kisalföld a Nagyalföldnek. Ahogy az alföld jelölhet több tájegységet, de ki is sajátítható az egyetlen nagy, mitologikus magyar Alföld nevéként, ugyanúgy az „orosz” kategória is lehet e szóösszetételben „keleti szláv” jelentésű gyűjtőnév, de lehet az egyik keleti szláv nép neve is, amely feltehetőleg azért sajátította ki ezt a nevet, mert el akarja nyelni a másik kettőt.

A magyar nyelv használója ezt persze nem érzékeli, és csak akkor érthet meg valamit ebből a problematikából, ha kísérletet tesz arra, hogy kiszabadítsa az „orosz” szót a sok évszázados birodalmi manipulációk hálójából. Persze nem úgy, mint Lukasenka elnök, aki úgy értelmezte a nemzet nevét, hogy orosz + minőségjelző (értelemszerűen jobb minőséget jelez, mintha a kisebbségiségi komplexus hirtelen felsőbbrendűségi érzéssé változna).

A keleti szláv térségben kialakult terminológiai zűrzavar hűen tükrözi a birodalmi terjeszkedést, a nyelvek és identitások bekebelezését. A legnagyobb szláv népet nagyorosznak vagy egyszerűen oroszoknak nevezzük, a másik két nemzetet, a fehéroroszt és a kisoroszt (ukránt) pedig csak mintha ezen belül, ennek alárendelve lehetne elhelyezni (bár mindkettő történelme régebbi, mint a XII. században alapított Moszkváé). A magyar terminológiában még egy probléma van: 1945 után a kommunista nyelvpolitika kiiktatta a fehérorosz szót (noha korábban a moszkvai magyar emigráció is ezt használta), orosz (még véletlenül sem fehérorosz) jövevényszót honosítva helyette. 1990-ig beloruszok éltek Belorussziában (nem pedig Belarusszan), utána az Akadémia helyreállította a normát, bár erről sokan

nem vesznek tudomást, vagy helytelenítik az orosz jövevényszó eltüntetését.

Próbáljuk megvizsgálni, milyen jelentések sűrűsödtek az „orosz” terminusba, amelynek annak függvényében tágult a jelentésköre, ahogy a tatár uralom után, a XVI. században alapított moszkvai állam rabolt újabb meg újabb területeket, egészen 1991-ig, amíg csak meg nem állították az expanzióját, újabb névváltoztatásra kényszerítve. Az orosz nyelvben az országot jelentő *Rosszija* mellett egy régebbi szó, a *Rusz* is megtalálható. Ez a kijevi állam neve, amelyet a XIII. században pusztítottak el a tatárok. Ugyanakkor a költői nyelvben vonatkozhat mindhárom keleti szláv nemzetre, bizonyos esetekben pedig csak a fehéroroszokat és az ukránokat jelöli. Rettegett Iván és az elődei nem tekinthették moszkvai örökségnek a lengyel–litván államhoz tartozó Ukrajnát és Fehéroroszországot, az egykori Kijevi Ruszt.

A moszkvai patriarchátus viszont átvette Kijevtől a pravoszláv vallási központ szerepét, 1589-ben pedig pátriárkai rangot kapott a moszkvai metropolita. A birodalmi örökség mellett az erre épülő vallási-ideológiai komplexum az, ami még mindig Moszkvához fűzi az Ukrajnában és Fehéroroszországban élő pravoszláv hívőket és pravoszláv ateistákat.¹ A XVII. század végén felekezeti indokokra hivatkozva találták ki a három keleti szláv nemzet „újraegyesítését” (mintha bármikor is egy országban éltek volna); ezt a koncepciót dolgozták ki részletekbe menően a XVIII. századi orosz ideológusok. Míg az angolok nem nevezték Indiát Angliának, az agyonmitizált „Oroszországba” Észtország és Dagesztán is belefért, orosz lett minden meghódított terület, függetlenül a demográfiai és történelmi tényektől, és „ez a nyelvi kisajátítás az európai kultúrtörténet egyik nagy misztifikációja”.²

A lengyel nyelv megkülönbözteti az orosz (rosyjski) a nem orosz keleti szlávtól (ruski). Ez a nagyon fontos megkülönböztetés magyarul köznyelvi formában nem adható vissza. Mivel a rutén szó már foglalt (a ruszinok külső neve volt), Kovács István javaslatára marad a ruthénus névváltozat. Ez a lengyel–litván állam keleti szláv lakosságát, a mai fehéroroszok és ukránok őseit jelöli, nem téve különbséget közöttük (ez ma sem egyszerű feladat abban a széles sávban, ahol a két nép érintkezik, és különböző átmeneti nyelvjárásokat beszél). Vagyis a fehérorosz (albaruthenicus) nemzet nem az orosz etnikumhoz képest határozza meg magát, hanem a nem orosz keleti szlávokon, az egykori Kijevi Rusz területén belül választja el magát a tőle délre élő ukránoktól.

Ha pedig azt is figyelembe vesszük, hogy az egyik változat szerint a fehéroroszok neve magyarországi eredetű is lehet, hisz az egyik forrásban (*Szent Kinga élete*) a „fehér ruténok” magyar királyának nevezik Kálmánt, könnyen beláthatjuk, hogy a moszkvai invázió kései fejlemény, és igen gazdag történelmi múltat fed el. Nézzük, hogyan kerülhetett kapcsolatba a Magyar Királyság ilyen távoli vidékkel. A keleti magyar expanzióban keresendők az okok. A XIII. századi erőviszonyok azt követelték a magyaroktól, hogy ha uralkodni akarnak Halicson, szövetségest kell találniuk Volhínia és Szmolenszk ellen.

Abban a korban Szmolenszk volt Európa keleti határa, és ma is így él a fehéroroszok történelmi tudatában. Szmolenszk volt a legtávolabbi fejedelemség, amely még bekapcsolódott a közép-európai politikai játszmákba. Ott épült a legtávolabbi európai lovagvár, a fehérorosz képzeletben Bialystoktól (Belasztoktól) Szmolenszkig tart az igazi, csonkítatlan Fehéroroszország. Hasonlóan fontos

szerepet játszik a város a lengyel nemzeti mitológiában: mintha Szmolenszk elestével kezdődne az országvesztéshez vezető folyamat (lásd Matejko festményét, melyen emiatt kesereg a bölcs udvari bolond, Stańczyk). Szimbolikus értékét a napóleoni hadjárat, a II. világháború és a közelmúlt eseményei is gazdagították.

A X. század közepén, a skandináv Rahvalod (Rogvolod) által alapított Polacki Fejedelemséggel kezdődött a fehér-orosz államiség; a nemzet európaiságának egyik szimbóluma egy nagy műveltségű középkori szent, Polacki Szent Eufrozina. II. Endre 1215-ben foglalta el Halicsot. Polack viszont a XII. század elejére már annyira meggyengült, hogy Litvánia kiszabadult a fennhatósága alól. 1222-ben pedig elfoglalták a szmolenszkiek a várost, elvitték a polackiak legnagyobb szentségét, Szent Eufrozina keresztjét, és maguknál is tartották három évszázadon át. 1219-ben a szmolenszki Merész Msztyiszlav el is hódította

egy időre Kálmántól Halicsot, ezért kellett semlegesíteni magyar–szuzdali–polacki szövetséggel. Ekkoriban már használatban lehetett a „fehér rutén” név, noha a mai fehér-oroszok ősei csak a XVI. században vették fel.

A modern nemzetté válásért folytatott küzdelmet végigkíséri az anyanyelv és a nemzeti jelképek használatáért vívott harc. Az 1991 és 1995 közötti, Lukasenka előtti időszakban lovas vitéz volt látható az ország címerén, a pajzsán kettős kereszttel. Az is érzékelteti a fehér-orosz történelem viszontagságait, hogy a litván címer is hasonló, sőt a jelkép Lengyelországban is forgalomban van, különösen azok kedvelik, akik Litvániából települtek a Tengeremellékre, még futballcsapat is viseli a nevét (Pogoń Szczecin). A fehér-orosz *pahony* hajszát, üldözést jelent, ami elég logikátlan, hisz egyetlen lovasról van szó, bár persze üldözőbe vehetett valakit. Ezt a címet viseli a legnemzetibb fehér-orosz költemény, Makszim Bahdanovics műve. A magyarázat a litván nyelvben található: a *vytis* küldöncöt, lovagot jelent, de az üldöz jelentésű *vyti* igéből képezték.

A címeren látható kettős kereszt valószínűleg magyar eredetű. A lengyel királlyá koronázott Jagelló kezdte használni, a korábbi vitézeknek nem volt pajzsuk. Mivel Nagy Lajos király lányát, Hedviget vette feleségül, az Ulászló névvel pedig Magyarország királyi patrónusa, Szent László iránti tiszteletét fejezte ki, feltehetően a magyar címerből vette a jelképet. 1916-ban, a Fehérorosz Népköztársaság címerén az egyforma karú kettős keresztet helyezték a vitéz pajzsára, a Fehérorosz Köztársaság címerén pedig, mielőtt Lukasenka visszatért a szovjet jelképekhez, bizánci eredetű pátriárkakeresztet visel a pajzsán a lovag (ennek rövidebb a felső része, ilyen volt Szent Eufrozina keresztje).

A magyar kulturális hatás a XIV. század második felében, Nagy Lajos korában, majd két évszázaddal később, 1576 és 1586 között volt a legerősebb Fehéroroszországban, amikor Báthori István lengyel király és litván fejedelem volt. „Az ő állami és katonai reformjai tették lehetővé 1579-ben, hogy felszabaduljon Polack a moszkvai megszállás alól.” Ekkor „alakult ki a nemzeti nemesi viselkedés végleges formája, s a magyar gyalogság. A hajdúsereg példájára szervezték meg a Litván Nagyfejedelemségben a gyalogos egységeket. A Báthori seregében szolgáló magyarság jelentős része a Litván Nagyfejedelemségben maradt, és beolvadt a fehér-orosz és litván lakosságba. Báthori volt az első lengyel király és litván nagyfejedelem, aki hivatalosan használta a »Fehér Ruténia« nevet (a mai Fehéroroszország keleti részét értve ezen).”³

A fehéroroszoknak nemcsak a legfőbb nemzeti jelkép, hanem bizonyos emlékhelyeken is osztozniuk kell a litvánokkal és a lengyelekkel. Ilyen a vilnai Hajnal-kapu (Vosztraja Brama)⁴. A késő gótikus építmény a tatárok ellen védelmet nyújtó falrendszer része volt. A XVIII. század végén lebontatták az oroszok, ezt az egyet hagyták meg az öt kapu közül. A XVI. században gyakran helyeztek el a kapuknál oltalmat és áldást adó ereklyéket. A következő felirat olvasható latinul a homlokzaton: „Irgalmasság Anyja, a te oltalmad alatt menekülünk meg”. A kapu emeletén kialakított kápolnában látható a XVII. század elején készült híres Szűzanya-ikon, amelynek azért alakulhatott ki ekkor kultusza több, ma már különböző országokban élő nemzetben, mert egyaránt szentként tisztelik a római katolikusok és a pravoszlávok. Fontos szerepet játszik az egyházak közti megbékélésben: 1997-ben itt fogadta a vilnai bíboros II. Alekszij pátriárkát.

Ebben a városban alakíttatta át a jezsuita kollégiumot Báthori István egyetemmé (amikor 1919 és 1939 között Lengyelországhoz tartozott Vilna, az ő nevét viselte az egyetem). 1956. november 2-án a diákok a temetőből a Hajnal-kapuig vonultak, szimpátiatüntetésen fejezve ki, hogy szolidárisak a magyar felkelőkkel. A letartóztatottak között a leendő nagy költő, Tomas Venclova is ott volt. A fehérorosz nemzeti ébredésben is fontos szerepet játszott a város a XX. század elején, ma is ott működik a fehérorosz ellenzéki média egy része, emellett számos olyan kezdeményezés folytatódik Vilnában, amelyet Minszkben betiltottak.

A lengyel nemzeti eposz invokációja is mutatja, milyen fontos szerepet játszik a lengyel nemzeti mitológiában a Hajnal-kapu: „Szent Szűz, aki a fényes Csensztovát véded, / Osztra-Brámán tündökölsz, s vigyázod a népet / Novogrodek nagyhíru, váras városában!”⁵ A költő köszönetet mond neki, amiért gyerekkorában csodás közbenjárásával kigyógyította betegségéből, és arra kéri, hogy a száműzetésből is segítse haza. Mivel a lengyel kultúrában nem szakadt meg a folytonosság, nem volt szükség a cseh, a szlovák, a bolgár, az ukrán és más irodalmakban végbement romantikus „nemzeti ébredésre”.

A fehérorosz irodalomban mindez az ukrán változatnál is ötven-hetven évvel később ment végbe. Így a „nemzetébresztés” nem a romantika optimistán profetikus hangvételében folyt, hiszen időközben megtörtént már a romantikus hagyomány modernista átértelmezése. Mivel a fehérorosz etnonemzeti projekt befejezését azóta is akadályozzák a kommunista és posztkommunista diktatúrák – leszámítva a kilencvenes évek első felét –, a fehérorosz posztkolonialista szellemi elit a XIX. századra

jellemző problémákra keres XXI. századi megoldást.

Nézzük a nagy klasszikus, Makszim Bahdanovics (1891–1917) említett versét. A nemzeti ügy szempontjából kulcsfontosságú, természetesen Vilnában kiadott *Nasa Nyiva*⁶ hasábjain jelent meg a fehérorosz történelmet idéző versciklusa. Nem Berzsenyi, hanem Ady kortársaként idézi a dicső múltat a vészterhes jelenből. Mintha igazából ő is *Az eltévedt lovast* akarná megírni, de neki nem voltak nemzeti mitológiát építő XIX. századi elődei, így mindent egyszerre kellett volna megoldania, egyetlen kötetében.

Hogyha néha balsejtelem jár át,
S egyre kémlelem földem égét,
Felidézem a szent Osztra Brámát,
S a rohanó lovagok seregét.

Lovaiknak hab lepi hátát,
Jöhet éj, pokol – szállanak ök.
Ezt az ősrök százados Vágtát
Meg nem állítják démonerők.

A következő három versszakban nem fordulunk a múlt szellemeitől a remélt dicső jövő felé, mert annak még semmi jele, és mintha nem is az idegen megszálló akadályozná az ébredést és a talpra állást (igaz, ilyen utalásokat nem is tűrték volna a cenzorok), hanem inkább az lenne a baj, hogy sok honfi vonakodik teljesíteni a haza iránti kötelességeit. A vers nem a szellemalakok miatt kísérteties, hanem azért, mert semmit sem veszített aktualitásából. A fehérorosz etnonemzeti projekt ma, a független államban is ugyanúgy zsákutcában van, mint azelőtt a szovjet és a cári birodalomban. Most is várja a haza áldozatkész polgárait, bár akiket fölébreszt, azok már nem népdalkört alakítanak, hanem *flash mobbal* tiltakoznak a *Nasa Nyiva* zaklatása ellen (mint 2010-ben, amikor rendőri akciót indítottak a szerkesztőség ellen, elkobozták a számítógépeket és a pendrive-okat). A hazájuktól elforduló, anyanyelvüket elfelejtő vagy meg sem tanuló állampolgároknak pedig homályos lelkiismeret-furdalást kelt. 2009 decemberében, a Nagyvilág fehérorosz számának bemutatóján szemtanúja voltam annak, hogy elsírta magát valaki, amikor elszavalták eredetiben:

Belarusz! Fiaid, kit az éjben
Hajtanak-űznek e bösz lovasok:
Mert hűtlen mind s feledékeny,
S mert sorsára hagyták a rabot.

Ó, a csalfa szívükre ha ütne,
 Lovasok, kezetekben a kard!
 Bárcsak jutna zokogva eszükbe
 Otthonuk, a sehogy-se akart!

Ki hazáját veszti el, annak
 Jobb a sír is, amely betemet.
 Bocsáss meg, anyám, a fiadnak,
 Vagy hadd adjam az életemet!⁷

Ma is megrendítő a vers – a szovjet korszakban természetesen mindvégig be volt tiltva. Ihar Babkou *A Perc* című regényében van egy epizód, melyben a szereplő radikalizálódik, első akcióját hajtja végre a nyolcvanas évek második felében, miután fölsozlatták népdalokkal, népművészettel foglalkozó csoportjukat. Most már nyíltan akar agitálni a rendszer ellen, ezért magával visz húsz példányt e költeményből az egyetemi kollégiumba, mert úgy gondolja, a történelem szakos diákok igen fogékonyak a hazafias eszmékre, különös tekintettel a falusi és kisvárosi diákokra, akik nem szakadtak úgy el a múlttól, mint a nevezetes traktorgyár dolgozói.⁸

Hihetetlenül erős ökumenikus potenciál rejlik a Hajnal-kapu fölött, a kápolnában látható csodatévő képben. Mintha két civilizáció közti törésvonalra épült volna a város, ahol – mint a kapunál tüntető Venclova írta Vilnáról szóló könyvében – a Harmadik Róma mítoszával ütközik a lengyel-litván Jagelló-mítosz. A lengyelekről és a litvánokról tudjuk, melyik oldalon állnak, az oroszokról is, de mi a helyzet a fehéroroszokkal? A pravoszláv és a birodalmi ideológia szerint eredetileg és lényegét tekintve kelet népe. Bár a Litván Nagyfejedelemségben ez már kétséges volt – a breszti unió (1596) után, melynek értelmében a

közös államban élő pravoszlávok jelentős része elfogadta a pápai fennhatóságot, a fehéroroszok felekezetet váltottak, és görög katolikusként a másik oldalra kerültek.

1564-ben jöttek Lengyelországba a jezsuiták, moszkvai értelmezés szerint az ő ármánykodásuk miatt tértek le az igaz útról az unitussá lett pravoszlávok. Lengyelország felosztása után arra kényszerítették a birodalom görög katolikus fehérorosz és ukrán alattvalóit, hogy pravoszláv hitre térjenek (még mártírjaik is voltak), ez alól csak azok az ukránok lehettek kivételek, akik az ország felosztása után a Habsburg Monarchiába kerültek. Nagyrészt ez a mozzanat magyarázza azt, hogy sokkal előrébb tart az ukrán etnonemzeti projekt, mint a fehérorosz, illetve ezért erősebb Ukrajnában az európai orientáció.

Ahogy a Hajnal-kapu az első és a második-harmadik Róma közti megbékélés szimbóluma lehet, a fehérorosz kulturális emlékezet is olyan különleges övezet, amelyben megfér egymás mellett a Kelet és a Nyugat. Még a nyelv is tükrözi ezt a kettősséget, hisz gyakran figyelhetünk fel a szókincsében arra, hogy bizonyos jelenségek megnevezésére a lengyel és az orosz nyelvben használatos kifejezés is megtalálható, és talán még egy harmadik is, amely a másik kettőből hiányzik.

Az is nyomot hagyott a nyelven, hogy a művelt rétegek évszázadokon át használták a latint, a lengyelt és az egyházi szlávot (az unió ugyanis nem jelentette a liturgia latinizálódását). Transzkulturális képződményként pontosan idomul a fehérorosz transzkulturális identitáshoz, ezért is olyan katartikus élmény az elveszett anyanyelv visszahódítása.

Érdekes adalékot találhatunk Andrzej Walicki eszmétörténeti monográfiájának Szolovjov-fejezetében, amely szintén azt sugallja, hogy fontos szerepet tölt be a vilnai kegykép a katolikus és az ortodox egyház közeledésében. A nagy ökumenikus szintézist teremtő filozófus egy pravoszláv pap, Mihail Szolovjov unokája volt, aki kijevi típusú szemináriumon szerezte képzettségét, s nemcsak latinul tanult meg, hanem a katolikus skolasztika is hatott rá. A filozófus anyja pedig az ukrán Szókratésznek nevezett Hrihorij Szkovorodával rokonságban álló lengyel-ukrán nemesi családból származott, vagyis ebben a közegben teljesen természetes volt a „kreatív kulturális ozmózis”. Jó példa erre „Mihail protópópa latin nyelvű Bibliája”, melyet a filozófus örökölt tőle.⁹

Szolovjov évtizedeken át közeledett a katolikus egyházhoz, végül 1896 februárjában megáldozott a keleti liturgiát követő katolikus papnál, Nyikolaj Tolsztojnál. Ezt a legtöbb katolikus áttérésként értelmezi, hisz „a szentáldozást megelőzte a tridenti hitvallás felolvasá-

sa”. Mások szerint viszont „Szolovjov meg volt győződve az intercommunio teológiai érvényességéről”, valóra váltva ezzel azt az elvet, hogy a két egyház elválasztása csak külsődleges, az ortodox felekezeti hovatartozás nem zárja ki azt, hogy egy pravoszláv a római egyháznak is híve legyen. A Szmolenszk bevételének emlékére emelt Novogyevicsij-kolostorban temették el a filozófust; egy ismeretlen két ikont helyezett a sírjára. „Az egyik a holtak föltámadását ábrázoló jeruzsálemi ikon volt, görög felirattal – »Krisztus föltámad halottaiból« –, a másik az Ostra Brama-i Szűzanya ikonja volt.”¹⁰

De térjünk vissza a fehéroroszok nevéhez. Ha magyar eredetű, a „fehér” a magyar színszimbolika szerint azt jelenti, hogy „nemes, uralkodó”. Helyi népetimológia szerint azt fejezi ki, hogy a tatárok nem tudtak átkelni a déli mocsárvidéken, nem pusztították végig az országot – hátrahagyva génjeiket –, így a lakosok megőrizték szőke-ségüket, antropológiailag közelebb állnak a baltiakhoz, mint az oroszokhoz. A név másik részéről, az „oroszról” már volt szó. A magyarba a TESZ szerint török közvetítéssel, *urusz* formában jutott el a szláv *rusz*.

A litván *rusų* is jól felismerhető, lettül viszont *krievu* az 'orosz', Fehéroroszország pedig *Baltkrievija* (litvánul *Baltarusija*). A lett szó teljesen más, akárcsak a lettek történelmi tapasztalatai. Ők kettős kolonizációt szenvedtek el. A balti németek uralma, a helyi elnyomás sokak számára elviselhetetlenebb volt, mint a birodalmi orosz, már csak azért is, mert a németek csak a XIX. század második felében veszítették el kiváltságaikat. Sok lett gondolkodott úgy, hogy az orosz befolyás ellensúlyozhatja a német hegemoniát, így az orosz orientáció nem a behódolás jele. Sok értelmiségi választotta már a XIX. században az orosz nyelvet, Rigának pedig nagy esélyt adott az, hogy fontos szerepet játszhat a birodalom kereskedelmében. A rigaiak szemében nem feltétlenül rabságot hozó zsarnok I. Péter és II. Katalin.

Az előbbi apja, Alekszej Mihajlovics cár, akit különös ismertetőjele, finom modora, udvariassága miatt Szelíd Alekszejnek neveztek, hadjáratot indított a fehérorosz területek ellen, és hatalmas pusztítást végzett. A népesség felét irtotta ki (a II. világháborúnak a lakosság negyede esett áldozatul), a gazdasági potenciál háromnegyed részét semmisítette meg. A nagy területű Vicebszki járás felperzselt falvaiban és városaiban alig kétszáz lélek maradt. XVII. századi források szerint „reggeltől estig vándorolhatott az ember anélkül, hogy élő emberrel találkozott volna, mindenütt csak hullák, hullák, hullák. Nem volt, aki eltemesse őket.” „Amputálták a fehérorosz társadalom felsőbb rétegeit, a helyi népesség társadalom-

szerkezetét ezután már csak jobbágyok alkották. Ezt a csapást tulajdonképpen sosem heverte ki az ország.”

Fél évszázaddal később Nagy Péter parancsára fölégették Mahiljout, kiirtották a lakosság negyedét. Ekkor szoktak rá arra az oroszok, hogy tömegével telepítik át a birodalom elmaradott vidékeire azokat, akik fontos mesterségekhez értenek. Mivel milliókat mészároltak le módszeresen az elmúlt négyszáz év mindegyik évszázadában, „a fehéroroszok csak biológiailag maradtak fenn, a gazdasági és kulturális fejlődésre, a felsőbb társadalmi rétegek újraképzésére már nem maradt erejük”.¹¹

Persze attól még nem kellett volna új szót kitalálniuk a letteknek az oroszokra, hogy nem ilyen emlékeik voltak róluk. A keleti szlávok lett neve a krivics törzsre utal (1920-ban javasolták is minszki szakértők, hogy cseréljék erre a nemzetük nevét). A krivics az északon élő szláv törzsek közül váltak ki (egykori területeik sajátos temetkezési szokásaikról ismerhetők fel, erről kapta nevét a hosszú kurgánok kultúrája), majd három csoportra oszlottak: az északiak központja Pszkov, a keletieké Szmolenszk, a nyugatiaké pedig Polack.

Vagyis a lett nyelvben a keleti szlávok arról a törzsről kapták a nevüket, amely a baltiakon és a skandinávokon keresztül kapcsolódott be az európai fejlődésbe. A lettek róluk szerezték történelmi tapasztalataikat, a Hanza-szövetséghez tartozó Novgorod volt a partnerük, nem pedig a távoli Moszkva. Nem csak az orosz történelem tragédiája, hogy Moszkóvia elfoglalta, majd Rettegett Iván 1570-ben feldúlta a várost.

Polack 1130-ban a Kijevi Ruszhoz, a XIV. század elején pedig a tatár pusztításoktól meggyengült Kijev helyébe lépő Litván Nagyfejedelemséghez került. A litván államban sokáig az ófehérorsz volt a hivatalos nyelv. Ezen adták közre az állam statútumát a XVI. században, három egymást követő változatban, Francisk Szkarina pedig „1517-ben kezdte kiadni a *Biblia* könyveit ezen a nyelven. Elég gazdag volt az ófehérorsz nyelvű világi irodalom, még a magyar irodalomból is készültek fordítások délszláv közvetítéssel.”¹²

Már ekkor sok felekezet és nemzetiség élt egymás mellett a területen: pravoszlávok, görög és római katolikusok, protestánsok, zsidók, muszlimok (betelepített tatárok) és pogányok. Ilyen környezetben többféle döntést hozhattak a fehérorsz kultúra kiemelkedő alkotói. Szkarina útja Krakkóba, Poznańba, Prágába vezetett. Szimjaon Polacki a XVII. század második felében az ófehérorsz mellett írt egyházi szláv nyelven, lengyelül és latinul, majd 1663-ban Moszkvába utazott, megteremtette az orosz szillabikus (szótagszámláló) verselést, aztán a már

említett Szelíd Alekszej cár gyermekeinek tanítója lett. Moszkóvia utolsó évtizedeihez kötődik a neve, I. Péter cár nem sokkal ezután átlépett a birodalmi korszakba.

Még hosszasan méltathatnám a XVI. századot, amikor minden esély megvolt arra, hogy „eredeti keleti szláv hagyomány szülessen önálló, mély kulturális és társadalmi étellel”, de a folyamat tragikusan megszakadt. „A lengyelesítés és az oroszosítás három és fél évszázada a maiakhoz hasonló állapotokat teremtett a kereszténységben: lengyel katolikus és orosz pravoszláv egyház. S ami a legfontosabb, a kereszténység Fehéroroszországban ebben az időszakban messze eltávolodott esszenciális szerepétől, a tartalmától – idegen államgépezetek tartozékává alakult.”¹³

A hagyomány eztán rejtetté vált, a fehérorsz kultúra bizonyos javai nem ehhez a nyelvhez kötődnek. A fehérorsz származású Mickiewicz sokat merített a helyi folklórból (különös tekintettel az ősök ünnepére, amely ismeretlen Lengyelországban), de még külön „fehérorsz iskola” is volt a lengyel irodalomban (nemcsak ukrán). A polacki jezsuita kollégiumban tanult Jan Barscseuszk mindkét irodalom a magáénak tartja. Fő műve, a négykötetes *Zawalnia nemes úr avagy Fehéroroszország fantasztikus elbeszélésekben* lengyelül 1846-ban, fehérorszul csak 1990-ben jelent meg.

Bár a szovjet korszakban – híven a szocialista tartalom, nemzeti forma univerzális elvéhez – volt bizonyos, pontosan kijelölt helye az anyanyelvi kultúrának, ez inkább skanzenre, rezervátumra emlékeztetett. Hogy milyenek voltak a kilátások, azt nagyon pontosan kifejezte Hruscsov, amikor azt mondta a hatvanas évek elején, hogy ebben a tagköztársaságban épül fel először a kommunizmus, mert a fehérorszok felejtik el elsőként az anyanyelvüket. Az orosz kultúra évszázadok óta harcol a fehérorsz ellen. Az utóbbi áll vesztésre, s ennek legtragikusabb következménye a nyelv visszaszorulása. A manipulátorok azt hangoztatják, hogy alig különbözik egymástól a két nemzet, ezért elkerülhetetlen a testvérm nemzetek egyesülése. Valjancin Akudovics szerint ez az óriáskígyó és a nyúl egyesülése lenne. Emellett arra is felhívja a figyelmet, hogy az olaszok és a franciák is két rokon nyelvet beszélnek, mégsem tekintik testvéreknek egymást. Eltűnik az anyanyelv, ahová vissza lehetne vonulni, csak foszlányok maradnak az ózonrétegből, „amely már nem védi a nemzeti kultúra anyagát sem az orosz kultúra jeges szélviharaitól, sem a nyitott, kommunikatív társadalom metakultúrájának kozmikus hidegétől”.¹⁴

De a nyolcvanas évek végén újból megpróbálták befejezni az erőszakkal megszakított etnonemzeti projektet. Míg más országokban idegen nyelvet kellett tanulni a

többnyelvűséghez, itt gyakran az anyanyelv megtanulása volt az első lépés ebben az irányban, hisz legtöbbször már az orosz után jött. Az értelmiség általában a lengyelrel is boldogul, és ehhez a három nyelvhez jön még egy-két nyugati nyelv. Bámulatos teljesítményeket hozott a fel lendülés: az atomfizikus végzettségű, Lengyelországban, kisebbségi környezetben felnőtt Jan Maksymiuk fehérorosra fordította az *Ulysses*t. Egyszerre fordítottak Dantét, Poe-t, Borgest, hogy ne orosz közvetítéssel ismerjék meg a világirodalmat.

A szellemi elitben megtörtént a posztkolonialista fordulat, és ebben fontos szerepet játszott az anyanyelv választása (beszéltem olyan fehérorosz ellenzékiel, aki Marijka néven mutatkozott be, ahogy a nagyapja szólította gyerekkorában, mert nem akart az eloroszosodott szülők Másája lenni). Még a hagyományvesztést és az alávetettséget is sikerült méltóságteljesen megfogalmazni. Ihar Babkou a tradíció „tapintatos távollétén” mereng, olyan útról elmélkedik, amelyik elvezet „A / Léttől védett / Finom nemlét / Tiszta távollétéig”.¹⁵ Logocentrikusként írja le a fehérorosz kultúrát. A terét „nem a kép vagy a ritmus, hanem mindenekelőtt a szó formálta. De ez különleges szó volt. Csendes, gyásztól áthatott, a világuralomról lemondó szó. Annyira szeretne »vagy nélkül, derűsen« hangzani.”¹⁶

Akudovics szerint a fehéroroszek az országukban is szétszóródva élnek, szigetcsoportokat alkotnak az orosz tengerben. Virtuális közösségüket a fehérorosz szöveg tartja fenn. Míg a demokratikus posztindusztriális társadalmakban a szöveg elveszíti kiváltságos helyzetét, náluk továbbra is kulcsfontosságú marad, de mivel a szigetcsoport lakói is nyitott kommunikációjú társadalomban élnek, a szöveg valójában a központba helyezett margó. Az olvasó osztozik az íróval a nyelv és a nemzet létezéséért viselt felelősségben. Különleges a kapcsolatuk: „Nem vele együtt írunk és olvasunk irodalmi szövegeket, hanem szakrális misztériumban veszünk részt az írás és az olvasás által, melynek fő célja az, hogy nagyobbítsuk a nemzet asztráltestét.” Előbb fehérorosszá kell válnia az állampolgárnak, hogy aztán olvasó lehessen belőle. Mivel az állam nem nagyon veszi ki a részét ebből a munkából, „minden tudatos fehérorosz mesterséges artefaktum, melyet a fehérorosz szöveg alapján hoztak létre áldozatkész magánszemélyek erőfeszítéseivel”. Úgy kelt át a nemzet ezen a szövegen, a XX. századon, mint egy úszó jégtáblán. De mintha egyre vékonyabb lenne a XXI. században.

A képek Artur Klinau: *Minsk–A Guide to the City of the Sun* című albumában jelentek meg 2013-ban

JEGYZETEK

- 1 Lukasenka elnök nevezte magát pravoszláv ateistának, utalva a felekezeti eredetű kulturális és politikai összetartozásra.
- 2 Ewa M. Thompson: *Imperial knowledge. Russian literature and colonialism*. Westport, Conn. – London, Greenwood Press, 2000, 15–16.
- 3 Oleg Łatyszzonek, Alesz Beli: *Magyar–fehérorosz kapcsolatok a középkorban és az újkor kezdetén* [in:] *Annus Albaruthenicus*, red. Szakrat Janovics. 7. tom. Krynki, Stowarzyszenie Villa Sokrates, 2006, 91.
- 4 A kapu lengyel és fehérorosz neve arra utal, hogy innen vezet az út a szomszédos Vosztri Kanyecbe.
- 5 Adam Mickiewicz: *Pan Tadeus vagy az utolsó birtokfoglalás Litvániában. Nemesi történet 1811–12-ből tizenkét verses könyvben*, ford. Rónay György. Budapest, Európa, 1977, 7.
- 6 1905 előtt az Orosz Birodalomban nem lehetett nem orosz nyelvű cirill betűs lapot kiadni. 1906 szeptemberében jelent meg Vlnában a *Nasa Dola*, az első fehérorosz nyelvű lap, öt száma készült el, ebből négyet elkoboztak, a szerkesztőt egy évre börtönbe zárták. Októberben jelent meg a *Nasa Nyiva* első száma. 1915-ben megszűnt, 1991-ben indították újra. Miután Lukasenka hatalomra került, üldözni kezdték a fehérorosz nyelvű ellenzéki sajtót, 2005-ben megszüntették a terjesztését három évre, mert az 1933. évi reform előtti, *taraskevics*nek nevezett írásmódot használták. Az utolsó néhány megmaradt fehérorosz nyelvű lapok egyike.
- 7 Makszim Bahdanovics: *Vágta*. Ford. Körner Gábor, Nagyvilág, 2009/12., 1032.
- 8 Vö. Ihar Babkou: *Hvilinka. Tri gisztoriji*. Minszk, Logvinau, 2013, 83. A regény 2014 decemberében, Pozsonyban megkapta a Visegrádi Keleti Partnerség Irodalmi Díjat.
- 9 Andrzej Walicki: *Orosz és lengyel messianizmusok. Oroszország, a katolicizmus és a lengyel ügy*. Ford. Pálfalvi Lajos. Máriabesnyő–Gödöllő, Attraktor, 2006, 138.
- 10 Uo. 144.
- 11 Sokrat Janowicz: *Az urak és a parasztok komplexusai*. Ford. Pálfalvi Lajos. 2000, 2004/6., 19.
- 12 Oleg Łatyszzonek, Alesz Beli: *Magyar–fehérorosz kapcsolatok...* 79.
- 13 Ihar Babkou: *Sen, który śnił się nikomu* [in Uő:] *Królestwo Białoruś. Interpretacja ru(i)n*. Wrocław, Kolegium Europy Wschodniej im. Jana Nowaka-Jeziorańskiego, 2008, 16.
- 14 Walancin Akudowicz: *My i Rosja* [in Uő:] *Dialogi z Bogiem*. Wrocław, Kolegium Europy Wschodniej im. Jana Nowaka-Jeziorańskiego, 2008, 118–119.
- 15 Ihar Babkou: *A nyugati buddhizmus civilizációja*. Ford. Mihályi Zsuzsa. Nagyvilág, 2013/1., 106.
- 16 Ihar Babkou: *Za niebokresem Europy* [in Uő:] *Królestwo Białoruś...* 11.

Az ember a saját hagyományát, ha akarja, ha nem, viszi magával

Ferdinandy Györggyel beszélget Pécsi Györgyi

■ Ferdinandy György 1956-ban, huszonegy évesen hagyta el Magyarországot. Tizenegy évet élt Franciaországban. Első két könyvét franciául írta, majd a spanyol nyelvű Puerto Ricó egyetemén tanított harmincöt évig. 2000 óta Miami-ban és nagyjából Budapesten él. Magyarul, franciául és spanyolul mintegy hatvan kötetet jelent meg. Saint-Exupéry-, József Attila- és Márai Sándor-díjas író, irodalomtörténész, egyetemi tanár. A Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja.

A forradalom leverése után, 1956 őszén elsőéves francia szakos egyetemista voltál, amikor a megtorlás elől a kétszáz ezer magyar egyikeként elmenekültél Budapestről, nem sejtve, hogy közel fél évszázados emigráció lesz a sorsod. Francia nyelvismeretednek köszönhetően elkerülhetted a menekült sors hányattatásait, nagyon gyorsan tudtad folytatni az egyetemet Strasbourgban.

Valamennyire tényleg tudtam franciául. Anyai és apai ágon is egyaránt orvosok voltak a felmenőim, az akkori szóhasználat – nem tudom miért – a nép ellenségei voltak. Anyám perfekt beszélt németül, kisgyerekkoromban én is gagyarásztam franciául, az egyetemre is francia szakra jelentkeztem. Három évig nem vettek fel, és a három felvételizés közben elég jól megtanultam a nyelvet. De Pesten csak hat hétig voltam '56-ban egyetemista, jött a forradalom, és vége lett az én egyetemi pályafutásomnak.

Tehát amikor kijutottam Bécsbe, aránylag könnyen találtam egy francia ösztöndíjat, és mint ösztöndíjas kerültem Franciaországba. Különvonaton utaztunk, csupa jövőbeli ösztöndíjasok. Azt mondták, hogy különböző francia városokban fognak minket elosztani – Párizs központtal. Strasbourg volt az első állomás, ahol megállt a vonat. Bemondták a hangosbeszélők, hogy a strasbourgi egyetem is vállal 80 magyar ösztöndíjas diákot, és le is szállhatunk rögtön a vonatról. A hangosbeszélő magyarul mondta, de közben beszéltek franciául is meg németül is. Mi Ausztriából jöttünk, és az volt az érzésem, hogy most

már úgyis túl messze vagyunk, ne menjünk tovább. És valóban jó helynek bizonyult Elzász. Az elzásziak a franciákat úgy hívják, hogy „ceux de l'interieur”, a „belső részekről” valók, a németeket meg, hogy „die von anderen Seite”, vagyis a „túlsó partról” valók. Tehát mind a kettőt, a németeket és a franciákat is kitolják, és ott maradnak ők, akik se németek, se franciák, hanem elzásziak, és azok is akarnak maradni. Rögtön imponált ez a közbülső állapot. Valószínűleg az is közrejátszott az én Strasbourgban maradásomban, hogy az első napokban ott volt Sipos Gyula – írói nevén Albert Pál – is és Parancs János költő barátom is. De ők csak körülbelül két hétig maradtak, továbbmentek Párizsba, talán mert a moszkvai rádió azt a rémhírt terjesztette, hogy a jugoszláv király kémiskolája, ahol mi élünk – pedig már nem is volt királyság Jugoszláviában.

Az egyetemen elég hamar elkezdtél közölni francia lapokban. Előbb újságcikkeket írtál az '56-os forradalomról, utána pedig szépirodalmat. Mindjárt franciául kezdtél írni?

Igen, azonnal franciául. Az egyetemen volt egy nagyon kedves tanárom, Georges Livet, őt az érdekelte, hogy a francia forradalomnak milyen hatása volt a korabeli Magyarországra. Megkért, hogy II. József koráról segítsen neki összeszedni magyarországi adatokat. Természetesen ezt franciául kellett csinálni. Tehát én francia nyelven írott történelmi kistanulmányokkal kezdtem. Utána az egyetemen szociológiával folytattam. Volt egy felmérése a francia közvéleménykutató-intézetnek, amelyben a „nouvelle vague”, az új hullám fiataljait kérdezték, hogyan érzik magukat, milyen a közérzetük. Ezt a kutatást kiterjesztettem a magyarokra. Sikerként összeszedtem körülbelül száz magyar fiatal Strasbourgban és Strasbourg környékén, akik az én magyar kérdőívemet megválaszolták. Nagyon érdekes összehasonlítás volt, hogy milyen a közérzetük a francia fiataloknak és az akkor érkezett, velük egykorú magyar fiataloknak. El is küldtem a tanulmányomat Alfred Sauvynak, a közvéleménykutató-intézet igazgatójának, egy híres szociológusnak,

akivel aztán elég hosszan leveleztem ebben az ügyben. Közben rájöttem, hogy a francia baloldali sajtó mennyire félreismeri a mi forradalmunkat és mindazt, ami itthon történt '56-ban. És akkor elkezdtem írni azt, hogy mi történt '56-ban Magyarországon. Ezt is franciául kellett megírni. Tehát csupa olyan munkám volt az első egy-két évben, amit csak franciául lehetett nyélbe ütni. Eszembe se jutott volna, hogy magyarul.

A franciául való gondolkodáshoz annyira meghatározó vagy elegendő volt az a nyelvi közeg (egyetem, lap, újságok, rádió), ami körülvelt, hogy föl sem merült, hogy máson írjal, mint a befogadó ország nyelvén?

Nem volt elég, de megismerkedtem egy diáklánnyal – ilyenkor így szokott történni –, aki szépen javítgatta és átírta a szövegeimet. Az egyetemi szövegeket könnyű volt átdolgozni, de az újságcikkeket, amiket a forradalomról írtam – a forradalom humorával kezdtem –, nehezebb. Azt akartam, hogy a franciák kénytelenek legyenek megtudni, mi történt Budapesten – ha tetszik nekik, ha nem. Ezeket az újságcikkeket már a francia lánnyal mondatról mondatra javítottuk.

Amikor megírtam mindent, amit a forradalomról mondani akartam a franciáknak, akkor elkezdtem körülnézni, hogy mi történik azokkal, akik ide érkeznek. Voltak menekülttáborok Strasbourg környékén is, Elzászban is. Olyanokkal is találkoztam, akik úgy döntöttek, hogy visszamennek Magyarországra. Akiket Párizstól kezdve egész Franciaországon át összeszedett egy különvonat, és Strasbourgon át vitte őket haza. Még akkor, '57-ben. Ezt a visszatelepítési akciót a magyar kormány szervezte, elég sokan mentek vissza, a 200 ezerből körülbelül tíz százalék megremült és visszatért.

Amikor összekerültem a menekültekkel, és egyre jobban megismertem őket, látni kezdtem az emberi drámá-

kat. Addig én emberi drámát nem láttam, addig egy vagyán dolog volt, hogy kimentem, ösztöndíjat szereztem, egyetemre járok. Nem volt semmiféle fennakadás sem az én, sem a körülöttem élő fiúk életében. A drámákat akkor vettem észre, amikor megismerkedtem az emigrációnak azzal a nagy részével, akik családosak voltak. Magányos anyák apró gyerekekkel és mindenféle része a magyar társadalomnak, akik egyáltalán nem kalandnak éltek meg a menekülést. Voltak, akik sírtak, mert honvágyuk volt. A cigányfiúknak volt leginkább honvágyuk; érdekes módon ők nem is nagyon bírták sokáig, hazajöttek. És elkezdtem őket beszéltetni és róluk írni. Természetes módon magyarul folytak ezek a dolgok, és akkor a magyar nyelv megint visszajött a nyelvhasználatomba. Aztán magyarból fordítottam át franciára azt, amiről úgy gondoltam, hogy érdekelni fogja a francia olvasókat.

Nagyon sikeresen indult a pályád, az első két szépirodalmi könyved franciául jelent meg, mindkettő jelentős pénzzel járó díjban részesült. Azoknak az írásait franciául írtad vagy magyarul, de átfordítottad?

Olyan dolgokat és úgy kellett megírni, hogy ne legyen szükség magyarázó jegyzetekre, lapalji jegyzetekkel nem láthattam el ezeket az újságcikkeket. Gyakorlatilag magyarul írtam, azután átfordítottam franciára. De a fordítást nem szó szerint kell érteni, inkább újraírás volt, megpróbáltam francia fejjel gondolkodni, kidobni a fejemből a magyar fiókot, és betolni a helyére a franciát. Ezért a francia néha egy picit más lett, mint volt a magyar eredeti.

Az első könyvem, azt hiszem, tíz-tizenegy rövid kis novellaszerűséget tartalmaz. Nagy részük magyarból lett franciára fordítva. Néhány csak franciául van meg a mai napig is, mint a címadó, a *Sziget a víz alatt*. Ezt a kötetet az újságokban megjelent írásaimból állítottam össze. Én akkor francia első osztályú röplabdás voltam. Ennek is

súlyos irodalmi vonatkozásai vannak, mert itthon Szabó Lőrinc fia, Lóci, akiből óriás lett – mindnyájan tudjuk –, volt az én röplabdaedzőm a Budafoki úti Keltexnél. Franciaországban pedig bekerültem a vasutasok csapatába, és így rengeteget utazhattam. Egy éven belül úgy ismertem Franciaországot, ahogy kevés francia! Ez a vasutas röplabdás csapat adta ki az első kis kötetemet. A kéziratot odaadtam az egyik jólelkű fiúnak, aki a strasbourgi napilap, a Dernières Nouvelles nyomdájában dolgozott, és elintézte, hogy minden költséget elengedett a nyomda. Így megjelenhetett ez a 110 oldalas füzetecske. Akkor azt mondták nekem, ha nem küldöm el sehová, akkor értelmetlen volt kinyomtatni. Elküldtem Párizsba, és nagy meglepetésemre azonnal választ kaptam: ez a kis füzet nyerte meg a Del Duca-díjat, amivel aztán tényleg elindultam az írói pályán. A díj nagyobb pénzüsszeggel járt, de sokkal érdekesebb volt, hogy André Maurois, a franciák nagy öregje – már csak ő élt a nagy öregek közül – volt a zsűri elnöke. Párizsban, az V. Györgyhöz címzett szállodában elképzelhetetlen luxusban rendezték a fogadást. Megjelentem, megkaptuk a díjakat, eltöltöttünk néhány órát. Utána odajött hozzám André Maurois, és azt mondta nekem, hogy „fiatal barátom, sok híres francia íróval találkozott itt ma este”. De én egész este csak egy tévé-röporttel, Roger Couderc-rel beszélgettem, akinek a rögbi volt a specialitása, lerajzolta és elmagyarázta a rögbit – én minden sportot ismertem, de a rögbit nem ismertem –, és erre ment rá az estém. Azt feleltem Monsieur Maurois-nak, hogy „igen, Roger Couderc megtanított engem a rögbi szabályaira”. Az öregúr, a Mester barátságosan mosolygott, megveregette a vállam, és otthagyt. De ezt meghallotta Félicien Marceau, egy fiatal író, aki halálra nevette magát, és azt mondta, hogy tartani akarja velem a kapcsolatot. És hamarosan jelentkezett is, hogy írt egy színdarabot, aminek egy magyar menekült a hőse, akit rólam mintázott. Ezt most, a múlt héten Párizsban elmeséltem. Valaki elrohant, és egy antikváriumban megtalálta azt a színdarabot, aminek tényleg egy magyar menekült a hőse – hogy mennyire hasonlít rám, fogalmam sincs. Majd ha elolvasom.

Nos, ez így kezdődött, így indultam. Ez olyan dicsőséges indulás volt, hogy talán sok is volt a jóból. Egy évig tartott körülbelül a pénz, de ebből megélni nem lehetett. Akkor már volt francia feleségem, megszülettek a gyerekek, egyik a másik után, két gyerek. Komolyabb munka után kellett néznom. Egy könyvkiadónál, Fernand Nathannál találtam állást, könyvterjesztést. Adtak nekem egy kisteherautót, és a helyi képviselővel egész Franciaország területén árultuk a kiadó könyveit. Ezzel a te-

herautócskával tudtam aztán a magyar műhelyeseket is mindenhová elvinni, különben a Magyar Műhely nem jutott volna el sehová Nyugat-Európában. Nekik még annyi pénzük se volt, hogy a metrót kifizessék.

Franciául éltél, a második könyvedet is franciára írtad, s közben árultad a kiadó könyveit...

Igen, a második könyvemet is franciául írtam, az is díjat nyert. Csak akkor már nagyon belefáradtam ebbe a könyves dologba. Egyszer azt mondta nekem Nathan bácsi, hogy: „Fiam, a jó eladó még éjjel is a vevőkkel álmodik.” Rájöttem, hogy ez valóban így van, nem lehet könyveket írni, és közben csakúgy mellékesen terítgetni – olyan nincsen. Próbáltam valamilyen más állás után nézni, és a Puerto Rico-i egyetemen kerestek diplomás, európai tanerőt. Jelentkeztem, azt mondták, ha tudok spanyolul, meghívják a következő tanévre. Akkor már csak hat hónapunk volt arra, hogy megtanuljunk spanyolul, így hát a feleségemmel és a két gyerekkel összeköltöztünk, és a kis francia népkocsinkkal, a Citroënnel lementünk Spanyolországba. Útközben megálltunk Lyonban, és az aznapi sajtóban jelent meg, hogy a Saint-Exupéry család nekem ítélte a Saint-Exupéry-irodalmi díjat, amit éppen Lyonban adnak át. Engem ez nagyon megrázott, mondtam, itt kell, hogy maradjak, el kell mennem a fogadásra. A feleségem pedig – aki nagyon kemény nő volt – azt mondta: most megint előlről akarsz kezdeni? Ebből már egyszer elég volt, hagyjuk a fenébe! És szépen mentünk tovább Barcelonába. Nem mentem el még a díjátadóra sem.

A Saint-Exupéry-díj igen komoly irodalmi elismerés – ez se jelentett számodra olyan vonzerőt vagy megerősítést, hogy világnyelven írnál tovább?

De igen! Akkor azt hittem, ha elmegyek a Puerto Ricó-i egyetemre, akkor továbbra is franciául fogok írni. Azután ott kiderültek mindenféle szörnyű dolgok. Például az, hogy a tanult nyelv kopik. Gözerővel tanultam, és egyre jobban beszéltem spanyolul, de közben a francia kezdett elbizonytalanodni. Viszont a magyar nem, az megmaradt!

Rájöttem, hogy magyarul tudok dolgozni, magyarul tudok „mélyebbre ásni”. Azt mondta ugyanis nekem egyszer a francia kiadóm, hogy „a sikerkönyvekből elég, most ásson mélyebbre!” Én pedig azt kérdeztem: hogyan ássak mélyebbre?! Ha mélyebbre ások, az magyarul lesz! Azt mondták, nem, ásson mélyebbre franciául! Mondtam, én úgy nem tudok! Mert aki gyerekkorában, óvodás korában nem franciául malackodott, abból soha nem lesz francia író! És akkor Puerto Ricóban elkezdtem tanulni magyarul, és 1964-től már magyarul írtam. Szükségem volt a magyar tanulására, mert már nyolc éve kiestem a

magyar nyelvből. Elkezdtem tehát magyarul tanulni, ami azt jelentette, hogy megküldtettem minden új könyvet, ami itthon megjelent. A Szabad Európa Rádió ebben sokat segített, ők küldözgették nekem a könyvcsomagokat Puerto Ricóba. Ami 1960 és 1975 között, 10-15 év alatt itthon megjelent, mindent elolvastam, kijegyzeteltem, olvasónaplót vezettem.

Tehát eldöntöttem, hogy nem fogok olyan nyelvek mellett kitartani, amelyeket az ember csak úgy elfelejt, ha egyik országból átkerül a másikba. Ez kóklerségnek tűnt, főleg Puerto Ricóban, ahol egy olyan nép kebelébe kerültem, amelyik száz éve sikerrel harcolt az amerikai kulturális hatás ellen. Száz év amerikai katonai jelenlét sem tudta őket eltéríteni! Ilyen környezetben nagyon nehéz lett volna másképpen döntenem, mint úgy, hogy én magyar író leszek. Csakazértis!

A kortárs magyar irodalomtól, az élő magyar beszédétől elszigetelten éltél, írtál. Saját nemzedéktársaidal sem tudtad tartani a kapcsolatot?

Nem voltak mestereim, nem voltak író társak, akik körülvettek volna. Teljesen magamra voltam utalva egy idegen világban, idegen nyelvi közegben. Nem ismertem a magyarországi nemzedéktársaimat. Az emigránsok többnyire Nyugat-Európában maradtak, a trópusokon egyedül voltam. Nagyon sokáig tartott, amíg megtaláltam a hangomat. Legalább hat-nyolc évig nagyon zsenge és feledésre méltó dolgokat írtam.

Az európai, tehát a spanyolországi spanyol kultúrához kapcsolódott Puerto Rico vagy a spanyol-amerikaihoz? Vagy csak spanyolul beszélt, de maga se tudta, hogy mit akar a világban?

Spanyolul beszélt, és maga sem tudta, hogy mit akart. Voltak entellektüelek, akik Spanyolországhoz kapcsolódtak, de kevesen voltak. Maga a nép nem kapcsolódott sehová, egyszerűen csak elhatározták, hogy angolul nem fognak megtanulni. Eleinte hozzám is angolul szóltak, mert azt hitték rólam az első években, hogy amerikai vagyok. Angolul szólítottak meg, és mindig rájuk förmedtem, hogy „hableme cristiano”, beszéljen velem keresztény nyelven! Akkor elkezdtek nevetni, és azt mondták, hogy rendben van. És attól kezdve testvérek voltunk, és ment minden spanyolul.

Igen heterogén társaságból állt a Puerto Ricó-i egyetem tanulmányi kara: amerikaiak, latin-amerikaiak, mindenféle európaiak. Nem vonzott ez az izgalmas, sajátos kultúra annyira, hogy belemélyedj, s esetleg spanyolul írnál?

Nem akartam még egyszer előlről kezdeni. Azt gondoltam, hogy ezt egyszer végigcsináltam Franciaországban. A spanyolt meg akartam tanulni, de csak azon a szinten, hogy tudjam az egyetemi munkámat végezni

és tanulmányokat írni spanyolul. Ma is tudok spanyolul tanulmányt írni minden nehézség nélkül, de soha szépirodalmat meg sem kíséreltem spanyolul. Soha, egyetlen egyszer sem.

Megjelent azért spanyolul a Chica című szociografikus könyved és néhány elbeszélése is.

Igen, de azok általában baráti segítséggel helyrepopozott szövegek. Akkoriban jelentek meg a Magyarország felfedezése sorozat olyan kötetei, mint Csák Gyulától A szikföld sóhaja, Moldova vasutas-szociográfiája, az Akit a mozdony füstje megcsapott. Ezeket a Szabad Európa Rádió könyvcsomagjaiban megkaptam, és láttam, hogy ez valami csodálatos (bár most lenne valami ilyesmi!), kipróbáltam én is a műfajt, elkezdtem szociográfiákat írni. A Chica könyv főszereplője egyik diákom, aki elmesélte az életét. Ennek a lánynak a nagyszülei még rabszolgák voltak. Amikor elvitt hozzájuk, a falon ott volt bekeretézve a szabadulólevél. Ezt az amerikaiak dicséretére mondom, mert ilyesmi, hogy a rabszolgák unokái már egyetemisták, tényleg csak amerikai területen fordulhatott elő azt hiszem, sehol máshol a világon. Nagyon érdekes és tanulságos volt a rabszolgák leszármazottjait tanítani.

És itt Puerto Ricóban találtál rá Remenyik Zsigmondra, akiről a doktori disszertációd is írtad. Önmagában is nyelvi kaland: Puerto Rico amerikai katonai megszállás alatt, de spanyol nyelvű, Te pedig az elzászi Strasbourgban franciául dolgozol fel az egyik korai latin-amerikai (e)migráns írónk pályáját.

Igen, az egyetemen azt mondták, ha be akarom fejezni a doktorátusomat – mert tényleg már csak egy-két év hiányzott –, adnak ösztöndíjat, visszamehetek Európába, és befejezhetem. Kapcsolatban voltam még a régi strasbourgi tanáraimmal, ők támogattak ebben, s kérték, hogy igen gyorsan adjam meg a témát. Elkezdtem keresgélni, és eszembe jutott, hogy Remenyik Zsigmond 1920-ban kiábrándultan faképnél hagyta Magyarországot, a bécsi avantgárdhoz csatlakozott, Kassákékhoz, de ott sem érezte jól magát, és továbbment, eljutott Chilébe és Peruba. Ott azonnal spanyolul kezdett el írni, két könyve is megjelent spanyolul. De hét év után meghalt az indián felesége és a kislányuk, egyedül maradt, és úgy döntött, hogy hazajön. Ez számomra nemcsak nagyon jó téma, de példa is volt, mert az ő sorsában az is ebben benne volt, hogy haza kell menni. Ez engem is foglalkoztatott, mert soha nem gondoltam arra, hogy én ne jöjjek haza egyszer.

Remenyik spanyol nyelvű munkásságát illetően alapvetőek a kutatásaid. Írtad, hogy amikor nekiálltál a doktorinak, a Széchenyi Könyvtár még úgy tudta, hogy ilyen nem létezik. A kortársak Remenyik magyarországi írói visszatérését is nehezen fogadták. Bár Féja Géza, Ignác Rózsa, Móricz Zsigmond is

elismerően nyilatkozott róla, egy ideig nem tudták hová tenni.

Ha jól emlékszem, '29-ben került haza, és az első visszhangok nem voltak elismerőek. Hazaköltözött Dormándra, a családi birtokra, és még évekig spanyolul is írt. Főleg azért nem volt sikerük a magyarul írt munkáinak, mert nagyon ragaszkodott a spanyol nyelv ritmusához és dallamához, ami magyarul bizony nem ment. Megrökönyödve fogadták itthon, hogy alig tíz év után nem tud magyarul. Most már én is látom, valóban nagyon gyengék voltak az első magyar szövegei, tulajdonképpen alig voltak közölhetők.

Szintén spanyolul írta itthon, Dormándon az *Agrella emléke* című könyvét, amit később fordított le magyarra, le is rövidítette, ha jól emlékszem. A Nyugatban jelent meg, és ezt már befogadták a magyar írók. Azt lehet mondani, hogy visszatálalt, de nagyon nehezen talált vissza, és került be – most itthon úgy hívják – a kánonba.

Azt írod, hogy Remenyik akkor talált vissza a magyar irodalomhoz és a saját írói nyelvéhez, amikor ugyanarról a miliőről, környezetről írt, amivel Chilében, Peruban is találkozott, a külvárosi nyomorúsággal.

A feleségét, Mária nénit jól ismertem, vele nagyon jóban voltunk sokáig. Ő egy igazi vidéki parasztlány volt. Kemény kézzel vezette a mi Remenyikünket, akit egyébként Lacinak hívtak – nem tudni miért, de mindenki, a barátai is Lacinak szólították. Nyilván az ő elgondolása volt, hogy nem Dormándon kell ülni a dicsőségükön, hanem Pesten kell kezdeni valamit, és Angyalföldön tényleg elkezdtek az aszfalt-tehenészetet. És ott, Angyalföldön Remenyik végre megtalálta azt a közeget, amit Latin-Amerikában is ismert, a külvárosi nyomort, és akkor kezdett jól írni magyarul. Ez biztos, hogy így van.

Féja Géza írta róla, idézed, hogy Remenyik külvárosi szociográfiája ugyanúgy része Magyarország felfedezésé-

nek, mint Illyés Puszták népe című szociográfiája, annyi a különbség, hogy Illyés otthon érezte magát abban a közegeben, amelyről írt, Remenyik pedig egyáltalán nem érezte otthon magát Angyalföldön. Chilében, Peruban tudott azonosulni a helyi közösséggel?

Kicsit romantikusan képzeljük, azonosulásra gondolunk, mert tényleg lett neki egy indián lány szeretője, akit elvett feleségül. Lima egyik külvárosában éltek, a Cinco Esquinas, „öt sarok” nevű helyen, és született egy kislány is. Akkoriban, ha az indiánok lejöttek a magashegységből a tengerpartra, nem viselték jól a klímaváltozást. A párás melegben általában tüdőbetegséget szereztek, Remenyik felesége is, kislánya is hamarosan ebbe halt bele. Messziről az ember azt gondolhatja, hogy igen, talált magának emberi közeget. De ez egyáltalán nem biztos. Valószínűleg egészen kívülálló volt. Nem olyan egyszerű közösséget találni még akkor sem, ha az embernek odavalósi a felesége. Ráadásul az ő felesége, a kis indián lány egy olyan családnál volt szolgáló, ahol a nemesember Remenyik Zsigmondot fogadták. Ott mint szolgálóval ismerkedett meg vele.

Az indián történetek a felesége elbeszélései révén elevenedtek meg az írásokban?

Feltehetően igen. Egyet le is fordítottam magyarra és franciára, benne is van a tézisémről kiadott könyvben. Ezekből a történetekből is látszik, hogy mennyire igyekszik részévé válni annak a társadalomnak, és hogy mennyire reménytelen a kísérlete. Azzal, hogy hazajött, végül is pontot tett a kísérlet végére.

De számára az elfogadottság, saját hangra rátalálás sem hozott megnyugvást. Azt írta, hogy aki visszamegy a szülőhelyére, egyfajta öngyilkosságot követ el. Gyökértelenség, magány lesz a sorsa. Aki elmegy, meghal, nem térhet vissza, idegen lesz. Amikor Remenyik meglátogatja a szülei sírját,

keserűen jegyzi meg, hogy az élők „lemondanak róla, kitörlik az életből, igazság szerint nekem is ide kellene feküdnöm a többiek mellé”.

Sajnos a mi nemzedékünkben is történtek tragikus visszatérések. Thinsz Gézával közeli barátságban voltam, az ő sikeres élete hamar véget ért miután elhatározta, hogy nem jön többet haza, inkább Görögországba megy nyaralni, csak átrepül Pest felett, és amikor átrepül Pest felett a gép, kinéz az ablakon. Ezt többször mondta nekem, és be is tartotta. Nem jött haza. Borzalmas törés volt számára, hogy nem találta itthon a helyét, és senkit, de senkit nem talált a régiek közül, se családot, se rokont, se barátot, senkit. Még a Thinsz cukrászda se maradt meg a Móricz Zsigmond körtéren – most Tünde eszpresszónak hívják –, oda is elment, hiába.

A Te visszatatalálásod sikeres volt. Tulajdonképpen hasonló utat jártál be, mint Remenyik: elmentél, megpróbáltál egy másik nyelvet, aztán még távolabb kerültél a világtól, majd egy idő után hazatértél. Amikor visszatértél, mi volt a legnehezebb? A nyelvvél vagy a befogadó közeggel való találkozás?

A nyelvvél nem volt gond, mert állandóan olvastam. A Szabad Európa Rádióban minden héten mentek a műsoraim. Itthon azért is fogadtak olyan szeretettel az írókollégák, legalábbis annak idején, mert hallották a Szabad Európában azt a hangot, amiről azt hitték, hogy az én hangom. Az ő könyveiket ismertettem rendszeresen, minden héten, tíz év alatt körülbelül 300-400 könyvet. Számukra ez olyan volt, mint aki ablakot nyit a nagyvilágra – hogy lám a Szabad Európa is az ő könyveiket olvassa és ismerteti. Engem szeretettel fogadtak, nagyon-nagyon jó volt így kezdeni. Az emberekkel voltak a nehézségek, a megváltozott mentalitással. Először is azt várták el tőlem, hogy mindenbe szóljak bele. De világos volt előttem, hogy aki harminc vagy negyven év után hazajön Nyugatról, egy egészen más háttérrel jön haza, és ha itt felemeli a bütykös mutatóját és megmagyarázza az itthoniaknak – akik azt a negyven évet itthon szenvedték át –, hogy hogyan kellett volna csinálni és hogyan nem, az igen fonák és teljesen fölösleges. Ellenszenvenné teszi saját magát, másrészt pedig teljesen improduktív az igyekezete, mert senki nem hallgatna rá. Nekem az volt az alapállásom, hogy nem szólok bele az itthoni dolgokba. Figyelek, úgy jövök haza, mint aki tanulni jött. Ez is tanulmányút, mint az első, de ellenkező irányba.

Az emigrációban írtad életműved jelentős részét. Az emigránsok, a társadalom periferiáján élők sorsát, a másik Európa, a leszakadt világok életét. Esszéidben többször is visszatérsz ahhoz a gondolathoz, hogy a magyar irodalom elszigeteltségének az az egyik oka, hogy a magyar író a ma-

gyar olvasónak ír. A franciául írt munkáidat nyilván francia olvasóknak szántad, de az emigráns író kinek ír?

A francia könyveimet franciáknak írtam, nem volt kérdés. Azután amikor visszatértem a magyar nyelvű íráshoz, akkor egyszerre csak nem volt képe a képzeletbeli olvasónak. A képzeletbeli olvasó egy hozzám hasonló szellemi szegénylegény lett volna, aki valahol kallódik, de hát ilyen nincsen még egy. Lassan formálódott meg az emigrációs olvasóm. Egy idő után az emigráns közéletből már nagyon elegendő lett. Elkezdtem gúnyolni az emigrációt. Szerkesztettem egy satirikus folyóiratot *Szomorú vasárnap* címmel, az alcíme szerint *Időszakos lelki kalauz, az emigráns élet képtelen melléklete*. Festőbarátok illusztrálták, de az első oldalon mindig nyomtatott szöveg volt. Az egyik lapszámnak például az volt a főcíme, hogy „10 éves a sumér–magyar rokonság”. Azokat a dolgokat gúnyoltam ki, amiket az emigrációban a legotrombábbnak tartottam. Így ezután lett olvasóm, mert akiket kinevettem, elkezdtek gyalázni. De nem pont ezekre az olvasókra vágytam. Nekem akkor lett igazából olvasóm, amikor az első könyvem itthon megjelent, a *Szerecsenségem története*. 1988. február 18-án jelent meg, az Írók boltjában dedikáltam, az Andrássy úton, és hosszú sor állt kint az üzlet előtt. Akkor jöttem rá, hogy Úristen, milyen felelőtlen-ség volt kigúnyolni és kinevetni az emigrációt, amikor az embernek ilyen óriási a felelőssége minden leírt szóért! És akkor lett olvasóm.

A Ti nemzedéketeknek, az '56-osoknak az emigrációban indult a pályájuk: Czigány Lóránt, András Sándor, Sulyok Vince, Gömöri György, Sipos Gyula, Sárközi Mátyás. Ez a nemzedék egynyelvű maradt, pedig talán a csoportos ki-rajzással intenzívebben hozzá lehetett volna kapcsolódni a befogadó nemzet kultúrájához, irodalmához.

Az ötvenhatosok nagy része költő volt. Költő számára a nyelvváltás nem magától értetődő. Én úgy képzelem, a prózaíró könnyebben megpróbálkozik a nyelvváltással, mint a költő. A mi számunkra föl sem merült, hogy nyugati nyelvre átálljunk, főleg nem a költők részéről. És az is bennünk volt, hogy hamarosan haza fogunk jönni. Nem volt érdemes beleásni magunkat valamelyik nyugati nyelvbe, mi a forradalmat vittük ki, és abban reménykedtünk, hogy belátható időn belül haza fogunk jönni. Én már '58-ban haza akartam jönni, de június 18-án a francia sajtóban megjelent Nagy Imre kivégzésének a híre, és akkor kiderült, hogy nem lehet hazajönni, ránk egy hosszú, keserves emigráció vár.

Szemléletes fogalmad az „árnyékhuszárok” kifejezés. Azokra az '56-osokra vagy emigráns írókra érted, akik nagyon tehetségesek voltak, de nem sikerült megvalósítaniuk az életművüket. Persze lehet, hogy ha Magyarországon maradnak, itt

sem tudják megvalósítani. De az emigrációban mégis törvényszerűnek tűnik, hogy félbemaradtak életművek, hogy emberi egzisztenciák szenvedték meg az írói célokat. A nyelvvel való küszködés vagy a nyelvi környezettel való küszködés miatt?

Bennünk, ötvenhatosokban egy közös volt – mondhatom többes számban –, hogy magyar irodalmat akartunk művelni, magyar írók akartunk lenni. És Franciaországban. Ez volt csak a közös, de mindenki másképpen vágott bele. Voltak, akikből hiányzott a kitartás – legtöbbször az emberi gyengeségnél kezdődtek a bajok. De nagyon igazságtalan lenne, ha csak ezt mondanánk, mert a körülmények azért meghatározók voltak, s néha apróságoknak lett sorsdöntő szerepük. Például hogy ki milyen élettársat talált magának. Volt, akinek szerencséje volt, s voltak, akiknek az idegen feleség az első nagy szerelem múltával azt mondta, hogy most már hagyjuk ezeket a szamárságokat, foglalkozzunk valami komolyabbal, hiszen gyerekeid lesznek vagy vannak, a jövőre kell gondolnod. Akik egyszerűen nem tudták elviselni azt, hogy az ember arra tette fel az életét, hogy magyar íróvá váljon olyan közegben, ahol nincsen magyar olvasó, ahol nincsen magyar kiadó. Volt, aki éhen halt – Keszei Pistáról ezt nem szokták emlegetni. Volt, aki öngyilkos lett. Póbrányi Gábor bődületesen tehetséges ember volt, egyenesen franciául írta a regényét, a *Kocaforradalmárt* (*Un revolté du dimanche*); ő például megpróbált beilleszkedni a francia társadalomba; a színésztársadalomba annyira belemerült – egy spanyol újságban olvastam róla –, hogy Romi Schneider és Alain Delon Párizs környéki birtokán lőtte főbe magát. Többen is öngyilkosok lettek. Végül is az erőszakos nyelvváltás is az öngyilkosság egy formája.

Maga a nyelvváltás önmagában lehet író számára a szellemi öngyilkosság egy formája?

Annak, aki tudna nagyon fontosat mondani az anyanyelvén, de elfojtja, és megpróbál sikerkönyveket írni egy másik nyelven, annak öngyilkosság.

Mert a nyelvváltással együtt jár, hogy bizonyos meghatározó hagyományokat, nemzeti hagyományokat föl ad magában az ember? Mert a saját hagyományt már nem viszi tovább az idegen nyelvbe, a régi és az új hagyomány, kultúra nem együttműködik, hanem a régi fokozatosan elhalványul, s ami marad, az asszimilálódik az új nyelv kulturális hagyományához?

Igen, így van, az ember a saját hagyományát, ha akarja, ha nem, viszi, cipeli magával. És az ott tör ki belőle, amikor a legkevésbé számít rá. Mint Remenyik Zsigmond egyik gyönyörű, kecsua indiánokról szóló perui történetében, amikor egyszer csak azt írja, hogy „meghallja a déli harangszót, és ezzel üzen neki a régi haza”.

Ez a mondat a peruiak számára teljesen értelmetlen, és nincs semmi ok arra, hogy ott legyen ez a mondat, de ott van, mert ez jött ki belőle.

De történtek sikeresnek mondható nyelvváltások ötvenhatosok között is! Ennek ellenére reménytelennek látod, hogy valaki felnőtként kultúrát és nyelvet váltson?

Hogyha mélyre akar ásni, akkor reménytelen, igen. Legalábbis számunkra akkor nevetséges erőfeszítésnek tűnt és reménytelennek, hogy igazán lényeges dolgokat, amit csak én látok, tudok, azt más nyelven, mint az anyanyelvem, mondjam el. És ebben, azt hiszem, van valami igazság, hiszen mindazok, akik megpróbálkoztak vele, általában bestsellerírókká váltak, lektűröket írtak, nem tudtak „mélyebbre ásni” az idegen kultúrában, idegen nyelvi közegben. Megmaradtak a felszínen, mert a kiadó diktált, mert a kiadónak a siker volt a fontos. Arnóthy Kriszta a legtehetségesebbek közé tartozott Franciaországban. Az első könyvét, a *15 éves vagyok, és nem akarok meghalni* címűt a bátyjával írta, ami jó kísérlet volt arra, hogy lehet mélyebbre ásni idegen nyelven, idegen kultúrában. Amikor azonban Párizsban sikere lett a könyvnek, Krisztát megragadta egy nagy kiadó, és megtanulta, mit és hogyan kell írnia ahhoz, hogy sikeres maradjon.

A tanulmányokat, esszéket viszont a befogadó nemzet nyelvén írták az ötvenhatosok is. Sulyok Vince Norvégiában írta meg a magyar irodalom történetét, Gömöri György, Czigány Lóránt Angliában, Te pedig spanyolul. Az is természetes volt, hogy a tanulmányokat a befogadó ország nyelven írták?

Igen, mert valamit közölni akartunk a világgal, meg akartuk mutatni – nem személyesen magunkat, hanem – a magyar irodalmat, amit tanulmányokban tényleg csak a befogadó ország nyelvén volt érdemes megírni. Ez később kiegészült azzal, amit én úgy hívtam, hogy ablaknyitogatás, hogy fordítsuk le az itthoniakat, mutassuk fel az új, hazai nemzedéket Nyugaton.

Rögzítsük: azt, hogy a nyelvváltás író számára az öngyilkosság egy formája, csak a saját, az ötvenhatosok nemzedékére tartod érvényesnek. Viszont azok, akik a két háború között olyan kulturális háttérrel távoztak, hogy számukra természetes volt a két- vagy akár a háromnyelvűség – hiszen a német és a francia a család beszélt nyelve volt, és talán kevésbé élték erős szimbiozisban a magyar kultúrával, hagyománnyal –, így könnyebben el tudtak szakadni attól, mint például Arthur Koestler, Mikes György vagy Dormándy László.

Azokat, akik tudathasadás nélkül váltottak nyelvet, valamiféleképpen az itthoni életük felkészítette erre. Hiszen Kestler Artur ugyan magyar gimnáziumba járt, de németül és angolul is jól tudott. Neki nem volt nehéz

átállni. Dormándy László a franciával volt ugyanígy. Ők még abból a világból érkeztek, ahol a nyugati nyelvek tanulása természetes volt, és természetes volt az átállás az egyik nyelvről a másik nyelvre – a polgári közeg erre predesztinálta őket. Minket nem. Mi húszévesen kerültünk ki, addig oroszul tanultunk, amire Nyugaton nem volt szükségünk. Gyakorlatilag az itthon maradtakkal ugyanez volt a helyzet, hiszen Spiró Györgynek még most, a könyvhétre megjelent nagyszerű könyve is – orosz idézetekkel megtűzdelve – kizárólag orosz témáról, Gorkijról szól. A mai napig nem tud máshoz fordulni, máshonnan anyagot szerezni Spiró, mint ahhoz az orosz kultúrkörhöz, amibe beletartoztunk mi is, mi '56-ig, ő meg valószínűleg még sokkal tovább.

A nyelvváltókról is mint magyar írókról beszél. Hol van a magyar irodalom határa? Meddig magyar író a magyar író? Remenyikről például azt írod egy helyütt, hogy Magyarországon élő latin-amerikai írónak is tekinthető.

Igen, akkor úgy gondoltam, most már nem így fogalmaznék. De van benne valami, mert az ember soha nem lesz olyan, mint az itthoni irodalmi közege, amibe visszatalál. Még akkor sem, ha visszafogadták, és megtalálta a helyét. Valamiképpen más lesz, más szempontok szerint látja a világot.

A nyolcvanas években egy nagyon színvonalas és kitűnő társaság, a svájci Európai Protestáns Magyar Szabadegyetem számára állítottam össze a *Nyugati Magyar Széppróza antológiáját*. Természetesen beválogattam a nyelvet váltott magyar írókat is, de a szerkesztők felháborodtak, hogy „csak nem képzeled, hogy ezt a rakás angol meg francia meg német írókat becsempészed a magyar irodalomba? Erről szó sem lehet!” – és kihúzták őket. Nem kerültek bele az én antológiámba, aminek az lett a nagyon szomorú következménye, hogy ezt az

antológiát – az én kiadóm kiadta volna franciául is –, ha benne vannak a nagy nevek, de amikor észrevették a párizsiak, hogy itt valamiféle szelekció működik, és pont azok nincsenek benne, akiket ők fontos, és nagy íróknak tartanak, akkor elálltak a közléstől. Pedig ők '56 után mind nagyon keményen magyarnak vallották magukat. Mikes György, az angol humorista – úgy kell, hogy mondjam, mert angolul írta meg az egész életművét. Az egyik legnagyobb példányszámban kiadott magyar származású írónk is keményen magyarnak vallotta magát '56 után. Koestler is magyarnak vallotta magát '56 után. Miért mondunk le róluk? Ha a franciák számára egy quebeci kanadai író véletlenül franciául ír egy szonettet – semmi mást, csak tíz sort – vagy egy svájci, genfi vagy egy belga, azok mind a francia irodalom részei lesznek. Eszük ágában sincs a franciáknak lemondani arról, akit valamilyen módon bekebelezhetnek a francia irodalomba. A francia irodalom szinte erőszakosan bekebelező, mi pedig sajnálatos módon egy kicsit kiutasítók vagyunk. Amikor itthon elkezdtek rólam azt írni, hogy én magyar származású vagyok, emlékszem, sírtam, hogy lehet ilyen rondaságot mondani, hogy magyar származású! Én nem magyar származású vagyok, én mindig magyar voltam! Soha egy pillanatig nem voltam más.

Másrészt azt is tudomásul kell vennünk, hogy mi csak addig létezőnk a nyugati centrumokban, kánonokban, amíg sikeresek vagyunk. Azt a példát szoktam felhozni, hogy a mi irodalmunkban van olyan ember, mint Batsányi, akinek egyetlen egy mondatára emlékszünk, hogy „Vigyázó szemetek Párizsra vessétek!” De ezzel az egy mondattal örökre beírta magát a magyar irodalom történetébe. Ilyen nem fordulhat elő velünk semmilyen külföldi irodalomban!

„Elképzelem, hogy Shakespeare úgy dönt, nem foglalkozik politikával...”

Szabó Istvánnal beszélget Tóth Klára

■ *Amikor a hatvanas években pályakezdők voltak, a filmművészet nemzeti művészet volt. Volt francia, svéd, lengyel, orosz, magyar és számos más nemzeti filmművészet. Föl sem merült, hogy egy filmművészet nem nemzeti. Napjainkban pedig egyre kevésbé jellemző a filmekre a nemzeti arculat, a koprodukciók többsége, ahogy Andrzej Wajda mondta, amolyan euro-puding. Maga a hatvanas–hetvenes években magyar filmeket csinált – Álmodozások kora, Apa, Szerelmesfilm, Tűzoltó utca 25, Budapesti mesék –, majd a Mephistóval kezdődő trilógia már nemzetközi produkció volt. Hogyan emlékszik vissza erre a váltásra? Milyen az, amikor kitágul a világ, és egy nagyon más léptékben, több nemzetiségű stábbal kell létrehozni egy magyar filmet?*

Az európai filmművészet nemzeti filmművészetekből áll. Tehát az a fajta filmművészet, amiről mi beszélünk, az mindig nemzeti. Gyökerei vannak, identitása van. A kérdés csak az, hogy fogjuk fel azt a szót, hogy nemzeti. Tehát milyen kapcsolatban van azzal a társadalommal, amelyben élünk, milyen kapcsolatban van azzal a történelemmel, amely hat ránk, amely végül is a jelenünk alapjait hordozza. Ez alapkérdés.

Most szeretném a választ bonyolítani. Amikor mi elkezdtünk filmmel foglalkozni a hatvanas évek végén, hetvenes évek elején, akkor a film egyértelműen művészet volt, és az európai filmművészet olyan óriási hegycsúcsokat mutatott, mint Fellini, Ingmar Bergman, Vittorio de Sica filmjei, Visconti, mint a francia újhullám, Truffaut és Godard, Andrzej Wajda, Jancsó Miklós vagy Tarkovszkij, és még sorolhatnám a neveket. Ez a filmművészet lassan betagozódott a filmiparba. Ma már ez az önálló filmipar is megszűnt, és a szórakoztatóipar részévé vált, amelyben az a filmművészet, amelyet mi képviselni szeretnénk, egy nagyon keskeny, egyirányú utcává vált. Magyarul: ez a filmművészet alig kap lehetőséget a világban.

Hivatalosan van egy elnevezése: art haus movie-nak hívják, ami azt jelenti, hogy ötven-hetven fős ún. művész mozikban lehet vetíteni, melyekből még a nagy világvá-

rosokban is csak kettő-három van összesen. A filmművészet beszorult egyfajta gettóba. Ez nem jelenti azt, hogy nem kell fenntartani, nem kell harcolni érte. De ha csak azt a kérdést teszem fel magamnak, hogy hány példányban jelenik meg egy Thomas Mann-regény, és hány példányban egy Agatha Christie-, akkor az ötezer és a kétszázezer példány között kell összehasonlítást tenni. A művészet szórakoztatóiparba való betagozódása nemcsak kifejezetten a filmművészetre vonatkozik, hanem a társművészetekre is.

Hosszú ideig, pontosan 2008-tól négy éven keresztül, 2012-ig elnöke voltam az Európai Filmművész Szövetségnek, és ezért módomban volt az európai filmművészet helyzetének javítása érdekében európai politikusokkal találkozni. Emlékezetes volt egy Barroso úrral való találkozás, amelynek során azt szerettük volna elérni, hogy több támogatást kapjanak az európai filmek. És a válasz, a nagyon megindokolt válasz, első hallásra furcsának hangzott. „A kultúra nem európai uniós feladat.” A kultúra nemzeti feladat. Pontosabban Európa egy óriási mozaikkép, amelyhez mindenki hozzáadja a maga formáját, a maga színét és ez együtt adja az európai kultúrát. Én azt hiszem, hogy valóban ez a feladat.

Gazdaságilag ez azért nehéz, mert azok a filmek, amelyeket mi készítünk, nem tudják visszahozni moziban a pénzt, vagy ha szerencsés esetben úgy látták, hogy visszahozzák, nem hoznak olyan nyereséget, hogy a befektetőnek megérné. Ezért az európai film, mindig csak valamilyen állami támogatásból tud létezni. A különböző országoknak különböző a szisztémájuk, Franciaországban, minden mozijegy árának 11 százaléka visszamegy a francia filmiparba. Ez azt jelenti, hogy a franciák kb. 160 játékfilmet készítenek egy évben, de ebből a 160 filmből maximum hatvan kerül a mozikba. Mert ha a mozikban csak a francia filmeket vetítenék az amerikai filmek mellett, akkor nem jönne be annyi 11 százalék, amiből a francia filmek készülnek. Ez egy ördögi kör. Csak abban

szabad gondolkodni, hogy amely ország ad magára, ad a kultúrájára, az ad arra is, hogy filmeket készítsenek, sőt, olyan filmeket, amelyek egy nemzet mindennapjait, kultúráját, gyökereit, kifejezik. A nagy kísérlet és evvel próbálom még körbejárni a kérdést, a koprodukció. Van az Európai Unióhoz tartozó szervezet, az Eurimages, amely támogat koprodukciókat. Ezekhez a koprodukciókhoz azonban két vagy három ország támogatása szükséges, tehát két vagy három ország kulturális mentalitásának meg kell felelni egy filmnek. Én ezt megtapasztaltam például, amikor a *Redl ezredes* forgattuk, magyar–osztrák–német koprodukcióban; s ebben a császárt a szereplők, róla beszélve, egyszerűen Ferenc Józsefnek nevezték. Az egyik koprodukciós partner, aki nem ismerte jól az Osztrák–Magyar Monarchiát, azt mondta, hogy a közönség kérdezi majd, hogy, ki az a Ferenc József? Ezért mi kénytelenek voltunk mindig hozzá tenni, hogy Ferenc József császár. A film elkészülte után újságírók a szememre vetették, hogy én egy vasárnapi iskola tanító bácsija vagyok, aki mindent elmagyaráz.

Ennek ellenére a Redl ezredes – mivel a fő partnerek a Monarchia országaiból kerültek ki, és a téma is abszolút ebben gyökeredzik – egy nagyon szerencsés koprodukciós film, mert sokan magukénak érezték.

Még nehezebb probléma nálunk a nyelvi kérdés, hiszen a magyar nyelv nagyon elszigetelt, nem érti semmilyen más ország lakossága. Valamiféle identitás nélkül valamilyen kulturális gyökérzet nélkül és annak a filmben való erős jelenléte nélkül igazság szerint nem lehet filmet csinálni. Legfeljebb szórakoztatóipari termékeket, amelyeknek az a célja, hogy az emberek eltöltsenek két órát a szabad idejükből, fölvegyenek egy szemüveget és nem tudom, hány dimenzióban lássanak valamit, ami mozog. Ha most kinyitja a budapesti moziműsort, akkor abban lát kilencven százalék szórakoztatóipari terméket és tíz százalék olyan filmet, amelynek ambíciója a filmművészet, de ha megnézi egy könyvesbolt kínálatát, abban jó esetben talál húsz százalék olyan művet, amely irodalmi értékű, s nem csupán szórakoztatóipari olvasmány.

2012-ben készítette az Ajtó című filmet, ami elég népszerű volt, 70000 körüli nézőszámmal. Sokan mondták, hogy nagyon jó a főszerepben Helen Miller, de én is úgy gondolom, hogyha a főszereplő magyar színésznő lett volna, mondjuk Töröcsik Mari, akkor Magyarországon több nézőt hozott volna. Gondolom, a koprodukció miatt kellett külföldi színésznőt szerepeltetni.

Természetesen. Ez volt az egyetlen kívánsága a koprodukciós partnernek, hogy olyan színésznő legyen a főszereplő, akit a nemzetközi közönség ismer, és ezért a filmet

el tudják adni. Ilyenkor végig kell gondolnom, hogy fontos számomra, hogy ezt a történetet filmen elmeséljem vagy nem? S ha fontos, akkor végiggondolandó, hogy ilyen körülmények között meg tudom-e csinálni. S ha az ajánlat Helen Mirren, aki a világ egyik első számú színésznője jelenleg, akinek ráadásul nagyon bonyolult az identitása, mert ő orosz, és a mentalitását, az emberi érzelmekhez való viszonyát ez egyértelműen meghatározza.

Egy korábbi, a Találkozás Vénusszal című angol, amerikai, japán koprodukciós filmjével kapcsolatban úgy éreztem, hogy az szinte magáról a koprodukcióról, a különböző származású és identitású emberek együttműködéséről szól.

Igen, az Európáról szólt. Arról, hogy milyen az, amikor összeállnak egy stábben különböző identitású emberek, és abból mi lehet.

Ebben is ott voltak a világsztárok. És az Édes Emma, drága Böbében, ami elvileg egy abszolút magyar film, a rendszerváltozás utáni sokkról, abban is van egy külföldi sztár.

Johanna ter Steege nem volt sztár. Ő egy nagyon tehetséges holland színésznő, aki szerepelt a *Találkozás Vénusszalban*. Egy epizódszerepet játszott, és rendkívüli színészi kvalitást mutatott. Amikor az *Édes Emma, drága Böbére* készültem, fölmerült, hogy érdemes lenne vele próbafelvételt készíteni, már csak azért is, mert ő valóban tanárnő. Bár hazájában ismert színésznő, ha nincs színházban vagy nincs filmre felkérése, iskolában tanít, s ha kap egy szerepet egy időre, abbahagyja a tanítást. Készítettünk próbafelvételt több színésznővel, és bár az volt a meggyőződésem, hogy a Johannának való ez a szerep, megengedtem magamnak egy titkos szavazást. Minden stábtagot megkértem, dobjon egy kalapba egy nevet, és

Johanna fantasztikusan győzött. Akkor gondoltam, hogy igazam volt. De meg kell mondanom, hogy Johanna ereje a filmben abból is fakad, hogy Börcsök Enikő a partnere, aki egy fantasztikus színésznő, és Johanna vele együtt jó.

Az biztos, hogy a két színésznő „elviszi” a filmet. Máskor is élt a demokratizmusnak ezzel az eszközével a forgatásokon?

Nem. De az nagyon fontos a forgatásokon, hogy akit meghívunk, hogy vegyen részt egy forgatáson, azt azért hívjuk meg, mert azt gondoljuk, hogy egy adott szakterületen ő számunkra a legtehetségesebb. Tehát végül is, mindig érdemes mindenkit meghallgatni, és ha aznapra

nem jó az az ötlet, holnapra jó vagy holnaputánra...

Én azt gondolom, hogy egy erős tehetségű, „megszállott” rendező, mint volt Jancsó Miklós a Csillagosok, katonák forgatása idején vagy amilyen például Tarr Béla, körömszaktáig képes a filmje érdekeit képviselni egy koprodukcióban is. A mostanában készülő filmeket nézve azonban az az érzésem, hogy a fiatalokat már nem annyira érdekli, hogy a koprodukciókból sokszor elvesznek a nemzeti színek.

Nem kell ahhoz koprodukció, hogy a nemzeti színek elvesszenek. Lehet olyan filmet csinálni itthon is, ami-ben azok nincsenek. Az ember sokszor lát olyan filmet, amelyek nagyon nemzetközies szeretnének lenni. Megnéz az ember egy filmet a moziban, és már a vetítés közben sem tudja, hogy hol élnek azok az emberek, akiket lát a vásznon, hol él az a rendező, aki azt a történetet elmondja. Milyenek azok a problémák, amelyekkel nekem szembe kell néznem vagy tanulságokat kell levonni? Milyen társadalmi, történelmi, emberi gyökerei vannak a történetnek, amihez valami közöm van? Mert a törté-

net, amit a moziban látok, semmiről nem szól. Vagy valami olyasmiről, amihez nekem nincs közöm. Én értem, hogy a fiatal filmkészítők egy része menekül a társadalmi kérdésektől, a politikától, mert azt gondolja, hogy az előző generációk lejáratták magukat ebből a szempontból, mégis amikor kiderül, hogy a különböző nemzetközi fórumokon melyek azok a filmek, amelyek felkeltik az érdeklődést, azt látjuk, hogy szinte nulla költségvetésből készült román filmek, amelyek a román hétköznapiokról szólnak, mekkora érdeklődést keltenek. Vagy egy-két lengyel fim, aminek köze van Lengyelországhoz, sokkal nagyobb érdeklődést kelt, mint ezek az általános, mindenki számára alkalmas étkek.

Mostanában olvastam, hallottam olyan véleményeket, hogy a magyar filmek, amikor jelen voltak a világban, úgymond benne voltak a fősodorban, ezt nem elsősorban a művészi értéküknek köszönhatték, hanem, hogy általuk be lehetett látni a vasfüggöny mögé, tehát politikai pikantériájuk volt.

Abban van igazság, hogy a magyar film iránti érdeklődésben része volt annak is, hogy a vasfüggöny mögül jött, és mégis nyíltan beszélt olyan dolgokról, amely azt a fajta világot jellemzik. Az is igaz, hogy a rendszerváltás óta a volt kelet-európai országok filmművészete eltűnt az érdeklődés homlokteréből. A románoknak sikerült meghódítaniuk a világot olyan történetekkel, mint az, hogy egy diáklány terhes lesz, és a szobatársnője, barátnője majdhogynem az élete feláldozásával, legalábbis az erkölcsi élete feláldozásával segít neki.

Semmit nem mozdul a kamera, semmi trükk csak két fantasztikus színésznő. Egy igazi emberi probléma, egy igazi Romániában. Úgy látszik, ha valaki valamit nagyon el akar mondani, akkor nem számít, hogy a lehetőségek nagyon kicsik. Ha valakinek nagyon sok lehetősége van, akkor kevésbé jár az agya, mint amikor nincsenek lehetőségek, és mégis el akar mondani valamit. Emlékszem, de nem akarok saját példát mondani...

De mondjon csak, legyen kedves!

Amikor az Édes Emma, drága Böbe készült, lényegében mi ingyen dolgoztunk, mert nem volt pénz. Ez a film, a német televízióval készült koprodukcióban, és az a pénz, amit ők adtak, kettő dologra volt elég: a filmnyersanyagra és a Johanna ter Steege-re. Kész. Mi még kaptunk pénzt, hogy a színészeket ki tudjuk fizetni és a helyszíneket. De azt meg akartuk csinálni, és megcsináltuk. A 4 hónap, 3 hét, 2 nap című filmről beszélünk.

A Van valami furcsa és megfoghatatlan, Reich Gábor vizsgafilmje állítólag nyolcmillió forintba került.

És ez végre egy film, ami a máról szól. Kitűnő karaktereket mutat be. A fiatalembert, akiről a film szól, én

legalább tíz példányban ismerem. Ismerem a mamát, ötven példányban. Ez egy létező világról szóló, kitűnő film. Hónapokkal ezelőtt mutatták be, és még mindig megy a mozikban, mert az emberek úgy érzik, róluk szól. Elképesztően örültem, mert végre egy olyan film, ami ugyanúgy el akar valamit mondani, ahogy a mi generációnk is próbálkozott.

És maga nem akar most valamit nagyon elmondani?

De, mindig akarok valamit. Vagy lesz, vagy nem lesz, azt majd meglátjuk.

Miről gondolkodik?

lyen szélvihar, akkor máshol sem fújja el. A kérdés az, hogy van-e közlendő, vagy nincs. Az, hogy én a nemzetközi filmművészetben akarok jelen lenni, az nem közlendő. Az sem, hogy én nagyon jó filmrendező vagyok. A közlendő az emberekről szól, akik élnek valamilyen konkrét világban. Előfordulhat, hogy az ember egy korábbi társadalom példáján mondja el az aznapi problémáját, az is előfordulhat, hogy egy jövőbeli társadalomba vetítve, de hogy a művészet mindig arról szól, amit az, aki beszél érez, az biztos. Ez másképp nem működik. Ha bemegyek egy kocsmába, megállok az ajtóban, és azt mondom, emberek ide figyel-

Nem akarok még róla beszélni.

Visszatérve a koprodukciókra. Az Európai Unió kifejezetten forszírozza a koprodukciókat, de én úgy látom, hogy a magyar filmesek kiszolgáltatottak ezekben. Nem azért, mert kevés pénzzel tudunk beszállni? Igaz, hogy ez régi példa, Tarr Béla mondta még 1997-ben, hogy egy közepes nyugat-európai film költségvetése annyi, mint nálunk az egész játékfilmgyártásra szánt összeg.

Ezt innen nem tudom megközelíteni. Radnótit idézném: „Barátaim: Ha kicsi a papír, az ember akkor rövid verset ír.”

Kétségtelen. De akkor miért van ez a hiátus? Csinálnak filmeket a fiatalok, akik számára a nemzetköziség a trend, és arra töreksenek, hogy minél messzebb kerüljenek a hazai problémáktól, és egy légüres térben próbálnak szereplőket mozgatni.

Most megint a magyar irodalmat kell idéznem: azt írja Mándy Iván: Ha én felépítek egy bódét a budapesti árusok terén, és azt elfújja az első szél, akkor el fogja azt fújni a világ minden piacán. És ha felépítek egy bódét az árumnak a budapesti piactéren úgy, hogy azt nem fújja el semmi-

jetek, s aztán nem mondok semmit, akkor azt mondják, hogy menj a fenébe! De ha azt mondom, hogy emberek figyeljenek ide, és elmondok valamit, amiről rájönnek, hogy nekik fontos, még meg is hívnak egy pohár borra.

Amikor a főiskolán tanított, 1985 és '89 között, akkor érezte, hogy nagyon erős mondandó feszíti a hallgatókat?

Nem, és ezért hagytam abba. Eljöttem, mert úgy éreztem, hogy másról szól a dolog. Úgy gondoltam, nekem az a dolgom, hogy azokat a filmeket, amelyekből én megtanultam egyfajta filmtörténetet, a legkülönbözőbb stílusú műveket a *Rettegett Ivántól* a *Szent Johannán* át a *Hatos fogatig* vagy a *Türelmetlenségtől* Bergmann *Personájáig*, Fellini 8 és 1/2-jéig vagy Andrzej Wajdáig, azokat a filmeket, amelyekről úgy érzem, hogy a szakmát minden oldalról meg lehet tanulni, a példákat, hogy az elődeink mit értek el, megmutassam.

Ugyanúgy, ahogy a fiatal Picasso elment Olaszországba, leült a múzeumokban, és másolta, másolta a reneszánsz műveket. Tehát ezeket a filmeket mutattam, és

őket lényegében nem érdekelte. Volt egy pillanat, amikor Fellini 8 és ½-je helyett ők Tarantinót akartak nézni, s akkor én úgy éreztem, hogy mégsem az a dolgom, hogy én ide járjak, és itt töltssem az időmet. Nem az a baj, hogy Tarantinót akarnak nézni! De meg kell ismerni a filmtörténetet ahhoz, hogy ne fedezzék fel naponta a spanyolvisaszt, és ne higgyék, hogy előttük nem volt senki, s ők mindent tudó zsenik. Amikor a francia újhullám felfedezte a valóságot, és elnevezte cinema veritének, azért voltak köztük páran, akik tudták, hogy Dziga Vertov *Kino Pravdáj*a létezett, sőt ismerték, s a névadás tiszteletadás volt.

Igen. A kultúra végül is folytonosság.

A filmművészet története egy lánc, amelyből bizonyos szemeket nem lehet kivenni. S aki filmeket akar készíteni, annak ezt ismernie kell. Mint ahogy egy író hajlandó lemásolni egy másik író regényét, azért, hogy megtanulja, hogyan kell a szavak egymáshoz való viszonyával dolgozni, és megtalálni a végső, pontos kifejezését valaminek.

Lényegében a maguk generációjával kezdődött az az íratlan szerződés a magyar film és a magyar társadalom között, hogy a magyar filmnek a magyar társadalomról kell szólnia, magyarul. S az ebben a szerződésben foglaltakra a nézők is vevők voltak egy darabig.

Külföldi fesztiválokon – és főleg filmmel foglalkozó újságírók – mindig azt kérdezték tőlünk, meg tudnánk-e határozni a magyar filmstílust? És azt hiszem, az egyetlen igazi válasz az, hogy nem stílusa volt a magyar filmművészetnek, mert hiszen egészen más stílusú filmet csinált Jancsó, mást Fábri, mint Kovács, Makk vagy Bacsó Péter, nem beszélve Sáráról, Kósáról, Gálról és a többiekről. Iránya volt a magyar filmművészetnek, társadalmi kérdésekről, a magyar történelemről, annak hatásáról az egyes emberre, az egyes ember viszonyáról a körülötte lévő világhoz – erről szóltak a magyar filmek. És ezért érdekeltelte a magyar film a világot. Lehet ezt ma úgy interpretálni, hogy ezek nem is voltak olyan jó filmek. De nekem az az érzésem, hogy sem a *Szegénylegényeket*, sem a *Szerelem* című filmet vagy a *Feldobott követ* és a *Megáll az időt* nem lehet kivenni a filmtörténetből. Ha kiveszem, hiányzik. De hiányozna Törőcsik gyönyörű nevetése is a repülő körhintáról.

Miért szűnt meg ez az irány, ez a szemlélet a magyar filmben?

Ez politikai kérdés. A fiatalok, egy következő generáció úgy érezte, hogy nem akar korrumpálódni azáltal, hogy a politikával foglalkozik. Ez érthető. De attól félek, hogy ezt mégsem lehet megúszni. El tudom képzelni, ahogy Shakespeare úgy dönt, hogy nem foglalkozik többet a politikával. És akkor nincs *Hamlet*, nincs *Lear király*, nincs *Othello*, nincs *III. Richárd*. Vagy Csehov úgy dönt, hogy nem foglalkozik többet politikával, és akkor nincs *Cseresznyés kert*. A *Cseresznyés kert* milyen aktuális darab ma, Magyarországon!

Nem árulná el mégis, hogy milyen filmterv foglalkoztatja?

Nem, ha én beszélek valamiről, abból nem lesz semmi.

Őszintén kívánom, hogy legyen!

Végh Attila

A megszólított lét

■ A világ végéhez közeledve gyakran és sokfelől hallani manapság sirámokat, melyek valamiféle veszteséget panasznak föl: eltűnnek az értékek, hanyatlik a szellem, romlik a nyelv. Ha a nyelvről a nyelvészeket kérdezzük, ők nem osztják e riadalmat, mondván, hogy a nyelv nem romlik, hanem változik. A változatlan nyelv halott. De mit gondoljunk akkor a különböző nyelvművelő szervezetekről, amelyek éppen e feltételezett romlásnak üzennek hadat? Hiszen bármit talán mégsem lehet büntetlenül elkövetni egy nyelvvel? Vagy talán nem mi vagyunk azok, akik ezt-azt elkövetünk nyelvünkkel, hanem éppen a nyelv, amely elkövet velünk egyet-mást? Egyáltalán szétválaszthatók vagyunk? Le tudunk szálamizni magunkról egy nyelv előtti ént, amely tisztán, sterilen képes a nyelvi jelenségek mögé látni? És ha nem (mert természetesen nem), akkor vajon hogyan követhetjük nyomon a nyelvben állandóság és változás örök játékát-harcát?

Érdekes, hogy a vulgáris nyelvővő félelmeken túl a XX. századi filozófiában is megjelent a nyelvvel kapcsolatban a veszteség tudata. A nyelv elszakadt a léttől, mondja Heidegger. A folyamat kezdőpontjaként a filozófus azt az időszakot jelöli meg, amikor a preszókratikus bölcsélet átadta a helyét a szofisták, Platón és Arisztotelész tevékenységének. A preszókratika egyik leggyakrabban idézett és hivatkozott bölcselője Hérakleitosz. Rekonstruált töredékeinek első mondata így hangzik: *A logosz* *illetőleg, ami nem más, mint ez (ami itt következik), az emberek mindig értetlennek bizonyulnak, mind azelőtt, hogy meghallották volna, mind amikor egyszer már meghallották.* A „nyelvről” kezdete a *logosz* értelemmódosulásainak vezérfonala mentén követhető. Kettős játék részesei leszünk: egyrészt igyekszünk felvázolni a heideggeri víziót, másrészt megkíséreljük bemutatni, hogy a *logosz* – jelentésváltozásai közepette is – hogyan őrzi lényegét, pórázon sétáltatva jelentéseit.

E kettős játékhoz kettős gondolkodásra lesz szükségünk. Filozófusként és költőként kell gondolkodnunk. Hiszen Heidegger is abból indul ki (és oda tér meg), hogy a filozófia és a költészet nyelve rokon: a lét a filozofálásban és a költésben mondja ki magát, áll vissza jogaiba, maga a nyelv pedig ebben a megszólalásban lesz ismét az, ami mindig is volt: *a lét háza*.

A létkérdésre mint a filozófia központi problémájára ráeszmélő Heidegger kritika alá vonja a metafizikát. Előszörban humanizmusát veti a szemére. A humanista világmodell centrumában az ember áll, a szubjektumként felfogott létező, amely körül ott az objektumok tömege. A középpontban álló ember *dzóon logon ekhon* vagy latin fordításban *animal rationale*, azaz olyan létező, amely ésszel rendelkezik. (Az a „kopernikuszi” gondolat, amelyet bevezetőkben megelőlegeztünk, hogy tudniillik a helyzet éppen fordított: az ész vagy a beszéd rendelkezik az emberrel, Heidegger előtt, tehát a metafizikai gondolkodásban nem merül fel.)

A metafizika szükségképpen dualisztikus szemlélet. A fizikán túl van a metafizika, az immanensen a transzcendens, a testen a szellem. Túl lenni valamin, ez annyit jelent: a túlhaladottat behunyt szemmel látni, elengedve őrizni, letudva tudni. És ha egy létező rendelkezik azzal az elvvel, amely ilyenformán hagyja maga mögött a fizika, az immanencia, a test világát, akkor ő a létezők ura. Ez a hit a humanista felfogás alapja.

A metafizika humanizmusa a saját végességével szembenézni nem tudó ember túlélési stratégiája – mondja Heidegger. Innen nézve a humanizmus története az ókortól az újkorig ível. A halhatatlan lélek vagy szellem egyiptomi-orphikus-platóni-keresztény-kartezianus-hegeli tételezése a szubjektumot állítja a világ középpontjába. A szubjektum halhatatlan lényege kezdetben – a test halála után – az istenekkel vacsorázik, és várja a pirkadatot, később magából Istenből ered, majd az abszolútum önmagára találásának helye lesz, később a Wal-

halla tüzeiben meglátja tiszta, emancipálódott önmagát, végül – fogyasztói individualizmus formájában – a világ helyébe lép. Mindezek közepette azonban sosem szűnik meg eltagadni végességét. (Isten halála és a metafizika el-sorvadása után úgy, hogy egyre kifinomultabb technikák segítségével menekül a halál kérdése elől.)

Heidegger első nagy művéből, a *Lét és idő*-ből megtudhatjuk, hogy az élet legfontosabb kérdése a halál kérdése, és hogy a halálkérdést – azaz a létkérdést – akkor tehetjük fel, ha szembenézünk végességünkkel, ha tehát szakítunk a metafizikával. „A kidolgozandó kérdés megkérdéztette a lét, az, ami a létezőt mint létezőt meghatározza, amire vonatkozóan a létezőt – bárhogyan tárgyaljuk is – már eleve értjük. [...] A rákérdezett, a lét értelme is sajátos fogalmiságot követel... [...] ...a lét kérdésének kikérdeztette maga a létező.” Itt már

nem a szubjektum áll a közép-pontban, amelyet az objektumok serege világként vesz körül, és amelyeket a szubjektum magába becipelve, de mégis valamiképp otthagya elvégezné a megismerés héraklészi munkáit, amelyek még elvégzésük után is eléggé megmagyarázhatatlanok maradnak. Szubjektum, individuum, én vagy ember helyett a *Dasein* a heideggeri kérdésés kikérdeztette. A heideggeri ontológia közép-pontjában nem az ember, hanem

a lét áll. Az „ember” azért lehet egyáltalán kikérdeztette ennek a kérdésésnek, mert általa, „benne” a lét van jelen.

Levél a „humanizmusról” című írásában Heidegger abból indul ki, hogy a metafizika a nyugati „logika” és „grammatika” formájában kisajátította magának a nyelv interpretációjának kizárólagos jogát. Rímél ez a *Bevezetés a metafizikába* című műre, ahol azt olvashatjuk, hogy a preszókratikusok *logosza* Arisztotelész filozófiájában logikává válik. A logika azután a középkorban megnevezi a lét és a megismerés két alapvető elemét: a *subiectumot* és *obiectumot*. A metafizikai dualizmus ezen az alapvető dichotómián áll vagy bukik, illetve azzal a tágabb dichotómiával, kétvilág-elmélettel azonos, amelynek szubjektum és objektum „evilági” létpartjai.

A nyelv logikai technizálása a szofisták, Platón és Arisztotelész munkássága során vette kezdetét. „Maga a gondolkodás ott *technének* számít, a tevékenység és az alkotás szolgálatában alkalmazott megfontolásnak. De a megfontolást már itt is a *praxiszra* és a *poiésiszre* tekin-

tettel szemlélik.” A gondolkodás, hogy megmentse magát a maga önállóságában, persze *theóriaként* is kimondatik. De ez már csak visszahatás – mondja Heidegger. Ez a *theórein* nem az önmagában és önmagára szabaddá vált tekintet dolga, hanem a felmérő, megítélő pillantásé. Indoklásul elég, ha megnézzük a *theóreo* jelentésfelhőjét: megfigyel, megvizsgál, megszemlél (főleg a katonai sereg szemle értelmében), végignéz (ünnepséget), megítél, fontolgat, állami küldötként utazik.

A gondolkodás e teoretikus önvédelméből, önmentő kísérletéből eredezteti Heidegger a filozófiának azt az állandósult törekvését, hogy igazolja magát a tudomány előtt. (Tanítványa, Gadamer az *Igazság és módszer* lapja-in majd szintén innen indítja a vizsgálódást, amikor arról ír, hogy a szellemtudományoknak fel kell szabadulniuk a természettudományos megismerési módszer uralma alól.) „A filozófiát félelem keríti hatalmába, hogy tekintélyt és érvényét veszti, ha nem tudomány. [...] A lét, mint a gondolkodás közege, áldozatul esik a gondolkodás technikai értelmezésének.”

Logikának azt a nyelvhasználatot nevezzük, amely szentesíti mindezt. A logika olyan teoretikus beállítottság, amely a létezőre nem az ember eredeti szemszögéből irányul. Durván szólva: a logikai vizsgálódásnak semmi köze a léthez, mert az eredeti létre irányultság az élet történő megnyilvánulását veszi szemügyre, nem pedig annak statikus, pusztá jelentésekből gyúrt, történelmietlen papírszobrait.

A logosz logikává lett – mondja Heidegger –, a lét már nem mondja ki magát a filozófiában. Gyanúsán sommás vélemény ez. *Bevezetés a metafizikába* című írásában Heidegger végigköveti a nyelvromlást. A folyamat azonban a logika kifejezés etimológiájának vizsgálatával is nyomon követhető. Tudtommal maga Heidegger nem tárta fel a folyamatot, pedig érdemes végigkövetnünk, mert rendkívül tanulságos. A logosz főnévből előbb melléknév lesz, majd a latin *logica* formájában ismét főnév, de a latin főnévben már valami egészen más szilárdul meg. A logosz (mint lét- és beszédfogalom) a legősibb időktől fogva őrzí a benne megnyitott létezőt. A logoszból azonban Platón és Arisztotelész munkássága során *logiké tekhné* lesz. A *logiké* a logoszból képzett melléknév, amely ekkor olyasvalamit jelöl, *ami a beszédhez tartozik*. Itt már nem arról van szó, amit a logosz mint főnév megnevezhet, nem arról a létről tehát, amit a szólás megnyit, hanem arról, amit a szakszerű, kutató pillantás a dolgokról való beszédhez tartozóként összegez. A *logiké tekhné* vagy *episztémé logiké* kifejezésben szereplő *logiké* melléknév mindannak tárháza lesz, ami a megbeszélhetőségbe bevonható a dol-

gokkal kapcsolatban. (A módszer uralma már itt, a filozófia e korai időszakában jelentkezik.) A melléknévben és a szintén a *logosz*ból képzett határozószóban (*logikosz*) összegyűlő szakszerűség azután a latin nyelvben *logica* formájában főnévvé szilárdul. Ez a megképződés azonban már csak azokat a nézésirányokat őrzi meg szakmailag odatartozóként, amelyek a megbeszélhetőség módszeruralmának technikai kritériumából merülnek föl. A logikában mint főnévben tehát már nem a *logosz* által megnyitott lét gyűlik össze, hanem mindaz, ami e megnyílás perifériáján módszerként feltorlódott. A logika így lesz az értelem szabályainak tudománya, amelynek feladata a helyes következtetés fogalmának szabatos meghatározása, valamint törvényeinek feltárása. Kantig és Hegelig a logika formális funkciója tartalmi elemekkel keveredett, de már ekkor is elkülönítették a két terepment. A XIX. század végén azután megszületett a modern logika, amelyben már nincs helye ismeretelméleti kérdéseknek. A létezőről való beszéd szabályainak rendszere ekkor végleg formalizálódott, tudománnyá vált.

Mit tehetnénk, hogy a nyelvet kiszabadítsuk rabságából, hogy kijussunk a teória és logika bűvköréből, és újra szigorúan gondolkodjunk – vagyis nem a tudományos fogalmak mesterséges egzaktóságának jegyében, hanem a lét igazságának közelében maradván? Fölmerülhet, hogy vissza kell térnünk „magukhoz a dolgokhoz”, ahogy azt Heidegger tanítómestere, Edmund Husserl javasolta fenomenológus-palántáinak. Ezek szerint az eredendő, nyelv előtti tapasztalatot kell megvalósítanunk. Így kerülhetünk a nyelv mögé, és tiszta lappal kezdhethetünk mindent.

Csak hogy – és ezt maga Husserl nem látta – ilyen nincs. A nyelv technizáltsága faktum, amitől nem tekinthetünk el; a „nyelvromlás” történetét nem tekinthetjük hibának vagy anomáliának. Ráadásul a tapasztalat sosem kerülhet a nyelv háta mögé. Mert – és ez a heideggeri hermeneutika transzcendentális alaptétele – minden tapasztalat eredendően nyelvi.

Érdekes megvizsgálni nyelv és beszéd viszonyát a heideggeri létmegértésben. A nyelv ontológiai fundamentuma a beszéd – mondja ő. A nyelv megromolhat, de a beszéd nem. Nyelv és beszéd „ontológiai szakadéka” nyitja meg azt a teret, amelybe beleállva a nyelvromlás faktuma a létkérdésre való tekintettel elbeszélhető. A nyelvet legyőzheti a nyilvánosság diktatúrája – és le is győzi: a nyelvek története a folyamatos süllyedés, romlás történeteként is elmondható –, de fundamentálisan az akárki (*das Man*) sohasem ronthatja meg a világnyitottság artikulációját. „A szó kezdetben a léthez tartozik.”

És most térjünk vissza kezdeti fölvetésünkhöz. A nyelv

romlása ellen küzdő nyelvörök tevékenységnek semmi köze ahhoz, amiről itt szó van. Hiszen ők nem a beszéd, hanem a nyelv (a nyelvészet, a grammatika, a logika, a nyelvfilozófia) talaján állnak. Az a veszély, amiről ők beszélnek, nem éri el az ember lényegét. Ha elérné, a nyelvörök tudnák, hogy az emberi lényeg folyamatosan veszélyben van, ez a veszélyeztetettség azonban a jelenvalólét (lét) szerkezetéhez, közelebből a nyitottság fenomenójához tartozik.

A lét nyelvbéli elrejtőzésének folyamatát úgy követhetjük nyomon, ha előbb megvilágítjuk lét és mondás viszonyát. Lámpásunk az a *Metafizikából* származó mondat, amely Heideggerre – még gimnazista korában – Franz Brentano disszertációjának mottójaként talál rá, és amely később, hermeneutikai vizsgálódásai során az ő lélekvezetője lett: *to on legetai pollakhósz*. A mondat hagyományos latin fordítása: *Ens dicitur multipliciter*, azaz: *A létezőt sokféleképp mondjuk*.

Ez a megoldás azonban – mondja Heidegger – meghamisítja az eredeti mondást. Mert az eredeti mondatban a *legó* ige medio-passiv infinitivusban áll. Mivel a medium mint igenem az alanyra történő vonatkozást is kifejezi, a mondat alanya nem mi, emberek vagyunk, akik aktív nemben kimondják a létezőt, hanem a létező, amely kimondja magát. A mondat eredeti jelentése tehát a következő: *A létező sokféleképp mondódik/mondja magát*. Ferge Gábor *A költészet mint a lét nyelve a filozófia és a teológia határterületén* című könyvében (amely Heidegger költeményeinek mellékleteként jelent meg) felhívja a figyelmet arra, hogy a mondatban szereplő *pollakhósz* határozószó rímelt az arisztotelészi négyességre (*tetrakhósz*). Heidegger a mondattal szembesülve rátalált egy kérdésre: vajon mi az a többértelműen mondható, amin az arisztotelészi létező négy értelme alapul? Ez az *ontosz on*, a létező léte. A *logosz* ebben a kérdésben a lét értelmét jelenti. Ha nem magát a létet. A létet, amely többféleképp mondható, és amely többféleképp jelenik meg.

Ti esztin to on hé on? – kérdi Arisztotelész, azaz: *Mi a létező mint létező?* Ez a szókratészi/platóni *ti esztin* kérdése. A dolgot meghatározni akaró emberi akarat kérdése. Platónnal – mondja Heidegger – a *logosz* a *mint-valami* hálójába került, a filozófia ezután a meghatározás tárgyaként konstruálja a létezőt, amely már pusztán jelentésként

jelenik meg: mint-valami. Ez a mint-struktúra a létvesztés helye – mondja Heidegger.

Az mindenesetre a létezők mint-struktúráját követve is tetten érhető, hogy a lét sokarcúsága és a létező mondhatóságának sokfélesége összetartozik. A lét beszél: ez az ősi kapocs. Arisztotelész filozófiájában azonban már nem a lét mondja ki magát valamiféle eredendő gondolkodásban, hanem az elbeszélhetőség dönt arról, van-e lét. A *logosz* logikává lesz, és ami nem vonható be a logikává kristályosodó *logosz* technikai rendjébe, az nem létezik.

A nyelvi „létvesztés” három állomását (Hérakleitosz, Platón, Arisztotelész) most kövessük nyomon: kíséreljük meg felderíteni, hogy mire gondoltak ők, amikor a *logosz* szót kimondták, és hogy a szó jelentésváltozásai hogyan illeszkednek a heideggeri „elbeszélésbe”.

Nem énrám, hanem a logoszra hallgatván bölcs dolog elismerni, hogy minden egy.

Ezt mondja az i. e. VI. század közepén született epheszoszi Hérakleitosz. Itt a *logoszra* mint felsőbb instanciára hivatkozik, amelynek szavával egybeesik ugyan, amit ő mint bölcselő mond, de amelynek tekintélye mégis eredendőbb. (Ugyanez a gesztus figyelhető meg Parmenidész esetében, aki tankölteményében az istennővel

mondatja el saját tanait. Talán a filozófia hajnalán a bölcselő individuum még nem tartott ott, hogy saját igazságát külső, magasabb hatalomra való hivatkozás nélkül közölni merje. Mindezek ellenére az egyéni belátáson alapuló gondolkodás már követeli a magáét: „Ésszel ítéld meg a cáfolatot, mit nyújtok néked” – mondja Parmenidésznek beavatása után az istennő.)

Kirk és Raven szerint Hérakleitosz filozófiájában a *logosz* a dolgok arányos elrendezésének módszere vagy annak egységesítő kifejezése, amit másképpen a dolgok szerkezeti tervének is nevezhetnénk. A kifejezés tehát a 'mérték' vagy az 'arány' értelmében vehető. Ugyanakkor Hérakleitosz *logosznak* nevezi a dolgok alkotóelemét is, ami sok esetben a tűzzel mint kozmikus elemmel azonos. De a *logosz* azonos az istennel is, akiben az ellentétek

egysége lobog. A világrend mértéke, a tűz, az istenség, a *logosz*: összetartozó lényegegek.

Az isten: nap-éj, tél-nyár, háború-béke, elteltség-éhség; úgy változik, mint [a tűz], midőn füstölőszerekkel keveredik, és az egyesek illata alapján kapja neveit.

Az isten benne van minden ellentétben, amely az emberi elnevezések (a nyelv) alapja. (Kérdés, hogy amikor az isten változik, az csak neveire vonatkozik-e, vagy pedig belső változáson megy át. További kérdés, hogy amit Hérakleitosz gondolt, az mennyiben feleltethető meg valamely panteista elképzelésnek. Gyaníthatóan semennyiben, sőt: a hérakleitoszi „minden egy” tételének semmi köze az orphikus panteizmushoz, hiszen nem anyagi egységet fogalmaz meg.)

Az ember nem bír igaz ítélettel, csak az isten. (Ez a gondolat teljesen görög: amikor az ember helyesen ítél, akkor az isten ítél általa.) Amikor az emberek megneveznek ellentétpárokat, nem találják el az igazságot. Az isteni eredetű és természetű igazság a nyelvben csakis az ellentétek egységének felismerése által áll elő.

Innen közelítve is igaznak bizonyul a *logosz* heideggeri elemzése, amely felhívja a figyelmet arra, hogy a *logosz* a *legó* (=gyűjtök) igéből származik, s mint létfogalom, az eredendő összegyűjtöttséget jelöli. A *logoszb*an az emberi nyelvben ellentétekké hasadó elvek egybegyűlnek. Hogy az emberi elnevezések alapja az egység szétbontása, az arra enged következtetni, hogy a nyelv elszakadt a *logosztól*, azaz a léttől. (Azt a kérdést, hogy ha a nyelv elszakadt a léttől, akkor magát az elszakadást hogyan lehet elmondani és megérteni, nem vizsgálja Hérakleitosz. Ahogy azt a metakérdést sem, hogy ha mindez igaz, akkor saját beszéde milyen létszinten állhat.)

A II. században élt szkeptikus filozófus, Sextus Empiricus szerint Hérakleitosz úgy gondolta, hogy az ember akkor lesz értelmes, ha az isteni *logoszt* a légzéssel magába szívja. Kirk és Raven megjegyzi, hogy Sextus Empiricus Hérakleitosz-értelmezése a szkeptikus episztemológia talaján áll, ráadásul ő Hérakleitoszt sztoikus forrásokból ismerte; mégis érdemes idézni ezt a szöveget, mert gyönyörű:

Álmunkban megfeledkezünk magunkról, de éberen viszszeranyerjük eszméletünket. Az alvás során ugyanis, amikor az érzékelőnyílások becsukódnak, a bennünk levő elme el van választva attól, ami az őt körülvevőben vele rokon természetű, és csak a légzésen mint valami gyökéren keresztül marad összenőve vele; így elválasztva elménk leveti magáról emlékezőképességét. De fölébredve, az érzékelőnyílásokon mint megannyi ablakon keresztül ismét kileskelődik, és ösztetalálkozva az őt körülvevővel újra felölti értelmét.

Az 'öt körülvevő' jelentheti az *aithért*, a levegő felső, tüzes, égi szféráját, amellyel a lélek a korabeli hit szerint kapcsolatban van, és amellyel halála után egyesül, de jelentheti az e szférával rokon természetrendező elvet, amely ugyanakkor a léleknek a kozmoszhoz hasonló tűz-természetét is ápolja: a *logosz*t.

A lét eredendő összegyűjtöttségéről van szó – mondja Heidegger. Hérakleitosz fragmentumait elemezve a *logosz*ról megállapítja: „1. Sajátja az állandóság, a maradás; 2. akként létezik (west), mint az együtt a létezőben, a létező együttje, a gyűjtő; 3. mindaz, ami történik, azaz létbe jön, ennek az állandó együttnek megfelelően áll ott; ez a működő. [...] A *logosz* itt sem értelmet, sem tant nem jelent, sem pedig 'egy tan értelmét', hanem az állandóan magában működő, eredendően gyűjtő összeszedettséget.”

Hérakleitosz azt mondja: a *logosz* a lét alaptörvénye, amit azonban sokan már képtelenek felismerni. Az írás elterjedésének korában vagyunk, a hallott szó kezdi elveszíteni hatalmát, az ember egyre inkább az írásra, a látott szóra figyel. Ahogy a hangzó szó szóképpé lesz, a mentalitás is átalakul: a lét alapja is valami hangzóból valami képivé változik. A *phüsziszből*, a létből *idea* lesz – mondja Heidegger. És Platón filozófiájának már az *idea* a centrális fogalma, az eredendő kép, amelyből a létezők csak részesednek. És az ideából való részesedés, a *methexisz* foka szabja meg, hogy egy létező mennyiben számít létezőnek. Ez a képi létkezelési attitűd kapcsolódik össze a logikává lett *logosz* tudományával, s merevedik metafizikává.

Az i. e. V. században a *logosz* jelölő hármas jelöltszóport összefüggéseit gyűjti egybe. Ezek a következők: *legein*, *noein*, *einai*, azaz a nyelv és a nyelvi leképezés területe (itt a *logosz* beszéd, elmondás, állítás, tárgyalás, érv jelentésben áll), a gondolatok területe (ebben a körben megértést, gondolkodást, megfontolást, belátást, okoskodást, magyarázatot jelent), valamint a megmutatkozó világ és a benne foglalt létezők területe (ekkor a szó szabályt, lényegét, szerkezeti elveket, természettörvényt jelöl). E területek szüntelenül átjátszanak egymásba, színezik, gazdagítják egymás jelentéskörét.

A *logosz* preszókratikus felbukkanásai e referenciális összeolvadásról tanúskodnak. Parmenidész a 8. fragmentumban éppen a *logosz*ba foglaltan veszi azonosnak a gondolkodást, a létezését és a beszédet (amelyeket a Kr.e. 485 körül született Gorgiasz már világosan elkülönít).

A szó jelentéskörei az i. e. V. század végén elválnak egymástól, ám ez nem jelent nyom nélküli szétválást. A három referenciális mező még sokáig egybering, és bár a *logosz* szövegbeli jelentése egyre kiélezettebb, annak auráját még

sokáig e hármas jelentés-összefüggés színezi. (Némileg még a bibliai *koinéban* is, mely egyébként a *logosz* jelentés-felhőjét Jézus alakjában rántja össze.)

Hogy Platón a kifejezést milyen értelemben használja, arról eligazítást nyújthat a *Theiaitétosz* néhány szöveghelye:

Tén meta logu aléthé doxan episztemé einai, tén de alogon ektosz episztemész.

A mondat magyar fordítása: Azt mondta, hogy a **megindokolt** igaz vélemény maga a tudás, a megindokolatlan viszont kívül esik a tudáson. (201d)

A *logosz* ugyanilyen értelemben szerepel a következő helyeken: 202c, 206c. A 208b-ből kiderül, hogy a nem tudás (*anepisztemén ón*) ellentéte a helyes vélekedés (*ortha de doxadzón*). Itt már a pontosság (*orthotész*) az igazság kritériuma. A „*logosz* szerinti”, azaz megokoló magyarázat definíciója:

Logonge ekhón meta orthész doxész. Téngardiatusztoikheui hodon ekhón egraphen. Én dé logon hómologészamen.

Azaz: úgy, hogy a helyes véleményen túl bírna a megokoló magyarázattal is. Hisz egészen az alapelveknek megfelelően írta le a dolgot. Márpedig abban állapodtunk meg, hogy ez a megokoló magyarázat.

A megindokolt helyes vélemény tehát a tudással azonos. Eddig jutunk el, amikor a kutatás kudarcba fullad, és a dialógus Szókratésze kijelenti, hogy nem tudhatjuk, mi a tudás, mert az alapelemekkel nem lehetünk tisztában. (Amikor az alapelemek tudhatóságát cáfolja, Platón bevét egy szójátékot: Szókratész ugyanis a hangot, a betűt és a szótagot hozza fel példának. A *szoikheion* egyaránt jelent hangot, betűt és őselemet.)

Azon túl (vagy inkább azon innen), hogy a tudásról nem tudhatunk semmit, az indoklasként vagy magyarázatként értett *logosz* itt három mozzanatot jelenthet:

1. Az ember a saját gondolatát a hangjával – igék és főnevek kimondása által – napvilágra hozza;
2. Az alkotóelemek ismerete, az alapok átlátása;
3. Az ismertetőjel megadása, a *differentia specifica* ismerete.

A dolgok azonossága és különbsége felismerésének útja az, ha meghatározzuk őket a *logosz*on keresztül. Itt a szó – főleg, amikor Platón többes számban használja (*dia logón*) – jelenthet egyszerűen beszélgetést is, de az egyes számú *meta logu* kifejezés a dolgok megokoló, kifejtéssel párosult megnevezését jelöli. (Ám végül ez sem bizonyul elégségesnek: a tudást magát a *logosz* segítségével sem sikerül Szókratésznek és beszélgetőtársainak meghatározniuk.)

A logikával foglalkozó tudósok büszkék Arisztotelészre, mert ő a logika megalapítója. Ő dolgozott ki elsőként egy

olyan elméletet, amely bizonyos következtetési osztályokon belül megadja a helyesség kritériumát, és ezt ő a matematika módszerét követve fogalmazta meg. Arisztotelész lefektette a fogalom, az ítélet és a következtetés elméletét és alkalmazásait. Éppen ez Heidegger kritikájának oka. Arisztotelész filozófiájában azokat a tárgyakat vizsgálja, amelyek vizsgálatának modellje egy olyan szemlélet, mely „hétköznapi” tárgyakkal foglalkozik. Ezek a tárgyak *poiészisz* által állnak (elő) a gondolkodás fényébe, így jutnak a létezőségbe (*uszia*), és így lesznek szellemi birtokunkká. (Az itt létfogalommá váló *uszia* eredeti jelentése: birtok, vagyon.) Az ilyen tárgyak megértését azután a *logiké tekhné*, a dolgok logikai megközelítésének mesterisége állandósítja az *episztemé*, a tudomány birtokaként.

Arisztotelész írásaiban már kialakult az a költőiség, amely Hérakleitosz és Parmenidész töredékeiből süt, és még Platón műveiben is pislákol. Ez sem véletlen, hanem annak a jele, hogy Arisztotelész nyelve már nem a lét szólításában él, ontológiája pedig a világot nem az emberi élet felől, hanem élettelen külvilágként, a mozgatótt létezők eszméjét követve beszéli el. Ebben az irányultságban „az ember nem emberlétében értelmezett, hanem mozgatóttágában, amely alól bölcsessége (*szophia*) sem kivétel” – írja Ferge Gábor (fentebb idézett könyvében). Az arisztotelészi ontológia alapfogalmai, a *dünamisz* és az *energeia* – amelyek *potentiaként* és *aktusként* az egész nyugati metafizika létszemléleti horizontját a mozgás tekintetében beállítják – a mozgatótt lét alapeszméjében gyökereznek, és a létezőt az arisztotelészi *logosz* – mint kijelentésfogalom – ebben a megszólítótságában határozza meg. Az arisztotelészi mozgáseszmény itt, a *logoszban* szakad el nemcsak a parmenidészi moccanatlan léttől, de a hérakleitoszi változás világától is, mert míg a preszókratikusok felfogásában a *logosz* moccanatlan (vagy a mozgalmasságot jótékonyan egységesítő) alapelveként, összabálynak őrizte és *határaikban* (*peirar*) ölelte a létezőket, addig itt már csak annyi feladata van, hogy meghatározza, leírja, kövesse egy előre adott módszer szerint.

A *módszer* görögül: *methodosz*. Ez a szóösszevonás eredménye: *meta hodosz*. Amit *meta hodosz*, ’útja szerint’ követünk, azt csakis az előre kijelölt úton érhetjük utol. Arisztotelész metodológiája a létezőket nem *phainomenonként*, hanem előre meghatározott módon szólítja meg, és ez a módszer azután évezredekre meghatározza az ontológia történetét.

Arisztotelész szerint a kijelentésként értett *logosz* nem más, mint ami igaz vagy hamis lehet. Ez már nem a lét elrejtetlenségének története, hanem a létező léte fölött

bizonyos módszer szerint ítélő bírő. Ő dönt az igazságról, és ami nem igaz, annak nem lehet léte. A *logikává* vált *logosz* átvette az uralmat a létező fölött, a létkérdés lezárult. Arisztotelész véglegesen elszakadt attól a kezdettől, amely egyben a végső (mert a „lényegi történelem” végére esik). Ez a kezdet lezárult, a ráépülő metafizikai ontológia révén elfeledetté vált, de – a nyelv titkos életerejé folytán – mindig újra és újra adódik. És ha az ember veszi a fáradságot, és az áramló kezdetbe belehelyezkedik, megértheti, mire gondolt az utat megnyitó Heidegger, amikor ezt írta: „Egy olyan nyelv szavainak örökösei vagyunk, amely a nem gondoltnak bűvőhelye, és amelyben sorsunk rejtőzik és feltárul.”

Annak, hogy a megértés terminusaiként a *noein* és a *theórein* nyomultak előtérbe, az lett a következménye, hogy a létező tárggyá alakult, a lét elhomályosult, a „létező létévé” vált, valaminek a valamijévé. Amikor Arisztotelész a *Metafizika* lapjain a legigazibb tudásnak azt nevezi, amely képes az okok megadására, a létezőket előállítottként veszi számba, és a létkérdés kérdezése helyett azokat „az előállító tevékenységre való visszanyúlással” próbálja rögzíteni. Heidegger korai írásaiban Parmenidész ontológiáját is úgy látja, mint amihez a *poiészisz* megértése szolgálhat vezérfonalként. Később úgy gondolta, hogy a létfelejtésnek magából a létből kell erednie, hogy tehát a lét eleve mint elfelejtett adódik. Az elrejtetlenségre azonban rátalálhatunk, mert kezdetben – gondolja ekkor Heidegger – még nem vonta magát lepelbe. Ez a kezdet a preszókratika kora volt; elsősorban Hérakleitosz és Parmenidész írásai lehetnek nyomozati anyagaink.

Új meglátásai fényében Heidegger újraértelmezi Parmenidészt. A híres mondat, *to gar auto noein eszti te kai einai* értelme most a *to auto* átértelmezésének tükrében módosul. Az *autosz* jelentése: *ugyanaz*, önmaga. Hogy melyik jelentését veszi fel, azt az dönti el, hogy jelzői vagy állítmányi szórendben áll. Itt jelzői szórendben áll, jelentése tehát: *ugyanaz*. A *létezés ugyanaz, mint a gondolkodás*. Heidegger azonban kiforgatja a mondatot, a szót alanyként értelmezi, amelyre állítmányként vonatkozik az *einai* és a *noein eszti*. Ebben az értelemben a mondatot valahogy így olvashatnánk: Az ugyanaz egyszer létezőként, másszor gondolkodásként van / jelenik meg. (Szó szerint: mert ugyanaz egyszer gondolni, másszor létezni.) Észrevesszük, hogy itt ugyanaz a sokféleség köszön vissza, amelyet Hérakleitosz töredékeiben a *logosz* gyűjt egybe? Ő tehát az összegyűjtő erő, melynek tevékenysége révén a többféleképp megjelenő ugyanaz egy marad. Ugyanezt érezzük, amikor a híres parmenidészi utakról olvasunk. Ahogyan nemlétezés nincs, úgy létrejövés és

pusztulás sincs, csakis a létezés. A létrejövés pozíciója azonban ingatag: habár nem létezik, mégsem semmi:

*Hát nem mozdul a lét, nem lesz és el sem enyészik,
kezdeté-vége sehol sincsen, miután az Igazság
létrejövését-múlást eltávolított közeléből.*

A létrejövés tehát nem nemlétező, hanem eltávolított. Egyszer így, másszor úgy jelenik meg. A látszat rokona. E látszatok mögött azonban ott a *logosz* egyesítő ereje.

Életének utolsó másfél évtizedében azonban fordulat áll be Heidegger gondolkodásában. Ekkor már nem Platónt és Arisztotelészt látja a létvesztés főbűnösének. Már nem arról van szó, hogy a lét azért rejtőzik, mert valamilyen az igazság *logosza orthotészé*, a kimondás helyességévé merevült. Az *alétheiát*, a lét elrejtetlenségét most már úgy látja, mint ami a kezdetektől fogva *homoiósziszként*, hasonlóságként tételeződik. A metafizikus dualizmus tehát már a preszókratikában jelen volt. „...Nem tartható fenn tovább az igazság lényegi megváltozásának tézise sem, azaz hogy az igazság az elrejtetlenségből helyességgé változott.” A görög filozófia hajnala tehát már az eltévelyedés korszaka volt.

Egyetlen gondolkodót menekít ki a tévelygők csapatából: Parmenidészt. Az ő írása még őrzi a lét fénylő értelmét. Ehhez a menekvéshez persze az kell, hogy Heidegger az *alétheia* egzisztenciál-ontológiai *fényében* értelmezze át a töredékeket. „A fénylés nyugodt szíve a csend helye, csak ebből eredően adódhat olyasmi, mint a lét és a gondolkodás összetartozásának lehetősége.”

A mai filozófia a görög fogalmiság talaján áll. A görög szellemi világ azonban letűnt, alapfogalmainak létértelme kialudt, és olyan interpretációs rétegek üledtek rá, amelyek a lét kérdését hozzáférhetetlenné tették. Mindezek ellenére a görög létfogalmak jelentésiránya – ha a formalizációs hagyományt megfelelő módon bontjuk le – újra elsajátítható. Ehhez az kell, hogy a görög ontológia alapfogalmait újra „görög módon elgondolva”, uralkodó értelmezettségüket fellazítva a gondolkodás alaptapasztalata felé vegyünk irányt. A hermeneutika alapfeladata – amit Heidegger a *Lét és idő*ben az ontológiatörténet destrukciójaként jelöl meg – az, hogy jelen alapmozgásaiban működve megnyissa a visszatérés „radikálisan történelmi” útját. Ez a legmélyebb, valódi, élő historizmus, amely nem merevedik zárt interpretációs formákba, és amely – ellentétben a historista akarata hagyományával, amely, miközben a történelmi esemény minden addiginál mélyebb megértését tűzte ki célul, a történelemből éppen magát a történelmet igyekezett száműzni – a szellemet, „a lét lényegéhez kötődő, eredeti módon hangolt, tudó eltökéltséget” visszajuttatja oda, ahová tartozott, mielőtt intelligenciává kövült volna.

A létkérdés kérdezésének, elfelejtésének és *anamnészis*ének hagyománya, a filozófiai gondolkodás egymásra épülő reflektív rétegei, a rétegek között való tájékozódás és iránykeresés az „eredeti” létértelem felé: ez olyan kérdezésben tartja az embert, amelynek elágazásai és kapcsolódási pontjainak csillaghálója egyetlen (meta)kérdést rajzolnak ki: hogyan állunk a hagyománnyal? A múlt-jelen-jövő hármasságának egy-lényegűségét megpillantó ámulat kérdése ez. Hogyan él bennünk a történelmi-tényleges élet lehetősége? Miképpen engedhetjük, hogy ez az ámulat és általa ez a lehetőség mélyülön fenntartsa magát? Merre mélyül egy lehetőség? Hogyan őrizhetjük meg a megőrizhetetlent,

amely bennünket, nyomorult egy napig élőket, tehát megőrizhetetleneket őriz?

Határkérdések ezek, amelyeket elfeledve, megtagadva is őrzünk. Ennek pedig az az oka, hogy a nyelv nem vesztette el kapcsolatát a léttel. Ezek a határkérdések nem úgy illeszkednek a gond-struktúrába, ahogy „hétköznapi” kérdéseink. Ez utóbbiak válaszra várnak, a határkérdések azonban olyanok, amelyekre hétköznapi válaszaink várnak. Kijelölik, hogy meddig terjed az a – mindig kérdések által táguló – válaszvilág, amelybe a jelen gondolkodóként beleélhetjük magunkat. Növekvő végességünk őrzői ezek a jótékony, néma, válaszainkat dajkáló dadák.

Cseppentő Krisztina

Tékozló fiak

A szakralitás Rainer Maria Rilke művészetében

■ Tanulmányomban az irodalmi modernség egyik legkiemelkedőbb német alkotójának, Rainer Maria Rilkének két olyan művét szeretném bemutatni és elemezni, amelyek a tékozló fiú történetét dolgozzák fel. Az egyik egy vers, a *Tékozló fiú kivonulása*,¹ a másik pedig Rilke egyetlen regényének, illetve – ahogy Ulrich Fülleborn fogalmaz – „próza-kötetének”,² a *Malte Laurids Brigge feljegyzéseinek* záró jelenete. Az 1910-ben megjelent mű Rilke munkásságának ugyanúgy a korai szakaszához tartozik, ahogyan az 1906 júniusában íródott lírai alkotás.

Mivel Rilke teljes életművének keresztény tematikája roppant gazdag, ezért itt csupán arra vállalkozhatok, hogy ennek az igen összetett, kaleidoszkópszerű szövevénynek néhány mozaikdarabkáját megpróbáljam felvillantani, hogy azoknak alapján bemutassam: egy modern művész hogyan dolgoz fel vallásos, szakrális tartalmakat irodalmi műveiben. Ehhez három szöveget szeretnék az olvasó elé idézni: először az elemzés gyűjtőpontjául szolgáló újszövetségi szövegrészt, utána a verset, a vers elemzését követően pedig a regény zárlatából mutatok rá néhány releváns részletre. Ez utóbbinál még két, a magyar irodalmat gazdagító szöveg is előkerül majd – tematikailag mindkettő fontos párhuzamba állítható az elemzendő művekkel.

Ezt megelőzően azonban egy rövid kitérőt kell tennünk a kulturális antropológia területére. Arnold van Gennep holland–francia származású vallásetnológus és antropológus 1909-ben fontos írással gazdagította a társadalomtudományok elméletét: *Rites de passage*³ című művében az ember életének fordulópontjaihoz köthető rítusokról írt, s megfogalmazta, hogy ezek az átmeneti rítusok sok hasonlóságot mutatnak a különböző kultúrákban. A szinte minden társadalmi szerveződési formában megfigyelhető különböző beavatási rítusok hármas sémára épülnek, melynek részei az elválasztó, a határhelyzeti és a befogadó rítusok. Ezek fontos mozzanataként van Gennep a beavatandó személy közösségtől való elkülönítését határozta meg, amely a gyakorlatban

általában egyfajta tényleges térbeli kivetettséget jelent, illetve gyakran kapcsolódik hozzá a meztelenség, a megaláztatás, a névtelenség is.⁴

A Rilkénél egyébként két évvel idősebb van Gennep írását 1969-ben Victor Turner *The Ritual Process*⁵ című munkája követi, amelyben a vizsgálódásunk szempontjából is fontos Van Gennep-i fogalmat, a *liminalitást* pontosítja. Ezzel a fogalommal Turner azt a küszöböt (limen) jelöli, amely a társadalmi struktúra, azaz a rangok, a presztízs, a szokásszerű normák és az etikai mércék világa, valamint a *communitasra* épülő antistruktúra között fekszik. „Minden olyan tulajdonság, ami megkülönbözteti egymástól a kategóriákat és csoportokat a strukturális társadalmi rendben, itt [ti. a határhelyzeti rítusban létrejövő liminális helyzetben] szimbolikusan függőben van; a beavatandók pusztán átmeneti entitások, egyelőre hely vagy pozíció nélkül.”⁶ A gyakran kemény megpróbáltatások – írja kicsivel később – „részben a korábbi állapot szétrombolására hivatottak, részben a beavatandók felkészítésére szolgálnak, hogy majd képesek legyenek megbirkózni az új felelőségekkel [...]”.⁷ Az alábbiakban érdemes lesz szem előtt tartanunk Turner ezen elképzeléseit.

Elsőkéntként lássuk tehát Lukács evangéliumának idevágó részét (15:11–24) Károli Gáspár fordításában:

Monda pedig [Jézus]: Egy embernek vala két fia; És monda az ifjabbik az ő atyjának: Atyám, add ki a vagyonból rám eső részt! És az megosztá köztök a vagyont. Nem sok nap múlva aztán a kisebbik fiú összeszedvén mindenét, messze vidékre költözék; és ott eltékozlá vagyonát, mivelhogy dobzódva élt. Minekutána pedig mindent elköltött, támada nagy éhség azon a vidéken, és ő kezde szükségét látni. Akkor elmenvén, hozzá szegődék annak a vidéknek egyik polgárához; és az elküldé őt az ő mezeire disznókat legeltetni. És kívánja vala megtölteni az ő gyomrát azzal a moslékkal, a mit

a disznók ettek; és senki sem ad vala néki. Mikor aztán magába szállt, monda: Az én atyámnak mily sok bérese bővölködik kenyérben, én pedig éhen halok meg! Fölkelvén elmegyek az én atyámhoz, és ezt mondom néki: Atyám, vétkeztem az ég ellen és te ellened. És nem vagyok immár méltó, hogy a te fiadnak hivattassam; tégy engem olyaná, mint a te béreseid közül egy! És felkelvén, elméne az ő atyjához. Mikor pedig még távol volt, meglátá őt az ő atya, és megesék rajta a szíve, és oda futván, a nyakába esék, és megcsókolgatótá őt. És monda néki a fia: Atyám, vétkeztem az ég ellen és te ellened: és nem vagyok immár méltó, hogy a te fiadnak hivattassam! Az atya pedig monda az ő szolgálóinak: Hozzátok ki a legszebb ruhát, és adjátok fel rá; és húzzatok gyűrűt a kezére, és sarut a lábaira! És előhozván a hízott tulkot, vágjátok le, és együnk és vigadjunk. Mert ez az én fiam meghalt, és feltámadott; elveszett, és megtaláltatott. Kezdenék azért vigadni.

A szöveg nemcsak teológiai exegézisre ad lehetőséget, hanem – eredetileg a vallási közvetítés szándékával, később pedig a szekularizációval párhuzamosan az evangéliumi kontextustól egyre inkább függetlenedve – művészi ábrázolás témájává is vált. A különböző irodalmi interpretációk folyvást új és új értelmet adnak neki, a költő vagy más művész egyéni szándékai szerint valamennyire mindig átformálják, némileg átstrukturálják a bibliai eredetit. Mivel az igerészlet hit- és vallástudományi szempontú értelmezése most nem elsődleges számunkra,⁸ ezért a teológiai exegézisnek itt csak egy példáját adom: Kurt Kallensee véleménye szerint ez a parabola „a láthatatlan isteni működést láthatóvá, az érzékek felettit pedig érzékelhetővé teszi”.⁹ Módszertani szempontból a továbbiakban ezt a szöveget tekinthetjük egyfajta *tertium comparationis*-nak a másik két szöveg elemzésénél.

Következzék hát az *Auszug des verlorenen Sohnes*, azaz a magyarra Kálnoky László által *A tékozló fiú kivonulása* címmel átültetett vers:

A tékozló fiú kivonulása

*Most menni kell mindattól, ami kúsza,
mi a miénk, s hozzánk még sincs köze,
mi rezgőn tükrözi, majd összeűz
arcunkat, mint az ó kutak vize;
mindattól, mi még egyszer visszahúzna
tüskéivel, miket belénk akaszt,*

*el! S ezt meg azt,
mit nem láttunk sosem
(annyira megszokott volt, oly banális),
egyszerre látni: megbékülve máris,
s mint kezdet kezdetén, figyelmesen;
belátni sejtve, semmi volt, ha fájt is,
személytelen volt mind a sérelem,
mitől csordultig tölt gyermekkorunk –:
s mégis csak el! Mint hogyha boncolunk
gyógyult sebet, más kézből kiragadva
kezünket, el! S hová? Bizonytalanba,
messzi, forró tájra, mely nem honunk,
s mit tetteinknek hátterébe bamba
kulisszaként, kertként, falként tolunk;
csak el! S mi hajt? Alkat, ösztönös éhség,
türelmetlenség, homályos reménység,
értetlen s meg nem értett mámorunk:*

*Ezek kockáztatják, s talán hiába,
a meglevőt a pusztá semmiért:
egyedül halni meg, nem tudva, mért –*

Ez volna hát az új élet nyitánya?

Ebben a versben Rilke mintegy kinyitja a tékozló fiú mítoszát: abba enged betekintést, ami az eredeti bibliai parabolából 1907-ben (az alig harmincéves költőt) a leginkább érdekelte: ez pedig maga a fiú – aki németül nem *filius prodigus*, nem tékozló,¹⁰ hanem *der verlorene*, azaz elveszett!¹¹ A történet tehát az ő perspektívájából kerül az olvasó elé. Míg az evangéliumi példabeszéd fókuszában tulajdonképpen az isteni Atya megbocsátó szeretete áll, addig ebben a versben csak és kizárólag az elmenni készülő fiú jelenik meg. De a költő nem elégszik meg ezzel, a szempontváltáson túl még le is szűkíti a történetet: figyelme egészen az útnak indulás mozzanatára irányul. A fiú – ez egyértelműen kitűnik a versből – nem tékozolni indul, hanem egyszerűen csak elszakadni vágyik, megszabadulni „mindattól, ami kúsza”. A hétköznapiok láthatatlanná vált dolgai „rezgőn tükrözik” arcát, de mégis csupán összezavarják a tiszta képet,¹² s noha a gyermekkor a szenvedés idejeként jelenik meg előttünk, az elindulást mégis valamelyes vonakodó, szinte habozó kételkedés övezi.

A bibliai példabeszéddel szemben az útnak indulás itt egzisztenciális kérdésként fogalmazódik meg. Némi túlzással ugyan, de szinte az ószövetségi exodusszal vonható párhuzamba. A kivonulás (der Auszug!) itt a kellemetlen, gyötrelmes hétköznapioktól való eltávolodást jelenti, ugyanolyan liminális helyzetet, mint amelyet a bevezetőben

említett rituális beavatási szertartásokra vonatkozóan Turner írt le. Ugyanakkor ott van a versben a nagycsütörtöki tanítványok bizonytalansága, a látszólagos jövőnélküliség is.¹³ Nem tudjuk, mi is a célja, s kimenetele ennek a menekülésnek: Hová s miért? – kérdezi a vers.

Ennek kapcsán érdemes külön figyelmet szentelnünk egy alig észrevehető, mégis különösen nagy jelentőségű apróságnak: az evangéliumi példabeszédet megidéző címen kívül sehol nem jelenik meg a fiú, sem pedig más lírai én. A sorjázó főnévi szerkezetek között mindösszesen kétszer találkozunk valamilyen személyre történő utalással, mégpedig mindkét helyen többes szám első személyben: „a miénk, s hozzánk még sincs köze”, illetve „tűskéivel, miket *belénk* akaszt”. Ezzel a bravúros poétikai eszközzel Rilke minket, az olvasókat helyez a középpontba. Így a bizonytalanság és kétségbeesés betetőzéseként feltett nagyszabású kérdést végső soron mi fogalmazzuk meg: „Ez volna hát az új élet nyitánya?” – Ezzel indulunk. Cél nélkül, alig értve, miért s hová.

Ez a küszöbön való pillanatnyi elidőzés a tékozló fiú történetének eddig ismeretlen, legalábbis máshol még nem tematizált részletére mutat rá, a szabadság bizonytalanságára. Hiszen a szabad akarattal – s azt hiszem, ezt a vers nagyon érzékletesen közvetíti – az önálló döntés felelőssége is együtt jár. Talán nem túlzás azt mondanunk, hogy ez az, ami az elindulót az őt hajtó érzései, homályos elvárásai (az eredetiben: „aus Drang, aus Artung, aus dunkler Erwartung”) ellenére is elbizonytalanítja még egy utolsó, rövid pillanatra. De a fenntartások megfogalmazása egy ponton túl nem bizonyulhat többé visszatartó erőnek, így a küszöbön való visszapillantás után a vers zárása már valóban az „új élet nyitánya”, a jövőre kinyitott ajtó, amin kilépve régi létünket mégis magunk mögött hagyjuk.

Ehhez képest második elemzendő szövegünkön, a négy évvel később megjelent regény zárlatán bizonyos változást érzékelhetünk. A fiatal Rilke a *Malte Laurids Brigge feljegyzéseinek* utolsó fejezetében már egyértelműen másképpen pozicionálja a „tékozlót”, mint korábbi versében. Íme:

Engem ugyan nehezen győznek meg afelől, hogy a tékozló fiú története nem annak az embernek a **legendája**, aki nem akarta, hogy szeressék. Mikor még **gyermek** volt, a ház népe szerette. Aztán **felőtt**, s azt hitte, másként nem is lehet élni, mert megszokta szívük puhaságát, amikor gyermek volt.¹⁴

A tékozló fiú személye itt már szövegszinten is megjelenik az elbeszélőé mellett, aki a történetet *legendaként*

definiálja. Legendaként, azaz olyan történetként, amelyet általában nem feltétlenül teljesen hiteles, azonban funkcióját tekintve az olvasó épülését szolgáló történetként tartunk számon.¹⁵

E bevezető meghatározás egyébként a rilkei tematika széles horizontját tárja fel – írja Käte Hamburger:¹⁶ a szeretet mibenléte, különösen a birtoklási vágy nélküli szeretet lehetősége tudvalevően nagyon fontos, gyakran megfogalmazott kérdése Rilkének, sok más verse és novellája mellett¹⁷ a *Malte Laurids Brigge feljegyzéseiben* is kiemelt figyelmet kap.¹⁸

Emellett az előző versben tapasztalható érdeklődésének megfelelően Rilke itt is a felnőtté válásra fókuszál, csupán ezúttal nem egyetlen mozzanatát, hanem már különböző szakaszainak bemutatásával annak egészét ábrázolja.¹⁹ Ennek kapcsán számunkra most az fontos, hogy a vershez hasonlóan itt is megjelenik az elvágyódás motívuma, ám a szituációt az előbbinél sokkal kevésbé érezzük hűsbavágónak. Ennek oka többek között a nyelvi megformáltságban keresendő, abban, hogy ez szöveg a már érettebb Rilkére oly jellemző tárgyilagossággal (Sachlichkeit), már nagyobb távolságról mutatja a főszereplőjét. Úgy találom, hogy a narrátor és a fiú szövegbeli felbukkanása is Rilke ezen reflexióra való képességét, s így a fű figurájától való bizonyos személyes eltávolodását, távolabb lépését is jelzi. Ezzel olvasóját sem közvetlenül vonja be a cselekménybe, a történettel most sokkal inkább képet, hangulatot fest elé, meghagyva számára a szemlélődés lehetőségét:

De mikor **fiúvá serdült, le akarta vetni szokásait**. Talán nem tudta volna megmagyarázni, de mikor egész nap odakint kószált, s már a kutyákat sem akarta magával vinni: mindez azért volt így, mert a kutyák is szerették. Mert tekintetükben figyelem, részvét, várakozás és aggodalom csillogott.

Az idézett részlet első rövid mondata – amely a felserdült fiatal abbéli akaratát írja le, hogy szokásait levethesse – eszünkbe idézheti a *Biblia* egy másik szöveghelyét, Pál korintusiakhoz írt első levelének, a Szeretethimnuszának azon szakaszát, amelyben a beszéd és a gondolkodás módjának megváltozása a felnőtté válás sarokköveként jelenik meg:

Amikor még gyermek voltam, úgy beszéltem, mint a gyermek, úgy gondolkodtam, mint a gyermek, úgy ítéltam, mint a gyermek. De mikor férfivá nőttem, **elhagytam** a gyermek szokásait.²⁰

Míg a vers csupán az elszakadás pillanatára összpontosít, addig ez a hosszabb prózai szakasz az azt megelőző (és az azt követő) időszakokról is számot ad; így a réten gondtalanul játszó gyermekről, aki a környezetébe teljes öntudatlansággal olvad bele,²¹ s akiből a hazatéréssel

ismét ugyanaz a lény lett [belőle], akinek itten hit-ték; akinek a számára kevéske múltjából s tulajdon vágyálmaikból már régen összekotyvasztottak egy életet; aki köztulajdonként éjjel-nappal szeretetük sugalmi szerint élt, reménykedésük és gyanakvásuk között, a korholás vagy helyeslés pergőtüzében.²²

Továbbra is a felserdült fiú szempontjából követhetjük nyomon az otthoniak kellemetlen kíváncsiszkodását az alább kiemelt példán is, amelyben már felbukkannak a vers kérdései:

Az ilyen lényen már nem segít, ha rendkívül óvatosan kúszik fel a lépcsőn. Persze mindenki ott lesz a nappaliban, csak ki kell nyitni az ajtót, és máris odanéznek. Megáll a sötétben, kíváncsian az összes kérdést. Ám akkor bekövetkezik a legrosszabb. Kézen fogva odavezetik az asztalhoz, és ahányan csak vannak, mind kíváncsian nyújtogatják fejüket a lámpa felé. Nekik jó, ők hátul maradnak a sötétben, s a ráhulló fénnel egyedül őt éri mindaz a szégyen, hogy *arca van*.

Így marad hát, majd utánuk hazudja azt a pontatlanul meghatározott életet, amit neki szántak, és egész arcával hozzájuk idomul? Megoszlik majd törékenyen valóságos akarata és az otromba csalás között, amely önmagának is szétrombolja a valót? Tán lemond róla, hogy olyan sorsot válasszon, ami a család gyengeszívű tagjainak (gyenge szívükön kívül egyebük már nem maradt) esetleg megártana?

Nem, *elmegy* innét. [...] *Elmenni örökre*. Sokkal később majd feldereng benne, mennyire eltökélte annak idején, hogy nem szeret soha, nehogy bárkit olyan szörnyű helyzetbe hozzon, amely azokat fenyegeti, akiket szeretnek. [...] ²³

A második bekezdésben körvonalazódó döntési helyzet itt hamar elvezet az életigenlő döntésig, amely a bibliai parabolába foglalt történettel alapvetően egybevág, habár motivációja más: a fiú itt a részvételteljes, birtokló szeretetet nem bírta elviselni, ezért ment el.²⁴ Ebben ugyanakkor az előzőleg vizsgált verstől is elkülönözik: emlé-

kezünk, hogy ott a gyermekkor tuskéit s fájdalmát említi indítékként. Ebben a művész személyes motivációinak ambivalenciáját figyelhetjük meg.²⁵

Ami azonban a versben még nem kerül kifejtésre, és az eredeti parabolától végképp elválasztja ezt a történetet, az az, hogy a fiúból itt nem kondáslegény lesz. Rilke a saját tékozlójából olyan figurát farag, aki messze túlhaladja a kondást. Távolsgághoz szokott pásztornak teszi meg; s még ennél is többé, egészen Istenhez hasonlatos magányos lényé emeli, időtlen, pátosszal bíró szereplővé stilizálja:

E korszak úgy kezdődött, hogy általában *meghatározatlan* valaminek és *névtelennek* érezte magát, mint egy későn *lábadozó*. Nem szeretett semmit, hacsak azt nem soroljuk ide, hogy létezni szeretett. *Juhainak* igénytelen szeretetére nem adott semmit; mint a felhőkön áttörő fény, úgy áradt köré az istennő, s lágyan csillogott a mezők felett. Az istennő éhségének ártatlan nyomában lépkezdett szóltanul a világ legelőin. *Idegenek* az Akropoliszon *is látták*, hosszú ideig, *talán* Baux városának egyik *pásztora* volt, és látta, hogy a *megkövesedett idő* túléli a magasra tört nemzetiséget: a Hetek és a Hármak hasztalan küzdöttek, e nemzetség mégsem bírt csillagának tizenhat sugarával. Vagy a szabadban emelt diadalkapunál megpihenve Orange-ba képzeljem őt? Vagy Allyscamps lélektana árnyaiban lássam, amint a nyitott sírok között (lakóik mintha feltámadtak volna) egy szitakötő után tekint?²⁶

Érdekes megfigyelnünk, hogy a turneri liminalitás két fogalma is felbukkan az első sorban, majd a meghatározatlanságot s a névtelenséget továbbvezetve megjelenik egy új motívum is, a lábadozó ember képe. A fiú belső fejlődését, felnőtté válását így módon a szintén liminális helyzetnek is tekinthető betegségből való felgyógyuláshoz hasonlítja, s ezzel földidézheti bennünk Pilinszky János *Novemberi elízium* című versének hangjait:

Novemberi elízium

*A lábadozás ideje. Megtorpansz
a kert előtt. Nyugalmas sárga fal
kolostorcsendje háttéréd. Kezes
szellőcske indul a füvek közül,
s mintha szentelt olajjal kenetnék,
érzékeid őt meggyötört sebe
enyhületet érez és gyógyulást.*

*Bátortalan vagy s ujjongó! Igen,
gyermekien áttetsző tagjaiddal
a nagyranőtt kendőben és kabátban,
mint Karamazov Aljosa, olyan vagy.*

*És olyan is, mint ama szelidek,
kik mint a gyermek, igen, olyan is vagy,
oly boldog is, hisz semmit sem akarsz már
csak ragyogni a novemberi napban,
és illatozni toboz-könnyűen.
Csak melegedni, mint az üdvözültek.*

Habár a két vers közötti lehetséges párhuzam bővebb kifejtést és a potenciális genetikai kapcsolatok felderítését igényelné, már első olvasatra sem nehéz észrevennünk a kapcsolódási pontokat: megjelenik a kert és a fal (a Rilke-versben kulissza), és a novemberi napban való ragyogás – ragyogni vágyás – is kétségtelenül Rilke világát idézi. További párhuzam, hogy a szemeink előtt megjelenő, Karamazov Aljosa-szerű, szelid, gyermekies alak mellett nem bukkan föl más szereplő, ő is magányosnak tűnik, akárcsak a Maltebeli névtelenné vált 'tékozló' pásztor alakja. A magány fontosságával egy másik, szinte kortárs műben, Hamvas Béla *Magyar Hüperionjában* is találkozunk:

A magány nehéz. Novemberben kinézni reggel a szürke derengésbe, kijönni a tornácra, és nincs senki, senki. A hegyoldalon barna levelekre szürke köd telepszik. Ezt az érzést csak a legerősebb ellen-méreggel lehet gyógyítani. Mi az? A tudat, hogy az ember egyedül át tudja élni a világ legnagyobb szépségeit, éspedig nem képzeletben, elégtételként, hanem mint az örök egy, aki a legközelebb áll a mindenséghez. Az ember csak közösségben élhet boldogan, de csak a magányban lehet isten.²⁷

Viszont Hamvassal ellentétben Rilke visszafogottabb pozíciót foglal el szereplője Istenhez való hasonlítását illetően. A korábban megjelent pátosz ellenére végül is nem megy el odáig, mint Hamvas, inkább a tékozló fiú Istentől való távolságát hangsúlyozza. Ezzel a misztikus hagyomány fontos pillanatához jut el, amely először talán Hadewijch, a XII. századi begina látomásaiban és leveleiben jelenik meg különösen plasztikusan. Ő az Istennel való egyesülés (gebreuken) és a kivetettség (gebreken) ellentétpárjára építi fel saját *unio mystica* képét, melynek nélkülözhetetlen mozzanata az Isten után vágyódó szerelmes gyermeksége lesz, s az az Istenhez vezető út, melyet bejárva felnőtté válik.²⁸

Ehhez nagyon hasonlóan Rilke regényének főszereplő-

je is kereső, aki az Istennel való titkos egyesülésre vágyik. De vágya még a regény zárófejezetében is hiábavalónak tűnik, csupán – számunkra már jól ismert – kivetettségével találkozunk, s hasztalannak tűnő, küzdelmes próbálkozásával, hogy Hozzá közeledjen:

Egyre megy. Nemcsak őt látom, de többet: látom a létét, amint épp akkor fogott a csendes, céltalan munkába, hogy Istent tartósan szeresse. [...] **A hosszú egyedüllétben** előérzetekkel gazdagodó, csalhatatlanná vált lény felgyújtotta hitét, hogy az, akire most gondol, talán tud szeretni, átható, sugaras szerelemmel. De amíg várta, hogy végre ilyen mesterien szeressék, **messzeséghez szokott** lény megérezte **Isten** roppant **távolságát**. Éjszákakon át arra gondolt, hogy **utánnaveti magát** az űrbe. A felismerések óráiban elég erősnek érezte magát, hogy alábukjék, és **szíve forgószélével magasba ránts a földet**. Olyasvalakihez hasonlított most, aki meghall egy fölséges nyelvet, és lázasan elhatározza, e nyelven írja költeményeit. Még hátra van a kísérlet riadalma, amikor rájön, milyen nehéz ez a nyelv; először el sem akarta hinni, hogy az első rövid és értelmetlen árnyékmondatok megszerkesztése egész életet követelhet. Úgy nekigyürkőzött a tanulásnak, mint versenyben a versenyfutó; de az a sűrűség, amin át kellett vergődnie, lefékezte iramát. **Megalázóbb** valami nem is jutott eszébe, mint **kezdőnek lenni**. [...] Ezekben az években zajlottak le benne a nagy változások. **A kemény munka közben, mellyel éppen Felé törekedett**, szinte elfelejtette Istent, s mindazt, amit talán idővel Istennél remélt, nem volt több, mint „sa patience de supporter une âme”.²⁹ [...] Léte gyökereiből valami **gyümölcsöző derű** tömött, áttelelő növénye sarjadt. Mindent arra áldozott, hogy a belső életét alkotó dolgokat leigázza; nem akart kihagyni semmit, mert biztosan tudta, hogy mindebben ott rejtőzik az ő gyarapodó szeretete. Igen, lélekben annyira megerősödött, hogy eltölte: a legfontosabbat mindabból, amit azelőtt nem tudott teljesíteni, s aminek azelőtt egyszerűen kívarta a végét, pótolni fogja.³⁰

Azt láthatjuk, hogy itt a fiú szemei előtt már lebeg egyfajta cél: Isten szeretetének elérése. A versben rögzített céltalansággal szemben tehát 1910-re Rilkének ebben a regényben sikerül meghatároznia a vallással összefonódó létköltészete célját – még ha az végtelensége miatt elérhetetlen is.

Jelen dolgozat keretein belül sajnos nem áll módunkban minden részletre kiterjedően elemeznünk az idézett részben kiemelt kifejezéseket, ám fontosnak találom megemlíteni az alábbiakat: az eddigiek mellett további kutatást igényelne, s talán a kettőjük közti kapcsolat jobb megértését is elősegítené a „gyümölcsöző derű”, valamint a „munka” fogalmának vizsgálata Hamvasnál. Előremutató lehet továbbá keresztény misztikus szövegeknek a *Malte*-regénnyel való konkrét összevetése szöveg példákon keresztül.

Kiindulópontunkra való tekintettel elengedhetetlen megállapítanunk, hogy a szöveg ezen a ponton már a tékozló fiú kezdőségére is reflektál. Fontos ennek rögzítése már csak azért is, mert ez a megalázó érzés lesz az, amely idővel „kemény munkára” sarkallja a fiút, ez az az indítatás, amely miatt – a verssel ellentétes mozdulattal hamarosan már nem *leveti*, hanem éppenséggel – *felveszi* és magára vállalja identitását. Ezzel a turneri modell szerint

a kivetett beavatandó (ti. a 'tékozló') a struktúrába való visszatéréséről dönt, azaz hazatér:

Hogy mindezt még egyszer és most már **igazán magára vállalja**: ezért tért meg otthonába, bármily **idegen volt már**. Nem tudjuk, otthon maradt-e; csak annyit tudunk, hogy hazatért.³¹

Érdekes e két mondat finom egyensúlya, egyrészt a tékozlóként útnak indult, elidegenedett – és időközben felnőtté vált – fiú hazatérése, másrészt pedig annak teljes érdektelensége, hogy ezután otthon maradt-e.

De vessünk egy pillantást a napló-regény utolsó részére, ugyanis itt következik a végső fordulat, az újszövetségi parabolához képesti legnagyobb újítás:

[...] Az egész napi munka máris megszakad. Az alakokon **arcok** bukkannak fel, megrendítően hasonló, ráncos és meglett **arcok sora**. És az egyik öreg arcon egyszerre sápadtan átsuhant valami: **megismerte!** Csak megismerte? Semmi több? ... **És megbocsátott**. De mit bocsátott meg? ... Ez a szeretet! Istenem: ez a szeretet.³²

Ami ebben a néhány rövidke mondatban összesűrítve rejlik, sokkal több, mint elsőre talán gondolnánk: a ráncos arcok során kívül ott van az az egyik „öreg” (arc), amelyik „megismerte!” – a felkiáltójel itt nem csak a meglepetést hivatott visszaadni. Magára a megismerésre is ráirányítja figyelmünket, s így módon ismét előhívja kimeríthetetlen forrását, a *Bibliát*:

Mert most tükör által homályosan látunk, akkor pedig színről-színre; most rész szerint van bennem az ismeret, **akkor pedig úgy ismerek majd, a mint én is megismertettem**. Most megmarad a hit, remény, szeretet, ez a három, de köztük a legnagyobb a szeretet.³³

Annak belátására, hogy Isten és ember kölcsönös megismerése mennyire életbevágó az ember számára, elég, ha az Újszövetség azon szöveghelyeire gondolunk, amelyekben a kiválasztott (személy/nép) túlélése múlik ezen, vagy akár a zsoltáros szavaira is, amikor a kereső ember megtalálja, s megismeri Istenét, illetve a könyörülő Isten felismeri az Őt keresőt.³⁴ Megismerésről beszél emellett a jegyesek násza kapcsán még az *Énekek éneke* is.

Hogy ennek nagy-szerűségére rámutasson, Rilke visszakérdez saját előző mondatára: „Csak megismerte?

Semmi több?” Valódi válaszát három pontba rejti: „... És megbocsátott.” – írja. – „De mit bocsátott meg?” – „...” – Megint csak három pont a válasz, egyszerűen nem derül ki, miért e megbocsátás.

Teljesen hiányzik a hazatért tékozló bűnét megvalló mondata, amely a katolikus mise liturgiájának is visszatérő motívuma (amelyet Rilke neveltetésénél fogva igen jól ismert): „Domine, non sum digna”, azaz „az Uram, nem vagyok méltó”. Käte Hamburger amellet érvel, hogy a bűnbánat elmaradásának gesztusával Rilke érvénytelenként utasítja el a bibliai példabeszédet,³⁵ ezzel azonban nem értek egyet. Azt gondolom, hogy a bűnbánat szóbeli megnyilvánulásának hiánya önmagában még nem jelenti a parabola elutasítását. Sokkal inkább arról lehet szó, hogy Rilke itt mást helyez a középpontba. A fiú szempontjából nincs is megbánandó tett, az ő perspektívájából nem lenne hiteles, nem lenne értelmezhető sem a bűnbánat, sem pedig a bocsánatért való esedezés. Rilke 'tékozlója' egy önmagára eszmélő, saját eszmélését artikulálni próbáló fiatalember, s mint az igazságot kereső ember archetípusa, a bibliai tékozlóval összemérve nem bűnös.

Viszont ezt Rilke nem explicit módon mondja ki, hanem a központosítással érzékelteti. Semmi esetre sem túlzás ezt tudatos szerkesztésnek tartanunk, hiszen Rilke Anton Kippenberggel folytatott levelezéséből jól tudjuk, mennyire következetesen és tudatosan használta műveiben az interpunkciót mondanivalójának alátámasztására.

Van azonban a három pont olvasatának még egy dimenziója, amelyet az előbb már érintőlegesen említettünk. Ez pedig a keresztény misztikus hagyomány. Ha alaposan megvizsgáljuk a szövegrészt, észrevehetjük, hogy Rilke nem tagadja a megbocsátás szükségességét: le is írja, hogy mikor az „öreg” (arc) megismerte, megbocsátott, sőt, a kérdéssel egyfelől még nyomatékosítja is ennek tényét. Másfelől pedig a *miért* kettős jelentésénél fogva rámutat ennek felfoghatatlanságára is.

Az isteni kegyelem működését illetően azonban Rilke hallgatásba burkolózik. Mert azt, hogy az „öreg” (arc) a fiú hazatértekor a bocsánat kérése nélkül képes volt a megbocsátásra, aligha nevezhetjük másnak, mint kegyelemnek. Ezért Hamburger azon megállapítása, miszerint Rilke kétségbe vonná a bibliai parabola érvényességét, nem lehet helytálló. Rilke itt nem elutasítja a hagyományt, hanem mélyére ásva annak valódi megértéséhez vezet el.

Jelen keretek között sajnos nem áll módunkban kifejteni, de figyelemre méltó az is, hogy ezzel a kétszer kitett három ponttal a szerző tulajdonképpen a nyelviség, azon belül a kimondhatóság, illetve éppen a kimondhatatlanság problematikájával kapcsolatban

is egyértelműen állást foglal. Meglátásom szerint ez a téma önálló tanulmányt érdemelne.

Käte Hamburger említett írásában megfogalmazott álláspontjától még a bekezdés zárómondatainak értelmezésében is eltértek: azt írja ugyanis, hogy az utolsó két mondat – „Ez a szeretet! Istenem: ez a szeretet.” – szinte blaszfémikusan cseng, s a parabola rilkei elutasítását alátámasztó érvelésének ez a másik pillére. Ezzel szemben én azon a véleményen vagyok, hogy ez a mondat éppen blaszfémikus mivoltának köszönhetően világít rá a lényegre. A következő mondatban pedig a kettőspont-tükrös másik oldalán Istennel szemben (megint csak a keresztény hagyománynak megfelelően) a szeretet jelenik meg. A mű eddigi vonalvezetését is szem előtt tartva, úgy vélem, a mondat semmiképpen sem istenkáromló abban az értelemben, hogy megkérdőjelezné ennek igazságát. Szerintem Rilke nem ironizál (egyébként máskor sem), nekem úgy tűnik, hogy a felkiáltással – Ez a szeretet! – valóban rácsodálkozik erre a misztériumra. (Különösen annak figyelembe vételével tűnik igaznak ez a kijelentés, ha megfigyeljük, hogy az egész regény mely pontjain bukkan fel az Isten szó.) A zárás annyiban tekinthető blaszfémikusnak, miszerint átlépi a hallgatás küszöbét: Isten definiálására tesz kísérletet. Ettől azonban talán még nem egészen szentségsértő.

Végezetül azonban lássuk, hogyan zárja le a művész az újragondolt példabeszédet, saját legendáját:

Ő, akit felismertek, mindaddig annyira el volt foglalta, hogy már nem is jutott eszébe: talán még létezik szeretet. Érthető, hogy mindabból, ami ezután történt, csak ennyi maradt ránk: a mozdulata, ez a hihetetlen mozdulat, amit még nem láttak soha. Az esdeklő mozdulat, amint lábukhoz borult, könyörögve, hogy ne szeressék. Rémülten és tétovázva támogatták fel a földről. Hevességét a maguk módján magyarázták, s megbocsátottak. Hallatlanul megkönnyebbült, hogy bár a végsőig egyértelműen viselkedett, mégis félreértették.

A titkos nyelv elsajátításába fiúként még nagy hévvel belevágó fiatal hazatértekor annyira „el volt foglalta”, hogy megfeledezett a szeretetről: „nem is jutott eszébe, talán még létezhet [...]”. S noha a beszéd szintjén nem kerül elő a bocsánatkérés, nagyon is képszerűen mutatkozik meg az esdeklő könyörgés formájában. „Ő, akit már felismertek” (!), nem bocsánatért könyörög, hanem azért, „hogy ne szeressék”. Itt látszólagos ellentmondás feszül aközött, hogy felismerték, s „mégis félreértették”.

A félreértés oka abban rejlik, hogy ő – bár látni már megtanult – még nem képes kifejezni magát (ezt is mutatja a bocsánatkérés elmaradása, a három pont). Ezzel a regény elején Malte által kitűzött feladatot, *látni tanulni* (sehen lernen), a feljegyzések végéhez elérkezve új feladat váltja föl: a látottak kifejezése (azaz a titkos nyelv elsajátítása).

A látás és a beszéd feladatszintjeinek bevonása egyben arra a kérdésre is választ ad, hogy miért pont itt érnek véget a feljegyzések: ahogyan maga Rilke teljesíti a Párizsban Rodintól kapott feladatot, s megtanul igazán látni, úgy a regény végére Malte is elsajátítja ezt a készséget. Hogy a látni már valóban tud,³⁶ azt az utolsó előtti bekezdés kezdőmondata is ékesen bizonyítja:

*Mert napról napra jobban látta, hogy az a szeretet, amelyre olyan büszkék, s melyre titokban buzdítják egymást, nem őt illeti. Szinte mosolyognia kellett, mikor annyira erőlködtek, és látszott, hogy gondolataikban milyen homályosan tükrözik őt.*³⁷

Az új feladat ugyanakkor azt is megköveteli tőle, hogy – hazatérése ellenére – mindvégig *kívülálló* maradjon (liminális személy), hiszen csak így tudja majd megtanulni szavakba önteni a látottakat. A volt tékozló (és egyben az alkotó Rilke) számára a szeretet 'el nem fogadása', illetőleg az ahhoz való tudatos viszonyulás a kívülállás biztosítását szolgálja, a teljesítendő munkának³⁸ elengedhetetlen előfeltétele. A hazatérő ezért lesz *idegen*: már nem a család tagjaként tért haza, hanem feladatát bevégezni. Ez az oka annak is, hogy azért könyörög, ne szeressék.

Ezzel a beavatási rítus a végéhez érkezik, a paradoxon pedig földoldódik: a fiúként elindult, idegenné vált beavatott visszatér a közösségbe, ahol hivatásának eleget téve (a félreértésnek is köszönhetően) megkezdheti majd a következő életszakasz munkáját.

A regény zárata kifejezi a visszatérő kívülmaradását, a következő etapp feladatának lehetőségességét és egyben kegyelmi voltát – ugyanúgy kaput nyitva és a küszöbön megállva, ahogyan azt a versben is tette:

Dehogyan tudták, kivel állnak szemben. Nagyon nehezen tudták most szeretni, ő pedig érezte, hogy csak Egyvalaki képes erre a szeretetre. De Ő még várakozott.

*Vége a feljegyzéseknek*³⁹

Még ez az utolsó mondat is ember és Isten viszonyára, az előbbi utóbbinak való alávetettségére reflektál. Nem véletlen, hogy szinte pontosan tükrözi a *Rómabeliekhez*

írt levél egyik mondatának tartalmát: „Annakokáért tehát nem azé, a ki akarja, sem nem azé, a ki fut, hanem a könyörülő Istené.” (Róm 9, 16) Úgy vélem, ez a befejezés nem hagy kétséget afelől, hogy Rilke viszonya a bibliai példabeszédhez alapvetően igenlő.

Összefoglalásként megállapíthatjuk, hogy míg az újszövetségi példabeszéd fókuszában az Atya szeretete áll, addig a vers (és a regénybeli legenda) gyújtópontja is a Fiú. E kettő között különbség, hogy a versben a Fiú jelenléte még kizárólagos jellegű, miközben a prózában már a környezete is megjelenik. A Fiú fejlődési szintjének eltérésére utal a két műben továbbá az is, hogy mialatt a versben még céltalanul indul útnak, addig a regény befejezésében már hivatását megtalálva, mintegy a Szentlélek által vezetve tér meg otthonába. Geometriaival élve a művek háromszöget zárnak be egymással, melynek a keresztény tematika köré írható körét, összekötő keretét adja meg.

Elmondhatjuk továbbá, hogy a három összehasonlított szöveg különleges viszonyban áll egymással: mindkét elemzett Rilke-mű az európai irodalmi hagyomány különösen fontos alkotásából, a *Bibliából* táplálkozik, ezért azt ezek forrásának tekinthetjük. Mindazonáltal nem egyszerűen csak feldolgozzák a tékozló fiú paraboláját, hanem többretegűen ágyazódnak bele és vezetik tovább ezt a hagyományt.

Míg az útját kereső fiatal művész *A tékozló fiú kivonulásában*, versben megfogalmazott életbevágó kérdései 1906-ban még nyitva maradnak, addig négy évvel később, a szintén önéletrajzi ihletésű *Maltéban* már megtalálja a munkássága korai szakaszában oly fontos *miért*, *mivégre* kérdésekre való válaszoknak legalább a töredékeit, amelyeket életművében következetesen kidolgoz és végigvezet egészen a *Duinói elégiáig*. Ekképpen maga a művész Rilke alkotásaiban konzekvensen megvalósítja a Malte-regényben programként választott mottót; magára veszi sorsát, s identitását vállalva maga járja ki a látás – és a láttatás – iskoláját.

A három szöveg egyik legfőbb közös problémájaként a felnőtté válást határozhatjuk meg, ennek kapcsán pedig az identitás alakulását. A kulturális antropológiai rítuselmélettel kapcsolatban levonhatjuk azt az idevágó következtetést, hogy a szövegek értelmezéséhez ez a megközelítés használható modellnek bizonyult.

Zárásként elmondhatjuk, hogy Rilke művészléte, így a vizsgált lírai és prózai alkotások is ékes példái annak, hogy minden korszak megtalálja a maga hangját, a vallásos irodalom is. Rilke az irodalom modern művészeként a szekularizálódó világban olyan alkotóként lép föl, aki

modern hangon szólva is hitelesen képes megszólaltatni a keresztény ember ezeréves tapasztalatait. Lét- és istenköltészete a profán és a szentség közötti határmezsgyén mozog, a közöttük feszülő ellentét újragondolására kész. Azok határait feszegetve a mai olvasó számára is aktuális kérdéseket vet fel, vállalható mintát kínál.

JEGYZETEK

- 1 Eredeti címe: *Der Auszug des verlorenen Sohnes*.
- 2 Fülleborn, Ulrich: *Form und Sinn der Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge: Rilkes Prosabuch und der moderne Roman* (1974). In: Blamberger, Günter (Hrsg.): *Besitz und Sprache*. München 2000, S. 322–344.
- 3 *Átmeneti rítusok*. Budapest, MTA Néprajzi Kutatóintézete–PTE Néprajz-Kulturális Antropológia Tanszék, L'Harmattan, 2007. Fordította Vargyas Zoltán.
- 4 Mindezek a motívumok az alábbiakban elemzendő szövegek kivül Rilke más műveiben is visszatérnek, így például a Szent Ferencről szóló versben, melynek címe *der Heilige, a Wendungban* sat.
- 5 Victor Turner: *A rituális folyamat. Struktúra és antistruktúra*. Budapest, Osiris, 2002. Ford: Orosz István.
- 6 Turner, 116. Mindemellett megjegyzi azt is, hogy „A próféták és művészek általában liminális és marginális emberek, akik a >határmezsgyén< járnak, akik szenvedélyes őszinteséggel próbálnak megszabadulni a státusbirtoklással és szerepjátszással összefüggő kliséktől, és igyekeznek életfontosságú kapcsolatokba lépni más emberekkel a gyakorlatban vagy a képzeletben. Alkotásaikban felvillantják számunkra az emberiségnek azt a még nem használt evolúciós potenciálját, amely még nem vált külsővé és nem rögzült struktúrákban.” Id. m. 118. Úgy vélem, hogy ez az elmélet messzemenően igaz az alábbi elemzésben vizsgálandó szövegek szerzőire is.
- 7 Turner, id. m. 118. Turner egyébként éppen Szt. Ferenc lelkeségi mozgalmát hozza példaként (többek között a hippimozgalom mellett) arra, hogy a legkülönbözőbb korokban és társadalmakban egyes társadalmi mozgalmak megpróbálják a liminális mint ideális élethelyzetet megszilárdítani.
- 8 Jóllehet ezek is nagy számban megtalálhatók. Lásd például Henri J.M. Nouwen: *The Return of the Prodigal Son*, magyarul Balázs Katalin fordításában *A tékozló fiú hazatérése: Egy hazatalálás története* címmel megjelent könyvét (Budapest, Usus Libris, 2001) vagy Szabó András: *A tékozló fiú útja: Nyolc evangéliumi bizonyosságtétel* című írását (Budapest, A Református Zsinati Iroda Sajtóosztálya, 1991). Ezek mellett különösen érdekes még Demján Adalbert *A tékozló fiú példázatának magyar fordításairól* (Debreceni Egyetemi Kiadó, 2001) című munkája, amely a bibliai szöveg különböző fordításainak részletes nyelvészeti elemzését adja.
- 9 Kurt Kallensee: *Die Liebe des Vaters. Das Gleichnis vom verlorenen Sohn in der christlichen Dichtung und bildenden Kunst*, Berlin (1960), idézi Käte Hamburger: *Die Geschichte des verlorenen Sohnes bei Rilke*. In: Blamberger, Günter (Hrsg.): *Besitz und Sprache*. München, 2000, S. 324.
- 10 Mint ahogyan például André Gide kortárs (1907-es) versében, a *Le retour d'enfant prodigue*-ban.
- 11 A feldolgozások nézőpontjainak különbözőségére Csányi Endre is felhívja a figyelmet, s ennek kapcsán megjegyzi azt is, hogy „Az 1997-es magyar Káldi-Neovulgáta-fordítás felirata már elhagyja az értékelést: *Példabeszéd a két testvéréről*.” Csányi Endre: *A tékozló fiú a nagyvárosban*. (Gondolatok a tékozló fiú-motívumról Rilke és Pilinszky műveiben.) In.: Forrás 33. évf. 12. sz. (2001), 69.
- 12 A mű többszintű keresztény rétegjelentéseihez tartozik az is, ahogyan az ó kutak vizének képe a Korintusiakhoz írt első levél részletét idézi: „Mert most tükör által homályosan látunk, akkor pedig színről-színre;” 1Kor 13,12. (A szövegben felbukkanó idézetek mindegyike a Károli-féle fordításból származik.)
- 13 Vö. Timothy Radcliffe: *Miért vagyok keresztény?* Budapest, Vigília, 2012, 25. Lukács József fordította.
- 14 Rilke: *Malte Laurids Brigge feljegyzései*. Budapest, Fekete Sas, 1996. Görgey Gábor fordította. (A továbbiakban szereplő idézetek is ebből a kiadásból származnak.) Kiemelések tőlem.
- 15 „Az elnevezés azzal az ősi, még katakombai keresztény gyakorlattal függ össze, hogy egy-egy vértanú vagy szent emléknapján, ünnepén a Liber legendariusból (Felolvasandók könyve) felolvasták a közösség előtt az illető szent történetét. Ez a felolvasandó szöveg volt a legenda.” <http://enciklopedia.fazekas.hu/mufaj/Legenda.html> 2015. 6. 19. Vö. továbbá Magyar Néprajzi Lexikon legenda szócikk: <http://mek.oszk.hu/02100/02115/html/3-1249.html> 2015. 6. 24. Honti ezzel kapcsolatban az alábbi írja: „A legendából veszünk egy példát, és a legenda szintén fontosnak tartja azt, hogy hallgatója mint teljes valóságot fogadja. A mítosz valósága egyetemes valóság volt, a *sagáé* egyszeri, külvilági valóság; a legendáé pedig szintén egyszeri, egy megtörtént és önmagában is, mintakép-mivoltában is kimagasló eseményé. Csakhogy ebben az esetben nem az a lényeges, hogy a külső világ eseménye, nem az, hogy a hallgató az esemény hagyománybeli továbbélése útján a

- múltsal kap közvetlen kapcsolatot. A legenda eseményének helye és ideje lényegében mellékes – a helye csak annyiban fontos, hogy a legendai esemény szent jelentőségéből a hely is kapott valamit: súlyt, fontosságot, a szentség kisugárzását. De az esemény és az élmény, amit az esemény elbeszélése a hallgatóban ébreszt, nem a külső világ dolga, hanem a történelmen és a személyi kapcsolatokon kívül és felül álló belső világé. A legenda valósága szilárdnak hitt valóság, egyszeri esemény valósága, de a belső világé; nem az értelem valósága, mint a *sagáé*, nem is a hit valósága, mint a mítoszé, hanem a kedély valósága. Honti János: *A mese világa*. Budapest, 1962, Magvető 38–39. (Oldalváltás: a hely (38) is (39) kapott valamit.
- 16 Vö. Käte Hamburger: *Die Geschichte des verlorenen Sohnes bei Rilke*. In: *Fides et communicatio*. Festschrift Martin Doerne zu seinem 70. Geburtstag gewidmet. Göttingen, 1970.
 - 17 Például: *Die Wendung, Das Eine, Der Drachentöter* sat.
 - 18 Méghozzá több helyen is; hat feljegyzés különböző nőalakjánál (akik nevezetesen: Heloise, Sappho, Mariana Alcoforado, Gaspara Stampa, Bettina Brentano) festi az idealizált szeretet-szerelem képét, amely „tárgyát” szabadon hagyja.
 - 19 Ami a főszereplő mű során felbukkanó különböző megnevezéseit nyomon követve is kitűnik: először ’gyermek’ (255 o.), majd ’fiúvá serdült’ (256. o.), később már csak ’ő’ (259–265. oldalak), ezen belül is utóbb ’névtelen’ (v.ö.: „E korszak úgy kezdődött, hogy általában meghatározatlan valaminek és névtelennek érezte magát, mint egy későn lábadozó.”, 260f.).
 - 20 1Kor 13,11.
 - 21 Erre utal az alábbi mondat is: „mindez a sorson kívül történt, s az égbolt úgy borult rá, mint a természet fölé.” 256. oldal.
 - 22 257f.
 - 23 258f.
 - 24 Érdemes észrevennünk azt is, hogy itt a történet lezártágát már a folyamatosan használt múlt idő is mutatja.
 - 25 Erről több levelében is ír, többek között Lou Andreas-Saloménak (RMR: *Gesammelte Briefe*, Bd 3, 157.), illetve olvasóit megszólítva (Uo. 124.). Idézi Csány Endre: *A tékozló fiú a nagyvárosban* c. tanulmányában. In: *Forrás* 33. évf. 12. sz. (2001), 68–81.
 - 26 260f.
 - 27 Hamvas Béla: *A magyar Hüperion*. Budapest, Medio Kiadó. Hamvas Béla művei, 15. kötet. Az életműkiadást Dúl Antal szerkeszti.
 - 28 Részletekért lásd Daróczi Anikó bevezetését *A lélek nyelvén: Hadewijch művei* című könyvben. (A látomásokat Balogh Tamás, Daróczi Anikó, a verseket Beney Zsuzsa fordította. Budapest, Szent István Társulat, 2005.)
 - 29 ...türelme, hogy egy lelket elviseljen. MLB, 263.
 - 30 Uo. 261–263.
 - 31 Uo. 263.
 - 32 Uo. 264.
 - 33 1Kor 13,12–13
 - 34 Például Azért te benned bíznak, a kik ismerik a te nevedet; mert [Zsolt. 34,5.6.36,11.] nem hagytad el, Uram, a kik keresnek téged. 31,8. Hadd vigadjak és örüljek a te kegyelmednek, a miért meglátod nyomorúságomat és megismered a háborúságokban lelkemet. 31,8. Hadd vigadjak és örüljek a te kegyelmednek, a miért meglátod nyomorúságomat és megismered a háborúságokban lelkemet; 91,14. Mivelhogy ragaszkodik hozzám, megszabadítom őt, felmagasztalom őt, mert [Zsolt. 9,11.] ismeri az én nevemet!
 - 35 Vö. KH, uo.
 - 36 Mivel az identitás alakulása a regény központi motívumai közé tartozik, ezért megengedhetőnek tartom itt eltekinteni attól, hogy az utolsó fejezet főszereplője nem Malte, hanem a tékozló fiú. Ezáltal Rilke a Maltéra vonatkozó személyes feljegyzéseket szimbolikusan minden ember felnőtté válásának elbeszélésévé tágitja.
 - 37 Uo. 265.
 - 38 Emlékezhetünk Rilke Rodintól átvett mottójára: toujours travailler, mindig dolgozni.
 - 39 Uo.

Orosz István

Rinó-napló

■ Május huszadika van. Ki ne unná az évfordulókat, de ez most más. Ráadásul úgy látszik, nem is vette észre senki. Ma ötszáz éves a *Rinó*. Úgy értem, hogy éppen ötszáz éve, 1515. május 20-án lépett Európa földjére az a híres rinocérosz, amelyet Dürer metszete révén mindenki ismer. De legalább a képzőművészek. Pláne a grafikusok. Pláne-pláne a fametszők. Nekik – nekünk – az orrszarvú olyan, mint egy címer. A szívünk fölött viseljük.

Szóval május 20. Kellemes vasárnap délelőtt volt (ma szerda van), a világban a rinocérosz partra szállásán kívül semmi különös nem történt, hacsak nem tekintjük annak, hogy Pozsonyban szerződést kötöttek két királyi gyermek frigyeről. A fiúcskát Lajosnak hívták – 11 év múlva országával együtt odavész a mohácsi csatában –, a kislányról pedig, aki felnőve Magyarországi Mária néven híres művészetpártoló lesz, talán még szó kerül ebben a jegyzetben is – ráadásul épp a rinocéroszunkal kapcsolatban.

Kezdjük is vele, mármint a rinóval, jöjjön először az életrajz. Alighanem az északnyugat-indiai Gudzsarátból származott, legalábbis 1514-ben az ott uralkodó II. Muzafar szultán ajándékozta az akkor már kifejlett bikát (saját nyelvén gandának nevezte) Diego Fernandes de Beja portugál hadvezérnek – ahogy fogalmazta – a kölcsönösen előnyös diplomáciai kapcsolatfelvétel emlékére, amit a politika nyelvén a portugál gyarmatosítási szándék udvarias visszautasításaként kellett értelmezni. Az adományt május 18-án vette át Beja, és szeptember 15-én már Goában volt az állat, a hadvezér ugyanis, hogy szabaduljon a sikertelen küldetésre emlékeztető bizonyítéktól, elküldte azt Afonso de Albuquerque hercegnek, az indiai portugál területek alkirályának. Minthogy a herceg is értett a jelképek nyelvén, nem igazán kedvelte meg a gandát, és az első adandó alkalommal továbbajándékozta királyának, I. vagy Nagy Emánuelnek. Az alkalom a következő év január 19-én adódott, ekkor indult Goa kikötőjéből hajó az anyaországba. A részletek is pontosan tudhatók: Francisco Pereira Coutinho kapitány *Irgalmas Miasszonyunk* nevű karavellája átszelte az Indiai óceánt, megállt Mozambikban, megkerülte a Jóréménység fokát, majd Szent Ilonán és az Azori szigeteken is megabakoltatva s megsétáltatva a királyi ajándékot, gyors, mindössze 120 napos vitorlázás után befutott a liszaboni kikötőbe, s lehorgonyzott a *Belém torony* mellett, pontosabban ott, ahol éppen azokban a napokban kezdődött meg a *Belém torony* alapozása. Jubileumokra kiélelt elménkkal nehezen hihető, hogy ne időzítették volna a megérkezést épp május huszadikára. Az volt a hajózás napja Portugáliában, 17 évvel korábban ugyanis ezen a napon érte el Indiát Vasco da Gama, akinek épp az épülő toronnyal kívántak tisztelni. A párkányzatot tartó faragványok közt ma is láthatók díszes orrszarvú fejek.

Kivételes pontossággal tudjuk tehát a pillanatot, mikor lépett Európa földjére az első, legalábbis hosszú idő után az első orrszarvú. Ókori auktorokat olvasva és római

érméket forgatva ugyanis gyanítható, hogy járt már itt rinó korábban is, de erről majd később. 1515 koranyarán gyorsan szertefutott a különleges állat híre. Alighanem szerepe volt a hírnévben annak is, hogy egy titokzatos egyszarvú lényt, más néven unikornist óriási kultusz övezett a keresztény középkorban. Ő volt az a fékezhetetlennek, ugyanakkor félénknek is ábrázolt lény, aki csak úgy szelídül meg, ha egy szeplőtelen szűzzel találkozik. Ekkor hirtelen megjuhászodik, a szűz megszoportatja, s aztán az ölében szépen el is szunnyad. Ilyenkor már játszva elfogható vagy elejthető. A népek, könnyedén túltéve magukat a miniatúrák kecses címerállata és a böszme jövevény közti nyilvánvaló különbségen, azonosították őket egymással. Igaz, a tudomány sem segített a pontos elkülönítésben, mert a leghitelesebbnek tartott szerző, idősebb Plinius leírása alapján sem volt könnyű dönteni, vajon orrszarvút vagy unikornist látott-e a bölcs: „...a teste lóra emlékeztet, a feje szarvasra, a lába elefántra, a farka pedig vaddisznóra... Mély hangon bög; egyetlen hosszú, fekete szarv nyúlik ki a homloka közepéből.” Emánuel király, aki hitt is meg nem is a tudósoknak, úgy döntött, maga jár a dolog végére, és bár olyan szeplőtelen szűzet, aki a rinocérosz szoptatására vállalkozott volna, egyelőre nem talált, a *Naturalis Historia* egy másik passzusát, azt, amelyik a rinocérosz és az elefánt ősi, kibékíthetetlen gyűlölködéséről szól, könnyedén ellenőrizhette, mivel több elefántot is nevelt az udvarában.

Június 3-án, Szentháromság ünnepén került sor a kíséretre, amikor az uralkodó a *Ribeira* palota és az *Indiai Kereskedelmi Társaság* épülete közé épített arénában összeeresztette az orrszarvút elefántistállójának egy fiatal egyedével. A vérfürdő szerencsére elmaradt, a tömegtől megrettent két állatnak esze ágában sem volt megoldani a „tudományos” problémát, egymástól tisztes távolságban álldogáltak, a fogdmegek nógatasára legföljebb némi fújtatást és trombitálást produkáltak, majd miután az orrszarvú toporzékolt is egy keveset, az elefánt menekülőre fogta a dolog, így aztán az előbbi hirdették ki győztesnek.

A nézők közt volt egy Valentim Fernandes nevű, Morvaországból való, ám már húsz éve Lisszabonban élő fordító, nyomdász és könyvkiadó, akit igencsak lázba hozott az új állat, lévén ő fordította, nyomtatta és adta ki Marco Polo ázsiai útirajzát, amelyben említés tétetik egy furcsa „oroszlánszarvúnak” nevezett lényről, amelyről azt gyanította, hogy azonos lehetett a királyi rinocérosszal. Marco Polo biztos nem unikornist látott, mert az iszapban

dagonyázó, vastagbőrű, disznófejű rondaságot maga sem tudta elképzelni egy szűz kebelére hajolva, de azért sem lehetett unikornis az illető, mert két szarva volt. A bölcs utókor persze megfejtette a dolog: nem indiai, hanem szumátrai rinocérossal találkozott a velencei utazó, nekik tudniillik van egy második tülkük is, nekünk viszont okoz még némi galibát ez a második szarv, vissza is térünk még rá. A morva, akinek sok német levelezőpartnere volt, meg is írta mindjárt, milyennek látta az állatot, talán még egy vázlatos rajzocskát is tett a borítékba, ami aztán – az írás és a vázlat – eljutott Nürnbergbe, ahol Albrecht Dürer kezébe került. Egy hasonló üzenet talált meg egy másik jeles német művészt, Hans Burgkmairt is Augsburgban. Neki is láttak mindketten, hogy megcsinálják a maguk rinocéroszát. Lelkesíthette őket a kihívás, hogy elsőek lehetnek, akik megörökítik az ismeretlen lényt, és persze üzletet is láthattak a dologban, ezért aztán nem az elegánsabb közönséget megcélzó rézbe metszett vagy karcolt ábrázolatot választották, hanem fametszetet terveztek, vagyis sokkal nagyobb példányszámban előállít-

ható, igaz olcsóbban árulható nyomtatott grafikát. Jőcskán megelőzte azonban a németeket egy firenzei orvos, bizonyos Giovanni Giacomo Penni, aki 40 nappal a liszszaboni „csata” (és 54-gyel a partraszállás) után már versben írott „tudományos” könyvet adott ki a rinocéroszról *A portugál királyi flotta kapitánya által hozott rinocérosz alakja, természete és szokásai, valamint az új szigetekről származó egyéb gyönyörűségek* címmel. Ne csak a kiadás sebességén ámuljunk, a példányszám is hatalmas lehetett. Erre az egyetlen fennmaradt és 2260-as sorszámmal viselő kötet alapján következtetünk, amelybe történetesen az egykori tulajdonos a nevét is beírta: Fernando Columbo, azaz Kolumbusz Kristóf kisebbik fia.

Van a címlapon egy fametszet, amely rinocéroszunk első „hiteles” ábrázolatának tekinthető. A nem túl részletgazdag metszetről nehéz elhinni, hogy alkotója hasonló vázlat alapján dolgozott, mint a két német, van azonban egy apró (és a későbbiekben fontossá váló) részlet, amely miatt mégis gyanakodnunk kell. Az állat mellső lábai össze vannak kötve, ugyanúgy, ahogyan Burgkmair képén is. Ilyesmit magától nem talál ki az ember. Ha ezek ketten összebéklyózott lábbal rajzolták meg a rinót, akkor az a nekik küldött vázlaton is úgy volt; összekötözött lábbal viszont nem lehet harcba szállni egy elefánttal, ezért kettejüknek aligha Valentim Fernandes volt az informátora, aki Manuel király arénájában látta a rinocéroszt, hanem olyasvalaki, aki korábban, például a megérkezésekor tekinthette azt meg. De kanyarodjunk vissza Dürerhez, elvégre az ő mun-

kező rézmetszetekkel ellentétben a fametszetet – bár a mester rajza alapján és az ő monogramjával fölékesítve – mégiscsak egy fametsző iparos véglegesítette.

„Az állat pontos mása”, olvassuk a metszet fölötti szövegben, de ajánlom, fogadjuk erős fenntartással a kijelentést. A többszörös áttétel során, még ha nem is feltételeznénk szándékos átalakítást, igencsak meg kellett változzon a lény. Valentim Fernandes objektív megfigyelésre nem épp alkalmas szituációban, harc közben vagy legalábbis harcra készülén látta az állatot, vagyis a szöveggé (levél) és képpé (vázlatrajz) formált látványon a militáns jegyek fölerősödhetnek. Minthogy a kép fölé szedett szövegre is a harciasság a legjellemzőbb, ne csodálkozzunk, hogy Dürer eleve egy tank vagy egy csatagép ideájával ült le rajzolni. A rajzot aztán a fametszet nehezkesebb

technikájához némileg átalakítva vagy talán a fadúcra átkopírozva átadta a metszőnek, aki bármennyire is igyekezett követni a mester vonalait, mégis elváltoztatta azt némileg. Mondhatni elandreäsította, az illető „formschneyder” ugyanis Hieronymus Andreä lehetett, akivel Dürer folyamatosan dolgozott, hiszen akkoriban készült legnagyobb közös munkájuk, Miksa császár diadalkapuja is. „Egy hatalmas szarv Andreának” –

kája révén híresült el a rinocéroszunk. Az ő rajza és főképp az ő metszete jóvoltából lett a Rinocérosz az, ami, és írásunkban is elsősorban a düreri rinó-ikkonnal akarunk foglalkozni. A barna tollrajz a *British Museum*ban van, ahol a metszet több, különböző kiadásokból származó levonatát is őrzik. Oly sok nyomat megmaradt, hogy otthoni studiózásra akár vásárolhatnánk is egyet, igaz nem túl olcsón. 2013 januárjában New Yorkban 865 500 dollárért – hozzávetőleg 190 millió forintnak megfelelő összegért – kelt el egy első kiadásból származó példány (ezen kívül legalább hét posztumusz kiadás volt) a *Christie's* árverésén, ami az életművön belüli radikális átrendeződést jelezi, hiszen megelőzött sokkal „munkásabb” és filozofikusabb (igaz, kisebb méretű, na de hát ez mégse lehet szempont!) rézmetszeteket, köztük a *Melankóliát* (530 500) és az *Ádám és Évát* (662 500). Azért is meglepő ez az átrendeződés, mert a saját

az 1521-es holland útról hozza az egyszerre jelképes és praktikus ajándékot, ami emlékeztetheti a kollégát az időközben sikerdarabbá vált közös metszetre, a Rinocéroszra, és évdőve utalhat a terjedőben lévő hiedelemre is: a rinótülöknél nincs jobb afrodiziákum. Jegyezzük meg a hatalmas szarvat, elő fogjuk venni azt is hamarosan.

Egyelőre azonban még csak készül a híres metszet, s hogy jobban ismerjük és értsük, olvassuk végig a fölé szedett szöveget, azt, amelybe az imént csak belekaptunk: „Krisztus után 1513-ban, május elsején (sic!) Lisszaboni Mánuel, Portugália hatalmas királya egy élő állatot hozott Indiából, amelyet rinocérosznak neveznek. Ez az ábrázolat az állat pontos mása. Színe a foltos teknőcé, és testét majdnem teljességgel lépcsős vastag lapok fedik. Akkora akár egy elefánt, de lábai rövidebbek, és majdnem teljesen sérthetetlen. Erős és hegyes szarv van az orra hegyén, melyet

köveken élesít. Az elefánt halálos ellensége. Az elefánt féli a rinocéroszt, mivel ha találkoznak, az fejével beront az elefánt lábai közé, felhasítja annak hasát, ami ellen az elefánt képtelen védekezni. A rinocérosz oly tökéletesen védett és felfegyverzett, hogy az elefánt nem bír kárt tenni benne. Úgy hírlík, a rinocérosz gyors, zabolátlan és galád.”

Az első mondat, igaz, elhibázott dátummal, ugyan még utal a lisszaboni egyedre, aztán viszont általánosságban mutatja be az állatot, sokkal inkább kötődve a Pliniusnál olvasottakhoz, semmint ahhoz az orrszarvúhoz, amelynek ürügyén a metszet készült.

Bár a szöveg a *Naturalis Historiát* idézi, a képen a természettudomány hűvös tárgyilagossága mellett a fölfűtött képzelet jegyei is fölsejlenek. Vagy önkéntelenül keressük őket, hisz oly jellemzők a korra, a német nyelvterületekre meg pláne? Vajon a teuton lélek borzongásra való hajlama lenne erősebb, mint más nációké, talán jobban hittek abban, hogy az üdvözülés felé a borzalmak bugyrain át vezet az út, s a bűnbocsánat ostyájának édessége a rettenet keserűje után ízlik igazán, vagy egyszerűen csak jobban dokumentált a szörnyekhez való viszonyuk? Arra az apokaliptikus réminvázióra, hagymázás démonseréglésre, amely a XV. század második felétől özönlött el a német festő- és grafikai műhelyeket, mindenesetre sehol másutt nem volt példa. Schongauer és Wolgemut, Hopfer és Baldung, Bosch és Brueghel. Jusson eszünkbe, hogy a látványos képzőművészeti karrierjét épp akkoriban kezdő Szent Antal állandó megkísértői közt is ott volt az unikornis, aki – mint például a német szörnyspecialista, Niklaus Manuel Deutsch oltárképén – olykor a homloka helyett az orrán hordta a szarvát, vagy mint Grünewaldén, rinocéroszbőrt öltött magára.

Hiába szeretnénk rinocéroszunkat szépnek látni vagy legalább észrevenni a jó oldalait, az ártatlan állat valahogy mindig a sötét oldalra került, és a terror jelképe lett. Már Cesare Ripa az *Iconológiában* (1593) orrszarvút ajánlott a harag ábrázolásához (vak nő, rinocérosz fejével), Hitler *Nashornnak* hívatta tankelhárító óriáspáncélosát, mert az eredeti *Hornisse-t* (Lódarázs) nem tartotta elég fenyegetőnek, és Ionescu is őt választotta a XX. századi fasiszta rendszerek leleplezéséhez (A *rinocérosz*, 1959). Miközben gépelem ezt a hosszúra nyúló naplójegyzetet, jön egy e-mail K. A.-tól, akinek persze fogalma sincs, miről híres a mai nap, kéri, hadd használhassa új könyve címlapján – *Politikai rendszerek* – valamelyik rinót ábrázoló grafikámat.

Noha Burgkmair és Dürer is képzett szörnyspecialistának számítottak, esetükben a természetrajz iránti vonzalom is közismert volt. Burgkmair nem sokkal a boríték kézhez vétele előtt végzett egy indiai elefánt fába metszésével, amely *Miksa császár diadalmenetében* lépkedett, és alighanem már készült arra a nagy szárnyasoltárra – *Szent János Patmosz szigetén* –, amely majd a trópusi flóra és fauna első hiteles ábrázolásaként vonul be a művészettörténetbe. Burgkmair egyébként valódi „indiánokkal” is találkozott, azaz indiai bennszülöttekkel, sőt le is rajzolta őket. Egy Balthasar Springer nevű augsburgi kereskedő ugyanis, aki vademberekkel tért haza afrikai és kelet-indiai utazásáról, vele illusztráltatta útirajzát. Ami azt illeti, Dürer is rajzolt indiánt, ő ráadásul „igazit”, egy brazíliai *tupit*, aki *Miksa császár imádságoskönyvének* egyik margójára került. Dürer „natúráit” is sokan ismerhették (nyuszi, szarvasbogár,

denevér, bagoly, őzfej, kékmadár, pirok, rák), de inkább az egzotikus lények iránti érdeklődése, olykor gyermeki túlzásba vitt vonzalma okozta, hogy őt is megcélozta a levél. Metszett „sziámi vaddisznót”, rajzolt partra vetett óriásbálnát, festett bajszos rozmárfejet, és begyűjtött mindent, amiről azt hitte, hogy az idegen világokból érkezett. Goethe is felrója neki: minő felelőtlenység volt, hogy nagyszerű alkotásait olykor papagájokra cserélte.

Németalföldi útinaplóját olvasva egyre-másra kerülnek elő az újonnan felfedezett tájakat és az ottani különös lényeket idéző dolgok; elképzelhető, hogy a Leonardo-féle kollázs technika járt a fejében, az, amellyel (Vasaritól tudjuk, mert nem maradt meg) egy rettentő medúzafejet készített az olasz mester, úgy, hogy egy kerek pajzsra kígyókat, békákat, gyíkokat, bőregereket s hasonló bizarr lényeket illesztett, s mindezek egy bizonyos távolságból nézve egy rémpofává álltak össze. A módszert, amelyet majd

Arcimboldo nevével fog összekapcsolni a művészettörténet, maga is kipróbálta néhányszor. Arco városát ábrázoló tájképén például egyszerre több arcot is fölfedezhetünk, ha hosszan és persze ha elegendő empátiával nézzük. Az *Útinapló* nyomán hosszadalmas listát kerekíthetünk a megvásárolt, cserébe vagy ajándékba kapott természeti tárgyakból, ritka állatokból, egzotikumokból: a már emlegetett hatalmas szarv mellett óriási halcsont, kókuszdió, ökor- és bivalyszarv, elefántcsont koponya, kis majom, óriás halpikkely, teknősbékapáncél, csigaház, fehér korall, kagylóhéj, pézsmapocokból kivágott pézsmagolyó, kandírozott halbőr pajzs, citromhéj, jávorszarvasköröm, cirbolyafenyő-toboz, haluszony, bambusznád, papagájtoll, szárított hal és kapribogyó. A drága gyűjteményt, amelyet egy idő után már cipelni sem bírt a minden más téren kifejezetten garasoskodó művész (fuvarost kellett fogadnia, hogy 32 vámhatáron át hazajuttassa Nürnbergbe), alighanem példatárnak szánta, amelyből alkalomadtán előhúzoghatja azokat a precízen katalogizált elemeket, amelyekkel egy-egy eladdig ismeretlen lény részletei megoldhatók lesznek.

Bizonyára sokszor eszébe jutott Horatius *Ars poeticája*, olykor tán idézte is – hisz jól tudott latinul – a vers maró gúnnnyal írt kezdő sorait, amellyel a költő épp az ilyen testrészeket összedobáló művészet fölött élcelődött:

*Hogyha egy asszonyi főt lónyakra helyezne a piktor
és rikító színű tollakkal díszitené az
összedobált testrészeket, úgy hogy a fönt takaros nő
halfarkat kapjon, csúfat, feketét, legalulra;
látva barátaim ezt, tudnátok-e nem kinevetni?*

(Bede Anna fordítása)

Az a sok különösség azonban, ami a földrajzi felfedezések révén oly hirtelen és váratlan zuhant rá Európára, fölülírta a klasszikusok által megszabott kánont. Nem volt kétség senkiben, benne sem, hogy csöstül jönnek ezután is a zoológiai csodák. Születése óta megkétszereződött a Föld ismert állatainak száma, és úgy képzelte, haláláig ez a mennyiség újra megduplázódik majd. Ha egy természet tudósna lehettek is fenntartásai a teremtmények korlátlan kombinációit illetően, egy hívőben ilyesmi föl sem merülhetett, hiszen aki a fajok végtelen változatosságát kétségbe vonná, az a Teremtő hatalmának végtelenségében kételkedne. A *négylábú teremtmények históriája* című munkájában egy angol tudós, a természetrajz és a teológia határvidékéről érkező Edward Topsell közkinccsá tette a hibridekkel kapcsolatos elméletét (a zsiráfok például a tevék és a párdúcok leszármazottai), amiből magától értető-

dő természetességgel következett, hogy a kombinatorika megfelfedezhetetlen, a kimérák száma végtelen, párzik mindenki mindenkivel, a határ a csillagos ég.

A *Rinocérosz*-metszeten könnyen leleplezhető a technika, nem kell mást tennünk, mint újra elolvasni a Pliniustól kölcsönzött szöveget. *Színe a foltos teknőcé, és testét majdnem teljességgel lépcsős vastag lapok fedik.* Teknősbékapáncél többféle is volt raktáron, elő kellett húzni a megfelelő fiókot és kiválasztani egy foltosat. *Akkora akár egy elefánt, de lábai rövidebbek, és majdnem teljesen sértethetetlen.* Az elefántok nem voltak ritkák az akkori Európában. Emánuel udvarában, mint láttuk, több is élt, és Hanóról, a fehér elefántról is szót kerítünk még. Most legyen annyi elég, hogy Nürnbergbe is eljuthatott néhány elefántról készült rajz vagy metszet. Ha megrövidített lábaira halpikkely kerül (akad az egyik rekeszben), máris a távoli Indiákon érezzük magunkat. *Erős és hegyes szarv van az orra hegyén, melyet köveken élesít.* Ökor, bölény és bivalyszarv is van a katalógusban, de ha valami dekoratívabb kell, van ott narválagyar és hegyes fenyőtoboz is. Lehet kísérletezni, mi mutat jobban. *Az elefánt retteg a rinocérosztól, mivel az beront a lábai közé, felhasítja a hasát, ami ellen az elefánt képtelen védekezni. A rinocérosz viszont tökéletesen védett és felfegyverzett.* A teknőspáncélok ügyes összeillesztésével robusztus, tankszerű lényt lehet kreálni, amelynek különös hadviseléséhez – hogy tudniillik az elefánt hasa alatt szaladgál – praktikus lenne egy éles szarv, ami a hátából nő ki. Ilyen megfontolásból kerülhetett a rinocéroszra az a bizonyos második szarv, ami aztán védjegye lett a dureri ábrázolatnak. Egy hegyes csigaházhoz hasonlít leginkább (szakszerűbben orsócsigának hívják, hivatalosabban meg *Clausiliidae*-nek), ami ráadásul feltűnően hasonlít az unikornis ábrák csavaros egyszarvához.

Ígértem, hogy a második szarv kapcsán visszatérek még Valentim Fernandeshez. A derék fordító biztos volt benne, hogy ugyanazt az állatot látta a Ribeira palota udvarán, mint amelyről Marco Polo könyvében olvasott. Az apró eltérés, hogy tudniillik a velencei két tülköt említett, a lisszaboni egyeden viszont csak egy látszott, egyáltalán nem ingatta meg. Az a másik akár le is törhetett valami csetepatéban. Lehet, hogy lelki szemeivel újra „odalátta” a pótszarvat az állatra, de az is elképzelhető, hogy tudatosan egészítette ki a Nürnbergbe küldött vázlatot a polói ismerettel, elvégre így fejlődik a tudomány. A fura pótszarv a metszet legtöbbször emlegetett különossége, de korántsem az egyetlen meglepő rekvizituma, és

mint látjuk, nem is biztos, hogy Dürer kreatív kiegészítéseként kell számon tartanunk. A különös páncélpardeli, a vértzet különálló lemezeinek lezárását jelző varratok és sorminták, a bordákat hangsúlyozó díszítő motívum, a lábak páncélpikkelyekre emlékeztető fedése, a szabályosan széthintett páncélszegecsraszter, valamint az egész ábrázolat dekorativitása alapján egyáltalán nem kizárt, hogy ahhoz a bizonyos lisszaboni csatához bizony föl páncélozták az értékes állatot. Annak a későbbi, Portugália majdani felvirágztatását célzó feladatnak az ismeretében, amelyet szántak neki, s amely miatt hamarosan újabb kitérőt kell beiktatnom, furcsa is lett volna, ha valami óvintézkedéssel nem igyekeztek volna az állat biztonságát fokozni. Mert az ugyebár egy dolog, hogy Plinius szerint a rinocérosznak kell győzni, az meg egy másik, hogy az elefánt is így tudja-e.

Minél tovább nézem a metszetet, annál valószínűbbnek tartom, hogy egy „felöltöztetett” rinocéroszt látok. Nem állítom persze, hogy Dürer is ezt gondolta. A vázlaton, amelyet kapott, semmi nem jelezte, hogy azon nem a meztelen állat látszik, és nyilván a hozzá tartozó levélben sem történt utalás ilyesmire. Jóhiszeműen látott munkához, és magától értetődő természetességgel vélte elszarusodott bőrdudornak a páncélszegecsket, pikkelynek a lábvért lamelláit és második szarvnak azt a bizonyos szuronyt az állat nyakára applikálva. Dürer, ha Portugáliában nem is, Itáliában otthonosan mozgott, vagyis lehetett némi fogalma a latinos ceremóniákról, ahol a felöltöztetett állatok nem hogy ritkák nem voltak, hanem alapelemnek számítottak. Ám ő mégiscsak a higgadtabb észak gyermeke volt, sőt a magyar vérvonal okán a puritán Keleté, így aztán meg sem fordult a fejében, hogy a vázlaton jelmezt lát. Ha a fenti következtetés megállna, vagyis ha a metszeten nem egy póre, hanem egy díszesen felpáncélozott rinocérosz látszana, az azt jelentené, hogy a kép a június 3-i rendezvényre, az állatok közönség előtti mérközésére utal – az ormány kontra orrszarv meccsre. Ebben az esetben viszont egy műfaji problémával is szembesülnénk. A *Rinocérosz* a bestiárium-metszetek, szebben mondva, a természetrajzi illusztrációk kategóriájából átkerül az efemerák műfajába, amelyet akár a modern értelemben vett plakát előszobájának is nevezhetünk. A két elemből, a korabeli *emblemata* lapok szokása szerint *lemmából* és *imágóból* (szövegből és képből) szerkesztett kompozíció egy konkrét esemény, a lisszaboni palotajáték hirdetése volt (igaz, *post factum* hirdetmény), és ugyanez a kettős szerkezet működött majd a XIX. században megjelenő utcai plakátokat is.

A fenti fejtegetésből ugyan – abból tudniillik, hogy Dürer nem volt tudatában annak, hogy egy jelmezes rinót örökített meg – az következne, hogy nem efemerának szánta a lapot, és az, hogy később bizonyára árulta is, eleve másfelé kanyarítja a grafika utóéletét. Időzzünk el mégis egy kicsit a kérdésnél. „Alkalmazott grafikát” az ember akkor csinál, ha megrendelik tőle. Vajon megbízásból dolgozott-e Dürer, vagy saját örömeire készítette a lapot? Az előző év főműve, a *Melankólia* igazi autonóm mű, Panofski szerint szellemi önarckép, nyilvánvaló, hogy nem bízta meg vele senki. Az 1515-ös év zöme viszont rendelt munkával telt, mint ahogy volt már szó róla: *Miksa császár diadalkapuján* dolgozott. Nincs tudomásunk arról, hogy aki a lisszaboni levelet és vázlatot átadta Dürernek, egyúttal felszólította volna a munkára, kizárni azonban nem lehet. Van a Dürer környezetében felbukkanó pénzemberek közt valaki, aki hamarosan sajátjaként fog dicsekedni a metszettel. Rabelais a *Pantagruel* ötödik könyvében említ egy Harry Clerberg nevű férfit, aki mutatott neki egy rinocéroszt. A szövegből ugyan nem világos, valódi rinóról vagy csak a képéről volt-e szó, mi azért sejtjük, hogy aligha lehetett valódi. Sőt, mivel Harry Clerberg azonos volt azzal a nürnbergi illetőségű Hans Kleebergerrel, aki mielőtt áttelepült volna Lyonba, Dürer szomszédja volt, modellje, sőt legjobb barátjának, Pircheimernek a veje, biztosak lehetünk tehát benne, hogy csakis a mi metszetünket emlegethetik Rabelais könyvében. A szinte folyton úton lévő Kleebergerről elképzelhető, hogy ő hozta a rinocérosz hírért annak idején Nürnbergbe, és róla, minthogy Európa egyik leggazdagabb bankárjának számított (jótékonykodásai miatt a franciák „jó németnek” is hívták), azt is el lehet hinni, hogy komissziót adott egy grafika elkészítésére.

Autonóm grafika-e, vagy természettudományos szakillusztráció? Megbízásból készült, vagy saját elhatározásból, az állatot magát látjuk, vagy épp az állatot elfedő harci páncélzatot? Bárhogy próbáljuk csoportosítani a műalkotások vizsgálatához ajánlott szempontokat – az alkotói invenciót, a felkutatható történeti tényeket, a korra jellemző filozófiai attitűdöt, a befogadói szokásokat, illetve a megrendelői elvárásokat –, eredőjük valahogy sosem akar egy irányba mutatni: azt sem tudjuk, mit ábrázol ez az elsőre oly szimplának tűnő kép, továbbá a műfaját sem vagyunk képesek tisztázni, ráadásul az alkotó sem segíthet, nemcsak azért, mert már nem él (ami egyébként nem is jön rosszul a műelemzéseknél), hanem mert bizony könnyen lehet, hogy maga sem tudta pontosan, hogy mit is rajzolt le.

Bár olykor szívesen hangoztattam – volt, hogy le is írtam –, egy műalkotás életéhez hozzátartozik minden vélemény – beleértve az egymásnak ellentmondó állí-

tásokat, önkényes félremagyarázásokat és torzító egyoldalúságokat is –, amelyek az idők során hozzátapadtak, most mégsem bánám, ha egyfelé tudnám kanyarítani sokcsápú fogalmazványomat.

Talán jobban járunk, ha megpróbálunk leválasztani a műről minden járulékos tudást és hozzáadott ismeretanyagot – ha csak a póre képet nézzük.

23.5 cm × 29.8 cm, vagyis nagyjából A4-es méretű papírlap magasnyomó fadúcról fekete nyomdafestékekkel nyomtatva. Három jól elkülöníthető részből áll, az állat jobb oldali profilból ábrázolt képe, az állat neve: RHINOCERVS és egy magyarázó szöveg, amely az állatot lexikonszerű tömörséggel mutatja be. A három rész ugyanannak a dolognak három, egymástól határozottan elkülönülő megközelítését jelenti, igencsak elgon-

dolkodtató módon – vajon a három közelítés megfelel-e egymásnak? Vajon reprezentálja-e egyik a másikat, vagy azért jelennek meg együtt, hogy közösen reprezentálnak valami mást, egy megfoghatatlan ideát, ami csak bennünk jelenik meg a rinocéroszságról hallva, szemlélve azt, olvasva felőle és töprengve róla ...? Hadd kockáztassam meg: Dürer a kivitelezés esztétikuma helyett a megjelenítés fogalmát próbálja megragadni. Az ábrázolás tárgyán felülemelkedve az ábrázolás nyelvének definiálására tesz kísérletet – úgy is mondhatnánk, hogy a művészet helyett a művészetfilozófia területére téved.

De valóban téved-e: véletlenül gabalyodik-e a tautológia hálójába, vagy tényleg érdekelní kezd a dolog, és szántszándékkal követi el a határsértést? Mielőtt válaszolni próbálok, emlékeztetnék rá, hogy a „daedalus mester” (Karel van Mander nevezte így) a vizuális és a verbális nyelvnek egyaránt mestere volt, nagyon is foglalkoztatta a két médium megfeleltetése, illetve egymásba folyatása. Szóba is hozza *A festészet dicséretében* (1512), majd *A festőinasok tápláléka* (1513) című írásában is elismétli: „Az, amit látsz, az mindig hihetőbb számodra, mint amit hallasz. De amit hallunk is meg látunk is, azt annál jobban megértjük és annál tovább megtartjuk. Ezért egyesítem a szót a képpel, hogy jobban meg lehessen jegyezni.”

A képi és a nyelvi megjelenítés *paragone* vitájában kétségkívül a képi győzne, ha aszerint kellene döntenünk, hogy

egy állatkertben Dürer képe vagy Plinius szövege alapján tudjuk-e könnyebben kiválasztani a kerítés mögött sétáló lények közül az orrszarvút. Másként alakulna persze a verseny, ha annak alapján ítélnénk, hogy melyik reprezentáció, a képi vagy a nyelvi informál-e hasznosabban, ha történetesen a kerítés túloldalára kerülve kapcsolatba kell lép-nünk az állattal.

A „vizuális képmás” el-lentéteként értelmezett és Gombrich által „konceptuális képmásnak” nevezett fogalom, az tudniillik, hogy az alkotó nem azt rajzolja, amit lát, hanem azt, amit

tud, esetünkben evidens, hiszen Dürer tényleg nem látott rinocéroszt, sőt arról, hogy egy róla rajzolt vázlatot látott volna, sincs más bizonyítékunk, csak az, hogy a nyilvánvaló pontatlanságok ellenére is meglehetősen szabatos reprezentációját készítette el. A sosem látott, ám nyilvánvalóan létező állat lerajzolása során szembesülnie kellett a ténnyel, hogy a műalkotás és valóság között éppúgy ellentét feszül, mint ahogy a valóság és a szavak között. Tudatosult benne, hogy a nyelvi megjelenítés és a képi ábrázolás ugyanannak a dolognak a vetülete, úgy is mondhatná, a valóság vetülete, a valóságé, amiről némely

görög auktor azt írta, hogy csupán ilyen vetületek révén közelíthetjük meg. Sőt így sem igazán, inkább csak a különféle árnyékok és tükörképek közt tapogatózhatunk. A „kézre álló” valóság, a szarvasbogarak, a denevérek, a tapsifüles nyuszik könnyedén megjelenített valósága egyszerre megkérdőjeleződött, illetve biztosabbnak tűnt az a több irányból történő „konceptiózus” bemutatás, amelyre az új *Rinocérosz* most első ízben vállalkozott. Protokoceptuális munka, juthat eszébe azoknak, akik jártasak a huszadik század második felének művészetében, és képesek felidézni mondjuk a Joseph Kosuth-féle székügyet. Arról az elhíresült, már-már kultikusnak számító munkáról van szó, amely egy valódi szék mellé kitett székfényképből és székszócikkból áll, s amelyet a konceptuálisnak nevezett művészeti mozgalom alapműveként tartanak számon. A Kosuth – Dürer-összevetés kapcsán persze föltehetné a kezét bárki, hol itt az „igazi szék”, szóvá tehetné, hogy a düreri hármastautológia voltaképp csak két és feles, a vizuális megjelenítéssel két szöveges áll szemben, a referencia tárgya pedig hibádzik, tudniillik a kézzelfogható lény nem része az együttesnek. De hát hogyan is lehetne az egy igazi rinocérosz? Ugye emlékszünk még arra a hatalmasnak mondott szarvra, amelyet *formschneyder*ének, Hieronymus Andreának hozott Hollandiából Dürer. Ha hús-vér rinók nem is, rinocéroszszarvak már el-eljutottak Európába, s díszei lettek a korabeli *Wonderkammere*eknek, vagy drága vágyfokozó afrodiziákumként próbálták közvetíteni egykori gazdájuk gerjedelmét. Arról ugyan nincs adat, hogy a rinószarvat valamelyikük – a metsző vagy a rajzoló – odaállította volna az ábra mellé, de képzeletben, a gondolatkísérlet szintjén (ami ugyebár konceptuáliséknál fontosabb a bevégzett műnél) kétségkívül megtörtént a dolog.

Talán nem érdektelen megemlíteni egy másik, nehezebben észrevehető, ha tetszik, „titkos jelet” is, ami ugyanúgy része a mű egészét jelentő komplexitásnak, mint az

előbb említett elemek: ez a vízjel. Dürer és Andreä olyan papírost választott a nyomtatáshoz, amelyen, ha a fény felé tartjuk, egy körbe foglalt horgony rajza látszik. A korabeli papírmolnár szimbólumát (biztonság, hűség, hit) felülírja a felhasználás tematikája, esetünkben a tengeről érkező állatot jelképezi a vízjel horgonya. A rinószarv – rinóábra – rinószcímszó – rinószócikk – rinóvízjel-együttesben pedig már a legkényesebb konceptínyencek sem lelhetnek kivetnivalót.

A művészet új kontextusba kerül, érvényessé válik a majd fél évezred múlva Kosuth nevével fémjelzett megközelítés, mely szerint a művészetről szóló kinyilatkoztatások és a művészettel kapcsolatos analízisek azonosak magával a művészettel, vagy egyszerűbben szólva a művészeti problémák alapvetően nyelvi természetűek. Kosuth há-

rom elemből álló munkája a negyedikkel, a csak látszólag banális címmel – *Egy és három szék* (1965) – válik teljessé, amit nyilván úgy kell érteni, hogy az egy széket mint fogalmat a három megjelenési forma hitelesíti. Ha csak egyikük jelenne meg, nem érdemelné meg a széktitlust, ahogy Magritte 1929-es *A képek árulása* című festményén megjelenő pipa sem viselheti a pipa nevet, bármily kíváncsan idézi is meg a pipaboltok cégtábláinak legpipább pipáját, ha egy valódi pipát tennénk a kép elé, rögtön egyetérténénk a festmény feliratával: „*Ceci n'est pas une pipe.*”, vagyis bizony ez nem egy pipa. Ha komplikálni

szeretném a képi és nyelvi megjelenítés közti különbségtételt, hadd emlékeztessenek arra, hogy a képi ábrázolat (például Dürer metszete) és a nyelvi (például Plinius írása) sokkal jobban hasonlít egymásra (fehér papíron megjelenő fekete vonalak és foltok szisztematikusan rendezett halmaza mindkettő) annál, ahogyan bármelyikük hasonlít arra a nagyon különböző kiterjedésű, súlyú, színű, illatú, hőmérsékletű, tapintású és dinamikájú valamire, amire szintén azt mondjuk, rinocérosz.

Dürer nemcsak odaírja a címet: RHINOCERVS, de jót is áll érte; odailleszti a cím alá a védjegyet, a nagy A betűbe pászított D-ből álló monogramot, amely még az ő öntudatos képszignáló szokásához képest is hivalkodóan nagy. Hiteles a rinocérosz – nem más állítja ezt: Albrecht Dürer. Mintha a kapitális „A” ajtófélfái közt állna a

„D”, vagy onnan lépne elénk. És valóban ajtót is jelent az A betű, a magyarországi Ajtós települést, ahonnan apja származott, németül Tür, ami a kiejtés során változott Dürre, majd Dürerre. Hogy a szignó egyúttal piktogram is, az az ajtót felismerhetőbben ábrázoló családi címerre pillantva válik világossá, s így már talán nem is tűnik annyira önteltnek a képlet szavakra fordított jelentése: én Albrecht Dürer ajtót tárok neked, hogy az általam rajzolt világba léphess. Ötszáz év múltán persze átértékelődnek a képnézési szokások. Az akkoriban nagyon újnak, sőt modernnek számító magasnyomású technika, a fametszés és a hozzá tartozó ropogós, kontrasztos formanyelv kiment a divatból. Archaikus kordokumentumnak számít, ahogyan az akkor fölfedezett újvilági csodaszörnyet, az orrszarvút is ma már egy kipusztulás szélére jutott őslénynek látjuk. Ha sokáig nézzük, ha megismerkedünk a részleteivel, a történetével, a sorsával, egyszerre észrevesszük benne a szimbolikust. Ugye nem kell magyarázni a komolykodó szemlélődés közben elősejő finom öniróniát sem. Ez a nehézkes, döccenve mozduló, kiha-

lófélben lévő teremtmény, igen, ez maga a fametszet, a grafika, a kézműves illusztráció, egyszóval a szakmánk. A kézi munka szép esetlenségében, az elrajzolásokban, a megcsúszó kés nyomában, a kitört vonalperemben, az elkent festékfoltban egy kicsit ott van Ő is. Hírlik, hogy a legújabb komputerprogramokba már beépítenek apró döccenéseket, véletlen „zajokat”, hogy előbb hatásuk legyen, hogy természetesebbé váljanak azok is. Hogy egy kicsit rinocéroszabbak legyenek. Amit az egyszerűség kedvéért esendőségnek hívtam (nevezhetem akár hibának is), az voltaképpen maga a személyiség, az a megfoghatatlan spirituális semmi, aminek nyugalmi állapotban állítólag 21,3 gramm a tömege, de amúgy a súlytalan és a böhöm (értsd: rinocérosz) nehéz közt váltakozik. Talán épp az önirónia része, mosolygó, hamiskás felmutatása a monogram a cím alatt. Tessék csak összeolvasni: RHINOCERVS – AD, vagyis Albrecht Dürer, a rinocérosz. A *Melankólia* mélabús önarcképét követően megcsinálta a játékos-gunyoros hasonmást is, ez vagyok én, ismerjete fel, lássatok meg így is. A kérkedőnek, a gőgösnek, a rátartinak vélt monogram szép csöndesen az ellentétébe fordul, az alkotó mosolyog magán, közszemlére teszi, mintegy kiszolgáltatja önnön *rinocéroszságát*, és aligha bánja, ha mások is megmosolyogják. A *Rinocérosz* évében már érett férfi, 44 éves, egyre kevésbé emlékeztet ifjonti idealizált önarcképeihez, és egyre jobban hasonlít ahhoz a portréhoz, amelyet a tanítvány-kolléga, Erhard Schön metsz majd róla halála évében. Nehézsúlyú, busa birkózóprofil, konok rinocérosztekintet és grandiózus orr. Inkább orrozat. Egymás mellé téve a késői arcképet és a *Rinocérosz*-lapot, bizonyítottan tűnik a tétel, amivel minden kutagazdi tisztában van, hogy az állatok és emberek közt kialakuló kapcsolat előbb-utóbb fizikai hasonlóságban is megnyilvánul. Ki tudja, hányan tudták követni Dürer szándékát, volt-e egyáltalán valaki, aki észrevette a rejtjeles önreflektáló attitűd bármely vonatkozását? Maga a mű, a *Rinocérosz* azonban gyorsan elhíresült.

„Szolgál-é néked az orrszarvú? Avagy meghál-é a te jászolodnál? Pányvát vethetsz-é az orrszarvú nyakába? Vajon boronálja-é a barázdát utánad? Bízhatol-é nagy erejében, és munkádat reátestálhatod-é? Hiszed-é róla, hogy sérűd betakarítja és vetésed rendben behordja?” Az idézetet a *Jób* könyvéből másoltam ide, Luther Márton 1534-ben megjelent német *Ószövetség*-fordítását tettem át magyarra. Luther ugyan *Einhorn*t ír, ám aligha a légies egyszarvúra, azaz az unikornisra gondolt (aki a késő-középkori festményeken gyakran az angyalok társaként jelent meg), hanem az egyszarvú orrszarvúra, a *Nashorn*-ra. Hiszen az többé-kevésbé

világos, hogy a héber eredetiben *reym* néven szereplő lény valami szarvval rendelkező állatot jelent, a szövegösszefüggésből pedig nyilvánvaló, hogy ennek az állatnak nagynak, erősnek és vadnak kell lennie. Ennek megfelelően általában bikát, tulkot vagy bivalyt írnak a fordítók. A magyarok közül Károli bölényt, Káldi vadmarhát ír, a *Magyar Bibliatársulat* fordításában is bivaly szerepel, a *Szent István Társulat*ében pedig vadbölény. Luther fordítói leleményét, az orrszarvút, biztosra veszem, hogy Dürer metszete inspirálta, akivel 1518 óta ismerték egymást. Valóban telitalálat, hiszen a szöveg üzenetét, hogy tudniillik mekkora képtelenség lenne, ha az Úr vad és független teremtményei úgy szolgálnák az embert, mint valami háziasított napszámos, sokkal szemléletesebben jeleníti meg a rinocérosz, mint bármi más. Ahhoz azonban, hogy Luther a német fordításba nyugodt szívvel beírhatta, az kellett, hogy a németek ismerjék az orrszarvút. 1515 előtt senki sem ismerte, úgy látszik azonban, hogy két évtized múltán már mindenki pontosan tudta, miféle állatról van szó. Azért tudták, mert látták Dürer metszetét. A piacokon árult nyomatok általában is jót tettek a művészet demokratizálásának, Dürer *Rinója* azonban túltett mindenben. A művész maga is kereskedett a metszetekkel, árulta, ajándékozta, cserélgette azokat (akkor még nem igazán limitálták a nyomatok számát, határt tulajdonképpen csak a szilfádúc teherbíró képessége jelentett), ám helyett, hogy fogyni kezdtek volna a képek, exponenciális növekedésnek indult a számuk – hatalmas mennyiségben kezdték ugyanis másolni Dürer *Orrszarvúját*. Újra és újra kimetszették, könyvekbe, albumokba, enciklopédiákba illesztették, és a XVI. század közepén már csak az nem látott rinót, aki nem akart látni. Egy kicsit akadjunk csak fenn a copyright kérdésén! Noha tényleg bosszantó utánagondolni, mekkora summa került el Dürer és örököseinek zsebébe, a szabályok azonban oly kezdetlegesek voltak, hogy képtelenség volt betartatni őket. Hadakozott egy darabig, de legfőlőbb azt sikerült elérnie, hogy néhány lemásolt dúcra kikapartatta a monogramját. Az igazsághoz tartozik, hogy ökelme sem volt rest lemásolni és saját néven forgalomba hozni mások munkáit. Jussanak eszünkbe például a *Leonardo Akadémia* cirkalmas logólabirintusai, amelyeken csupán annyit módosított, hogy az eredeti szöveg helyére saját AD monogramját illesztette be. Na, legközelebb majd ezekről naplózok.

Most inkább térjünk vissza a *Rinó* metszet utóéletéhez. A kialakulóban lévő művészeti piac így oszlott meg: fametszetet parasztok vettek, rézmetszetet polgárok, festményeket arisztokraták. A mi rinocéroszunk azonban átütötte a társadalmi réteghatárokat és az országhatárokat

is. A kronborgi várban – Hamlet kastélyában – egy hatalmas gobelinen tündökölt, ami tudniillik a falikárpit, a legmagasabb szint – a királyok és főleg a királynék műfaja volt. 1550 körül szőtték, Flandriából került Dániába, s alighanem a mi Mária királynénk, a mohácsi özvegy volt a megrendelője, akit, ugye emlékszünk, már emlegetünk néhány lappal ezelőtt. Jól érvényesül a csavaros pótszarv, vagyis nyilvánvaló, hogy Dürer felvértezett állata van a gobelinen. Az *Arm'd rhinoceros*, a páncélos orrszarvú – ezt már a *Macbeth*-ből idézem, Banquo kísértetét szólítja fel Macbeth – inkább páncélos orrszarvú alakjában jön, az sem borzalmasabb, mint az a megfoghatatlan szellemalak, amelyben megjelenik. 1606 körül írta Shakespeare a drámát, és bár híre-hamva nem volt még

orrszarvúnak a szigeten (az első 1684-ben érkezik majd), biztos lehetett benne, hogy a londoni nézők lelki szeme előtt – hála Dürernek – megjelent a fölpáncélozott példány. A *Julius Caesar*ban ugyan unikornist említett, de alighanem ott is a rinocéroszra utalt, Vörösmarty annak is vette: „szarvorrúnak” fordította.

Időközben a politikai karrier is beindult: Firenze durva ábrázatú és erőszakos diktátora, Alessandro de' Medici – talán némi önirónia is van a dologban – a dürieri rinocéroszt, a páncélos, pótszarvval ellátott, militáns fajtát választotta jelképekül, „*Nem térek vissza győzelem nélkül*” – íratta fölé (1536), I. Ferenc francia király fiának, II. Henriknek pedig (talán a papa rinórandevújára is utalva, kisvártatva írok majd róla) párizsi bevonulásakor hatalmas rinocéroszszoborral kedveskednek (1549). A Jean Goujon által mintázott állat – természetesen Dürer-kópia ez is – a *Saint-Sépulcre* templom előtt állt, és egy

21 méter magas egyiptomi obeliszket hordott a hátán. Egyik esetben sem bizonyult jó ómennek a rinó: erőszakos kínhalált halt mindkét uralkodó.

Maradnunk kell a politikánál, ha orrszavúnk életrajzát folytatni akarjuk, sajna a szomorú befejezésétől sem vagyunk már nagyon távol. Az a bizonyos portugál király, I. Emánuel, hogy a Medici pápához, X. Leóhoz való hűségét bizonyítsa, a következő év elején továbbküldte a rinocéroszt Rómába különféle egzotikus dolgok, indiai rabszolgák, perzsa lovak, papagájok, leopárdok, párdu-

cok és vízpipák társaságában. Jó oka volt rá, hogy megajándékozza a pápát, hiszen tőle függött, Leótól, mekkora gyarmatokhoz jut Portugália. 1494-ben az akkori pápa, VI. Sándor szentesített egy megállapodást (*Tordesillasi szerződés*), amely felosztotta világot a két gyarmatosító, Portugália és Spanyolország között, csakhogy a rákövetkező húsz évben olyannyira megváltozott a világ, oly sok új földet fedeztek föl, hogy esedékessé vált a szerződés újratárgyalása. Emánuel tudta, hogy a rinóval korrumpálható lehet a pápa, hiszen Hanónak, a beiktatásakor küldött fehér elefántnak is örült, sőt ugrált örömeiben (pedig elsőre micsoda merészségnek tűnt elefánttal ingerelni az elefánt méretűre hízott pápát), boldog vele azóta is (kedvenc festőjével, az isteni Raffaellóval is megörököltette), de azt is tudta, hogy sietnie kell, nehogy az agyafúrt spanyolok még különlegesebb bestiával kenyeressék le őszentségét. A sietségnek tudható be, hogy nem várt tavaszig, a mindig kiszámíthatatlan januári tengeren in-

dította útnak a fölöttébb értékes rakományt. A hajó még kikötött Marseille-ben, If szigetén partra is szállt a rinó, hogy a hivatalos programjait megszakító és direkt ezért odautazó francia király, I. Ferenc is láthassa, majd január 24-én heves viharba került, s a Ligur-tengeren, Porto Venere közelében elsüllyedt (nota bene: januárban nem tanácsos a környéken hajózni, ugyanott borult fel 2012 januárjában a *Costa Concordia*). A zoológiai tankönyvek adatát, hogy tudniillik az orrszavúk kiváló úszók lennének – sajnos a tények nem igazolhatták. Ott volt a szegény pára mellső lábára csomózva az a bizonyos béklyó, amelyet Burgkmair és Penni metszetéről már ismerünk, esélye sem volt a menekülésre. Az örök város kikötőjében összesereglett kíváncsiskodóknak be kellett érniük a piaci árusok rino-csecsebecséivel, a metszetboltok nyomataival és a városszerte terjedő rémtörténetek cizellált továbbgörgetésével, mely szerint a Bestia valójában láthatatlan, csak az igazán szent életű férfiak és a valóban ártatlan szüzek azok, akik látását kiérdemlik. Mi pedig érzjük be a sokszor megtapasztalt tanulsággal: ajándékot továbbajándékozni szerencsétlen dolog, rinocéroszunk pedig, ha jól számoljuk, éppen ötödször készült gazdát cserélni: II. Muzafar – Diego de Beja – Afonso de Albuquerque – I. Emánuel – X. Leó. Nincs tudomásunk róla, hogy a sok tulajdonos közt akadt volna valaki, aki törődött volna azzal, hogy nevet adjon neki. Talán mind-egyikük azt gondolta, hogy a keresztelő majd az új tulajdonos dolga lesz? Az alkirály úgy vélte, hogy az ilyesmi jobban illik egy királyhoz, a király meg azt, hogy csak a pápa privilégiuma lehet. A későbbiek, Abadát, Klárát, Adilát (csak nem Attiláról akarták elnevezni a Keletről jött harcias bestiát?) már név szerint ismerjük, de őt, akit oly sok híres ember látott, sőt birtokolt, egy olyan ember nevével kapcsoljuk össze, aki sohasem látta: úgy emlegetjük csak, az Albrecht Dürer rinocérosza.

Az állat porhüvelyét most valahol a tenger fenekén kerülgetik a halak. Más források tudni vélik, hogy a vízbefúlt rinocéroszt végül megtalálták, kitömték, s így juttatták el a pápának. Most a Vatikán képzőművészeti műhelyének eldugott raktárában porosodik. Talán még nem ment ki teljesen a divatból az a régi szokás, hogy az ottani grafikusok, a fametsző tanoncok leginkább egy háromlábú székre állva, lábujjhegyen pipiskedve, az állat hatalmas orrszavát megmarkolván annak nagy, busa fülébe sutyogják esküjük titkos szövegét.

Cseke Ákos

Az igazság bátorsága. Beckett, Foucault

■ „Azt hiszem, fontos, hogy legyen néhány olyan szerző, aki foglalkoztatja az embert, akivel az ember együtt gondolkodik, de akiről nem ír; nem lehetetlen persze, hogy egyszer majd írok is róla, de akkor sem fogok a gondolkodás eszközeként tekinteni rá” – nyilatkozta Michel Foucault 1984-ben Martin Heidegger kapcsán.¹ Jobban belegondolva, nemcsak Heidegger lehetett persze Fou-

cault számára valamiféle „titkos társ” a gondolkodásban – akit nem arra használt, hogy valamit bizonyítson vagy kimutasson rá hivatkozva, hanem akinek valahogy egész gondolkodás- és írásmódja volt számára egyfajta példakép, jelkép, ösztönzés, minta –, de többek között talán az a Samuel Beckett is, akiről Foucault csak a legkritikábban írt és beszélt, akiről azonban egy 1983 szeptemberében készített interjújában

azt mondta: „Ahhoz a generációhoz tartozom, amelynek a tagjai egyetemista korukban egy olyan horizontba voltak bezárva, amelyre a marxizmus, a fenomenológia és az egzisztencializmus nyomta rá a bélyegét. Ezek persze irtó érdekes és ösztönző dolgok voltak, de egy bizonyos idő után úgy éreztük, hogy megfulladunk ebben a közegeben, és hogy valami egészen másra vágyunk. Ebben az időben pont olyan voltam, mint bármilyen más filozófushallgató, és ami az igazi törést jelentette, az nem volt más, mint Beckett, egészen pontosan a *Godot-ra várva*, amely lélegzetelállító hatással volt rám.”²

A Beckett műveivel való találkozás nem jelentette azt, hogy Foucault kereste volna a Beckett-tel való személyes találkozás lehetőségét: bár mindketten Párizsban éltek,

fizikai vagy materiális értelemben Beckett és Foucault – tudtommal – soha nem találkozott; a két szerző legnevesebb biográfusai, James Knowlson, Didier Eribon és David Macey legalábbis nem tudnak arról, hogy személyesen ismerték volna egymást.³ Kicsit hasonló a helyzet, mint Foucault és Blanchot esetében, akik soha nem találkoztak, és soha nem is keresték a találkozás lehetőségét: a különbség azonban egyrészt az, hogy Foucault Blanchot-ra sokkal többször hivatkozik, mint Beckett-re – *A kívülség gondolata* címmel külön tanulmányt is szentelt neki⁴ –, másrészt pedig az, hogy maga Blanchot is Foucault nagy tisztelője volt, aki 1986-ban egy kis könyvvel búcsúzott el Foucault-tól;⁵ ezzel szemben nincs tudomásom arról, hogy Beckett bármelyik művében akár csak utalást tett volna a francia filozófusra.

Különböző szövegeiben és interjúiban Foucault mindezenre beszélt néhányszor Beckett-ről – ezek a nyilatkozatok azonban első pillantásra igencsak ellentmondásosnak tűnnek. Egyfelől a hatvanas években, a hazánkban talán túlságosan is jól ismert, az ember és a szerző „halálát” hirdető elmélet kapcsán idézte meg Beckettet többek között a *Mi a szerző?* című szövegében, ahol arról beszél, hogy „napjaink írása megszabadította magát a »kifejezés« szükségletétől; csak magára utal..., az írás többé nem az írás gesztusának megnyilvánulása vagy megdicsőülése, s nem is a szubjektumnak a nyelvbe való behelyezkedése. Mindenekelőtt arra szolgál, hogy teret nyisson ott, ahol az író szubjektum folytonosan eltűnik.”⁶ Beckett művészete ekkor azt illusztrálja tehát, hogy „a kritika feladata nem az, hogy feltárja a műnek a szerzőhöz fűződő viszonyát, s nem is az, hogy a szöveg alapján egy elgondolást vagy egy tapasztalatot rekonstruáljon; ellenkezőleg, a mű struktúrájával, felépítésével, belső formájával és belső viszonyainak kölcsönhatásával kell foglalkoznia.”⁷

Másfelől a nyolcvanas években, egy teljesen más kontextusban, Beckett egy ezzel egészen ellentétes értelemben bukkan fel: Foucault itt már nem a műnek a saját

szerzőjétől való autonómiája mellett érvel, hanem azt fejti ki, hogy a XVIII. század végétől „valami egészen új jelenségre figyelhetünk fel az európai kultúrában: a művészéletre. Az a gondolat, hogy a művésznak mint művésznak egyedülálló életet kell élnie, amelyet nem vezethetünk vissza a hétköznapi dimenziókra és normákra, már Vasari életrajzaiban vagy Benvenuto Cellini önéletrajzában is jelen van... A XVIII. század végén, a XIX. század elején azonban valami olyasmi jelenik meg, ami más, mint amivel a reneszánszban, Vasarinál találkozunk: az az – azt hiszem, modern – gondolat, hogy a művész életének mint életformának bizonyos értelemben tanúskodnia kell arról, hogy mi a művészet a maga igazságában. Nemcsak arról van tehát szó, hogy a művész életének eléggé egyedülállónak kell lennie ahhoz, hogy a művész egyáltalán műveket hozzon létre, hanem arról is, hogy a művész életének tanúsítani kell a maga művészetének igazságát.”⁸

Nem sokkal később aztán már nem is a művészet igazságának, hanem egyáltalán az igazság tanúsításának, kimondásának szükségességéről beszél, és a kortárs művészek közül példaként Foucault itt – többek között – kifejezetten Beckett-re utal,⁹ mint aki egyik legkiemelkedőbb példája annak, hogy miként válik napjainkban a művészet az igazság és igazmondás szinte egyedüli helyévé. Ráadásul Foucault itt már természetesen nem azt fejtegeti, hogy hogyan tűnik el a művész a saját műve mögött, hanem azt emeli ki, hogy beszéd közben és beszéde által az igazat mondó ember és művész tulajdonképpen folyamatosan „aláírja”¹⁰ a szavait, felelősséget vállalva értük és magáért. Foucault azt a „szabad bátorságot” írja le, „amely révén az ember az igazság aktusa által kapcsolatba lép önmagával”,¹¹ mintegy tudatára ébred annak, és vállalja azt, hogy akár súlyos árat is fizethet nemcsak a szavaiért, amelyek egy talán fájdalmas, nehezen elfogadható vagy provokatív igazság hordozói, hanem azért a gesztusáért is, amely révén teljes mértékben felismeri magát a saját maga által kimondott szavakban és igazságban. Ez az, amit a diskurzus dramatikájának vagy retroaktív jellegének nevez: a kimondás eseménye hatással van az alany létmódjára is; a kijelentés és a beszélő ebben az értelemben folyamatosan egymást erősíti és egymásra utal.¹² A nyolcvanas években Foucault nemcsak az irodalom és egyáltalán az emberi beszéd „lényegéről”, hanem magáról Beckettről is egy egészen új perspektívát és elméletet vázolt tehát fel.¹³

Ezt a változást vagy fordulatot akár azokból a nyilatkozatokból is megpróbálhatjuk levezetni, amelyekben Foucault saját írásművészetéről azt mondta: „Azért írok, hogy más legyek, mint aki vagyok: az írás során az ember saját

létmódját akarja megváltoztatni.”¹⁴ Az értelmezés „elhajlását” ennyiben nem feltétlenül az igazság, hanem akár a folytonos újdonság és kísérletezés vágya vagy varázslata is befolyásolhatta. A kérdés, hogy mennyiben tekinthetjük igaznak vagy legalábbis relevánsnak Foucault ellentmondásos Beckett-értelmezését, szinte automatikusan merül tehát fel. Ami a hatvanas évek Beckett-értelmezéseit illeti, azok mindenesetre eléggé magától értetődőnek tűnnek: ismeretes, hogy maga Beckett az elképzelhető legnagyobb mértékben irtózott attól, hogy műveit életéből vagy életrajzából kiindulva próbálják megérteni, ahogy attól is, hogy írásait saját maga kommentálja és értelmezze.¹⁵ Egyike azon kevés kortárs művészeknek, akik soha semmiféle interjút nem voltak hajlandók adni – ezen a Nobel-díj odaítélése után sem változtatott –, és akik szinte minden nyilvános szereplést kategorikusan elutasítottak. Leveleiben vannak ugyan a műveire vonatkozó instrukciók és információk, ezek azonban nem általános értelmezések vagy kommentárok, hanem a legtöbbször konkrét – és hangsúlyosan privát, kifejezetten nem publikus – technikai segédletek a művek fordításához vagy akár színpadra állításához. Ahogy egyik levelében írja: „Az egyetlen dolog, amit fel tudok vagy fel akarok ajánlani a publikum számára, a műveim: ezen kívül minden más – a fényképeket is beleértve – kizárólag engem érint, a közönségnek semmi köze hozzá.”¹⁶

Különös persze éppen Beckett időközben publikált leveleit idézve érvelni amellett, hogy mennyire nem fontosak Beckett művei kapcsán a szerző gondolatai, életrajzi adatai és nyilatkozatai. Az ellentmondás itt azonban inkább csak felszíni: Beckett műveinek olvasása közben első pillantásra meglehetősen kevés nyomát látjuk az életrajzi utalásoknak és elemeknek, ami azt is jelenti, hogy Beckett viszonylag jól megvalósította azt a művészi programot, amelyet egy 1937-es naplójegyzetében úgy fogalmazott meg: „A stílustalanságra törekszem a francia nyelvvél: a tiszta kommunikációra.”¹⁷ Bizonyos értelemben Foucault tehát keresve sem találhatott volna jobb kiindulási és hivatkozási pontot „a szerző halála” téziséhez, mint Beckettet (és persze mint Blanchot-t¹⁸), aki minden lehetséges értelemben megpróbált eltűnni az általa alkotott szövegben és szöveg mögött. Ez még akkor is igaz, ha ebben nemcsak és talán nem is elsősorban a Foucault által felrajzolt esztétikai és filozófiai érvek játszottak szerepet, hanem a művész részéről inkább a diszkrécio természetes vágya, vagyis a feneketlen irtózás attól, hogy idegen emberek, felkészületlen újságírók, butácska egyetemisták vagy értetlen tudósok kutakodjanak adatok és információk után az életében és az életművében.

De mi a helyzet Beckett olyan értelmezésével, amelyben a művész az igazmondás egyfajta hőseként kerül értelmezésre? A Collège de France-ban tartott utolsó, 1984-es előadásában Foucault több fontos dologról is említést tesz a modern művészet kapcsán: egyrészt, Bahtyin nyomán a művészet karneváli formájáról, az igazság napvilágra kerülésének egyfajta ünnepi és/vagy bohóckodó formájáról beszél, amelyben a meztelen igazság éppoly fontos, mint a nevetés és a kinevetés momentuma,¹⁹ másrészt pedig arról, hogy „a művésznak olyan kapcsolatot kell kialakítania műve révén a valósággal, amely nem a díszítés és az utánzás, hanem a lemeztelenítés, a leleplezés, a kiadás és az életnek az élet elementáris összetevőire való vad redukciója formájában megy végbe”. Ez az, amit Foucault „a művészet bátorságának” nevez, és amit „a művészet barbár igazságával” hoz összefüggésbe: a modern művészet antiplatonikus (amennyiben nem bizonyos ideálokat, hanem az élet elementáris összetevőit mutatja be), antiarisztotelianus (amennyiben minden szabályra fittyet hány, hiszen éppen a szabálytalanság válik egyedüli szabályává) és kultúraellenes (amennyiben a kulturális konszenzusokkal a saját, a megegyezés felől nézve kifejezetten barbár igazságát állítja szembe). „A modern világban, ha nem is kizárólag a művészetben, de mindenekelőtt mégiscsak a művészetben koncentrálnak az igazmondás legintenzívebb formái. A művészet az, ami elsősorban veszi magának a bátorságot ahhoz, hogy az igazmondás által megsebezzen.”²⁰ A kérdés az: mennyiben illik ez a leírás Beckett műveire? Mondhatjuk-e, hogy Beckett művei „az igazság bátorságának” sajátos modern manifesztumai?

Nyilvánvalóan találhatunk olyan példákat Beckett írásaiban, amelyekkel kifejezetten jól illusztrálhatók Foucault-nak a modern művészzel kapcsolatos tézisei, és bár nem érhetjük be azzal, hogy listaszerűen megfeleltetjük Foucault leírását Beckett egy-egy írásával – mint egy kimutatva Foucault „igazságát” Beckett kapcsán –, ugyanakkor legalább futólag érdemes egy-két példát hozni a Foucault által említett szempontokra – még akkor is, ha ezek a „megfeleltetések” talán túlságosan egyszerűnek vagy evidensnek tűnnek. Ami a művészet karneváli jellegét illeti, amely során az igazság kimondása a bohóckodás és a nevetés formájában történik meg, arra jó példa Hamm megállapítása *A játszma* végében Isten kapcsán: „A pizok! Hisz nem is létezik!”, és persze Nagg reakciója e kijelentésre: „A drazsémat!”,²¹ maga a mű bizonyos értelemben nem más, mint valami végső, „istentelen” nyomorúság karneváli bemutatása, annak nevében, amit Nell úgy mond: „Semmi sem olyan mulatságos, mint a

nyomorúság... nincs komikusabb dolog a földön. És mi kacagunk rajta, tiszta szívből kacagunk rajta – az elején.” (114.) A Foucault által említett antiplatonizmus jól látszik már a *Godot-ra várva* drámai alaphelyzetben is, amelyet a vizezési inger, a prosztataproblémák és a merevedés kérdése, az evés kínzó vágya, a cipő lehúzásának nyúga, az alvás és az álom nehézségei és az üresnek tűnő várakozás határoz meg, a kultúra- és szabályellenességre pedig példaként hozhatjuk a szintén a *Godot*-ban – de Beckett más műveiben is gyakran – kifigurázott életmentő közhelyek párbeszéddé alakítását (20.), vagy akár a kései Beckett azon radikális formai újításait, amelyekkel a végsőkéig leegyszerűsítette drámai műveinek nemcsak a szerkezetét és a terét, hanem az idejét is: egyszerűen nem volt hajlandó „egész estét betöltő” színházi darabokat írni, amelyek ily módon meglehetősen alkalmatlanok arra, hogy olyan, este héttől fél tízig tartó előadások váljanak belőlük, amelyek kielégítik a kultúra „fogyasztóinak” elvárásait.

Fontos felhívni azonban a figyelmet arra, amiről Foucault e megjegyzései során egyáltalán nem beszél: a forma kérdésére, egészen pontosan arra, amit Beckett Proust kapcsán úgy mond: „Proust nem osztozik abban a babonában, hogy a forma semmi, a tartalom minden, sem abban, hogy az eszményi irodalmi remekművet csak abszolút és egy szótagú tételek sorozatában lehet közölni. Proust szemében a nyelv bármilyen etikai vagy esztétikai rendszernél fontosabb. Valóban, meg sem kísérli, hogy elválassa a formát a tartalomtól. Az egyik a másik megtestesülése, egy világ megnyilatkozása.”²² A kései Foucault számára az igazság kimondása vadságot, barbárságot és brutalitást jelent: ahogy a cinikus Diogenész semmiféle szokással és formával nem törődve kimondja az igazságot a nagyhatalmú Nagy Sándor előtt, úgy a francia filozófus szerint a művésznak is mintegy bele kell vágnia a brutális igazságot olvasói vagy befogadói szemébe. Nem véletlen, hogy Foucault többször is kiemeli a parrhészia és a retorika közötti kizáró ellentétet: az igazmondás lényege szerint nem retorikai és nem formai kérdés.²³

Valójában azonban, ha ezt a – Foucault esetében talán a szürrealista művészetfelfogástól sem független – megállapítást a művészetre alkalmazzuk, akkor az igazi művész innentől fogva könnyen lehetne az, aki, mint legutóbb például Kiss Judit Ágnes a *Négyszög* című kötetében (Budapest, Magvető, 2014), a gyermekét váró nőt azért verseli meg, hogy szabadon, vadul és bátran kimondja a várandós nő állítólagos szubjektív igazságait, és aki ennek során – legalábbis könyvéből úgy tűnik – azt hiszi, hogy a művész feladata vad dolgok és „igazságok” bátor kimondása a társadalmi konszenzus (a nő feladata a barátnők, a

szülők, az állam és az egyház értelmezésében) ellenében. Azt talán nem gondolja, hogy az igazmondásnak teljesen formátlannak kell lennie, de – talán mert nincs tisztában a művészi forma mibenlétével – abban a tévképzetben él, hogy a művészi forma valamiféle köntös az igazság meztelen testén: nem más, mint külsőleges elrendezése annak a nagy „igazságnak”, ami a mű feltétlen alapja és lényege. Úgy véli tehát, hogy ha szereplői versben beszélnek, és ha sikerül valamiféle oratóriumformává tagolni a tagolatlan igazságokat, akkor már művészi az alkotás – van ebben talán valami poszt-posztmodern gesztus is, hogy végre „szóljon valamiről” a műalkotás, és ne csak szóvarázslat és formabűvészet legyen. A kötetben azonban a legnagyobb probléma éppen az, hogy kétségkívül szól ugyan valamiről – hiszen vannak benne provokatív kijelentések, amelyeket adott esetben valóban lehet igazságoknak tekinteni, és valóban ki kell vagy ki lehet mondani (a nő testének olykor brutális átalakulása a várandósság során és ennek köszönhetően a tehetetlenség és az elhagyatottság érzése, a születendő gyermekkel szembeni és egyáltalán a „gyermekáldással”, a női szereppel és a házasság szentségével kapcsolatos elvárásokkal szembeni ellenérzések egy-egy nő esetében lehetnek hitelesek és igazak) –, ami hiányzik belőle, az viszont éppen a művészi forma, vagyis voltaképpen a művészet maga; legalábbis nehéz művészetet látnunk az olyan párbeszédekben, mint például: „Pap: Ez az Isten törvénye, lányom. Nő: Lányod a kurva anyád! Pap: Ne óbégass, lányom, beszakad a dobhártyám! Nő: Ó, hogy veseköveket kelljen kihugyoznod, te Isten barma, te! Pap: Édesen vetted beee. Keserűn adod ki.” Vagy akár: „Pap: Hányini jöttünk itt most össze, kedves híveim. Trallala, trallala, kedves híveim. Ki-ki eldöntheti, hogy másra vagy önmagára, trallala, trallala, kedves híveim. Hányini jöttünk ma össze itt.”²⁴

Beckettet persze nem Kiss Judit Ágnessel kell összevetni – ez részint képtelenség, részint pedig túl könnyű volna; a *Szíved alatt* kudarca inkább csak arra mutat rá vagy azt illusztrálja, hogy a kimondás bátorsága önmagában még nagyon távol áll attól, hogy megrázó alkotásként tekinthessünk egy irodalmi műre, ami nem utolsósorban azt is jelzi, hogy a kései Foucault többek között Beckett-re hivatkozó művészetkonceptiója is korrekcióra szorul. Etikai értelemben lehetséges ugyanis, hogy a kérdés az – mint Diogenész esetében –, hogy miként lehet és talán szükséges is a maga formátlan és vad brutalitásában kimondani pedagógiai vagy pszichológiai értelemben az igazságot, esztétikai értelemben azonban ez a bátor kimondás egyszerűen idiotizmusnak hat. De miként kerül magánál Beckett-nél kimondásra a lehető legdurvább

igazság? Miként válik esztétikai formává az akár vadságával, brutalitásával és formátlanságával tündető etikai tartalom és igazság? Nézzük meg ebből a szempontból mindenekelőtt *A játszma végét*.

A játszma vége témája vagy kontextusa nem éppen fel-emelő: a dráma tulajdonképpen egy család története, amelyben az unoka (Clov) lezárt szemeteskukájában tartja a nagyszüleit (Nagg és Nell), vak és magatehetetlen apját (Hamm) pedig, aki feltétlenül rászorul a segítségére, éppen elhagyni készül. A szereplők, mint ismeretes, meglehetősen vad dolgokat vágnak egymás fejéhez: „Nagg: A kását! Hamm: Átkozott nemzöm! Nagg: A kását! Hamm: Ah, ezek az öregek! Zabálni, zabálni, ez az egyetlen gondolatuk! (*Sípol. Belép Clov. Megáll a karosszék mellett*). Nocsak! Azt hittem elmentél. Clov: Ó, még nem, még nem! Nagg: A kását! Hamm: Add oda a kását neki. Clov: Nincs több kása. Hamm (*Nagghoz*): Nincs több kása. Többé soha nem kapsz kását. Nagg: A kását akarom! Hamm: Adj neki egy kényszersültet. (*Clov kimegy*). Átkozott bujálkodó! Hogy vannak a csonkjaid?” (110.) Nem sokkal később: „Hamm: Miért csináltál, szarházi? Nagg: Nem tudhattam előre. Hamm: Mit? Mit nem

tudhattál előre? Nagg: Hogy te leszel belőle.” (131.) Ami Clovot illeti, ő Hammre utalva mondja ki riasztó nyugalommal: „Ha megölhetném, nyugodtan halnék meg.” (120.), de Hamm maga is azt kéri Clovtól a darab egy pontján: „Végezz velünk.” (125.) Itt nem az anya átkozza el tehát a gyereket, gyermeke apját, a barátnőt, a szüleit és a papot, hanem az érett, magatehetetlen férfi a mostoha-nagyszüleit és a fiú az apját – mintegy feleletül a születés és az élet irtózatossá ténnyére. A kérdés magától adódik: mi teszi hitelessé és igazzá *A játszma vége* alaphelyzetét, káromkodásait és átkozódásait, ha az ezekhez nagyon hasonló helyzetek és átkozódások más művekben esztétikai szempontból abszolút hiteltelennek mutatkoznak?

Amit elsőként ki kell emelnünk, az az, hogy Beckett jól láthatóan egyetlen pillanatra sem azonosul egyik szereplőjével sem: senki nem lesz a szerző titkos szócsöve, aki kifejezi vagy kimondja a szerző által fontosnak tartott „igazságokat”. Beckett nem a világról alkotott aktuális vagy lehetséges nézeteit osztja meg velünk versben, oratóriumban vagy prózában, hanem egy világot vázol fel és alkot meg: nem bánatokat, sérelmeket és ezek kapcsán vagy ürügyén provokatív világnézeteit hangoztat, hanem világot teremt. Egy világnézet kifejezése és egy világ megalkotása között pedig pontosan az a különbség, hogy az utóbbi nem egy meglehetősen egyszerűen dekódolható igazságot kürtöl szét, hanem egymással adott esetben homlokegyenest ellentétes, de egymással egyenrangú igazságokat ütköztet: Hamm, Clov, Nagg és Nell igazságát. Nem igazságokat közöl tehát, amelyekkel egyesek könnyen azonosulhatnak, mások pedig könnyen felháborodhatnak rajtuk, hanem helyzeteket, jeleneteket vázol fel, amelyek valahol botrányosan és menthetetlenül igazak; s épp emiatt úgy érezzük, hogy hirtelen valami egész tárul fel előttünk, ami elnyeli a mi fájdalmainkat és igazságainkat, és amit az értelmezés során végképp nem tudunk megnyugtató kijelentésekbe és jelentésekbe rendezni – „tanúbizonyításként az olyan művészet meghitt és kimondhatatlan természetűre, amely tökéletesen érthető és tökéletesen megmagyarázhatatlan”.²⁵ A Beckett műveivel érdemben találkozó befogadó következtetésként nem azt érzi, hogy az ő pillanatnyi lélekállapotának, nézeteinek, érzéseinek vagy frusztrációinak igazságát valaki itt aztán jól kimondta egy-egy vad mondatban helyette, hanem mindenekelőtt elvész, belevész a mű világába: a művész nem kimondja az igazságot, az implicit néző vagy olvasó „igazságát”, hanem egy igaz helyzet felmutatása által éppen megfosztja őt addigi igazságaitól; alig elviselhető igazságokat mond ki ugyan, de úgy, hogy a kimondás során egyben meg is óvja nézőjét vagy olvasóját attól, hogy

túl könnyen azonosulni tudjon a kimondott igazságokkal.

A forma ebben a második értelemben is távolságot teremt tehát, és éppen saját magával szemben: nem tovább erősíti a szereplőkkel kimondatott igazságot, hanem éppen tompítja hatását, ellenpontozza, árnyalja, elbizonytalanítja és nevetségessé teszi. Az ellenpontozás már *A játszma vége* első mondataiban is jól látszik, amely világossá teszi, hogy a drámát magát nem vehetjük mindenestül komolyan, hiszen nem valóságot látunk, hanem egy játékot vagy játszmat csupán, ki tudja, talán csak próbát, bohóckodást: „Hamm: ÁÁ... (*Ásítások*) Jövök. (*Szünet*) Játszani.” (106.) Ki más is volna Hamm, ha nem „király egy kezdettől fogva elveszített sakkjátszmában...”, akinek egyetlen célja az, hogy minél tovább halogassa az elkerülhetetlen véget”, és aki ily módon folyton-folyvást és mindig újra „nemet mond a semmire”?²⁶ Beckett elképzelése szerint egyébként már a darabban felhangzó első emberi hangok is, amelyeket hallunk (olvasunk) – még a párbeszéd és monológok előtt –, a „kurta nevetés” egymás után ötször felhangzó hangjai (105–106.). Beckett hol azzal töri meg a káromkodások vagy a reménytelenség erejét, hogy abszolút banális mondatok követik őket,²⁷ hol azzal, ahogy az egyes szereplők reagálnak a többiek szavaira vagy gesztusaira (Nagg például „óvatosan vihorászik”, amikor Hamm arról beszél, hogy „egy szív van a fejemben”, lásd: 114.). A szüleit és aztán majd Istent is káromló Hamm a legkevésbé sem hősi: maga is szálnalmas, nevetséges, és saját fogadott fia, Clov által maga is átkozott és megvetett lény; ugyanakkor szenvedésében és magatehetetlenségében megejtő ember, akinek szavait éppen a dráma folyamán feltáruló lényé hitelteleníti: színészkedése, játszmai, elesettsége, tehetetlensége, rászorultsága fiára, kényszeres vágya arra, hogy meghallgassák, hogy foglalkozzanak vele, hogy szeressék (akár úgy, ahogy Nell és Nagg szereti egymást azokban a pillanatokban, amikor ki-kiemelik a fejüket a kukákból, amelyekbe Hamm legszívesebben örökre eltemetné őket). Hamm erőszakos, kegyetlen, durva: uralkodik, utasít, megvet; ugyanakkor könyörög, bocsánatot kér, álmodozik, töpreng, játszik, fél, szorong és kérlel. Az ábrázolás máshol sem egysíkú: Beckett az elátkozott és kukában tárolt nagyszülőket a darab egy pontján például már-már szentimentális csókjelenetben ábrázolja, amit hol abszurdnak és nevetségessnek, hol megejtőnek és sírnivalónak találunk (102.); a műnek mindenesetre a brutalitás, az abszurditás és a káromlás csak az egyik, talán a legszembetűnőbb, de nem feltétlenül a legmeghatározóbb összetevője.

Ez az, amit Foucault és Bahtyin nyomán a formaadás ünnepi és karneváli jelenségének mondhatunk, és ami pontosan azért áll nagyon távol az iróniától, mert a távolságteremtés tétje és célja nem az esetlegesen kimondott igazság azonnali és játékos megkérdőjelezése vagy lebontása, hanem az állításban rejlő igazság olyan korrekciója, amely az igazságot azért oldja el a mondattól mint az állítás közegétől, hogy a kijelentés egy olyan igazságban létezhesen, amely több mint kijelentés, több mint állítás. A forma azt a hitetlenséget tükrözi, hogy az igazság egy egyszerű kijelentés formájában közölhető. Ahogy Hamm kérdezi: „De hát miről beszélhetnénk, miről lehet egyáltalán beszélni még?” (117.) Vagy ahogy Clov is megjegyzi a szavakról a dráma végén: „Ils ne savent rien dire”, ami egyszerre jelenti azt, hogy a szavak „semmit sem mondanak”, hogy „semmit sem képesek mondani” és hogy „semmi értelmük nincsen”. (149.)²⁸ Vadul mondja apjának: „A te szavaidat használom. Ha már nem jelentenek semmit, taníts másokra. Vagy hagyd, hogy hallgassak.” (128.) Ruby Cohn joggal írja *A játszma vége* kapcsán, hogy itt „a kommunikáció helyére az exkommunikáció áll”:²⁹ a szavak nem igazságokat kommunikálnak, hanem arra jók csupán, hogy a szereplők szüntelenül kiűzzék általuk a másikat, a többieket a saját világukból, vagy hogy mielőbb eltávozhassanak tőlük; közben azonban Beckett egyben arra is rámutat – és bizonyos értelemben éppen ez *A játszma vége* egyik igazsága –, hogy a kiűzés maga sem más, mint hazugság: hiszen az igazság mintha éppen az volna, hogy ezek az egymást káromló, elűző emberek milyen végtelenül egymásra vannak szorulva. A másik kiátkozásának, elűzésének, meggyilkolásának vágya nyilvánvalóan nem igaz vagy nem a teljes igazság, ráadásul a káromlás maga is pusztán egy extrém függőségi viszony lenyomata: *A játszma vége* hősei attól is szenvednek, hogy együtt kell lenniük, de voltaképpen éppen azért káromolják egymást, mert képtelenek megenni egymás nélkül.³⁰

Azt is mondhatjuk, hogy a kölcsönös káromlás egyfajta szülési fájdalom: *A játszma vége* bizonyos értelemben pontosan arról szól, hogy az egymáshoz való viszonyulás addigi, magától értetődő módjai ellehetetlenülnek.³¹ Az utolsó jelenetet, amelyben Clov felkészül a távozásra, nevezhetjük a dráma katartikus pontjának is. Ez a vég azonban maga is bizonytalan, hiszen sem azt nem tudjuk, hogy Clov képes lesz-e kilépni a család köréből, vagy végül minden marad a régiben, sem azt, hogy nem az volna-e a legemberibb gesztusa, ha képes volna együtt maradni a szenvedő és magatehetetlen apjával és nagyszüleivel, sem azt, hogy egy bizonyos pont után van-e

még egyáltalán az életében – az életben – helye és értelme az emberi gesztusoknak. Az egyes szereplők által kimondott igazságokat ennyiben nem pusztán a többi szereplő igazságai ellenpontosozzák, árnyalják és gazdagítják folyamatosan, hanem maga a drámai alaphelyzet is, mely a szereplők közötti viszonyok bemutatása révén implicit módon világossá teszi, mennyire nem hihetünk a fülünknek vagy a szemünknek, mennyire nem lehet készpénznek tekinteni a műben elhangzó vagy leírt szavakat és kijelentéseket. A művészi forma egyik titka Beckettnek éppen ez a szüntelen ellenpontosozás tehát, amelyben egyszerre igaz, hogy „a pokol, az a másik” és az, hogy „a pokol, az a másik távozása.”³² – *A játszma vége*ben Beckett ezeket az önmagukat szüntelenül lebontó és érvénytelenítő, de egyben folyton-folyvást egymást gazdagító kijelentéseket vágja a szemünkbe, egy olyan világot állítva elénk, amely pontosan attól és azért igaz, mert nemcsak a másokkal való együttlét természetes irtózatára mutat rá, hanem arra az irtózatra is, amely az ettől az irtózatától való megmeneküléssel és a másik elvesztésével jár együtt.

A forma Beckettnek mindenestre valóságos komplexitás, amely nem arra van, hogy az igazságot ne kelljen és ne lehessen kimondani a maga brutalitásában, hanem éppen arra szolgál, hogy felmutasson egy, az aktuálisan olykor éppen igaznak tűnő kijelentéseknél teljesebb világot, amelyben például a szülők és Isten káromlása is hitelesen igaz: *A játszma vége* azonban összességében egy olyan örvény, amely hol áttetsző finomság, hol durva káromkodás, hol lírai filozofálás, hol blaszfém átkozódás; hol az emberlét és a társas lét alig fokozható undora árad belőle, hol a végtelen és leplezetlen vágy a figyelemre, a szeretetre és a kötődésre. Beckett olyan meggyőző erővel mutatja be Hamm káromlását, hogy szinte egyetértünk vele, ugyanakkor egy olyan tágabb kontextusba helyezi, ami legalábbis megkérdőjelezi ezeket a szülők vagy Isten ellen fordított szavakat. „Fárasztó stílus ez, de nem az elmét fárasztja ki. A kifejezés világossága növekedő és robbanékony. Fáradtságunk a szív elfáradása, a vér elfáradása.”³³

Foucault többek között Beckettre hivatkozó tézisét ennyiben mindenképpen szükséges kiegészítenünk és pontosítanunk, és éppen Beckett nyomán: az irodalom és a művészet egyáltalán nem szimpla igazmondás, nem provokatív igazságok hangoztatása, Diogenész és a cinikus iskola igazmondása formai értelemben nem lehet minta az irodalom – legalábbis a Beckett által képviselt irodalom – számára. Ettől függetlenül mégis van igazság Foucault szavaiban: Beckett művei más formában ugyan, de összességében ugyanolyan ostorcsapásszerűen hatnak ránk, mint a cinikusok, a sivatagi atyák vagy a

keresztény remetek egy-egy igazsága vagy axiómája; talán mert hozzájuk hasonlóan Beckett is valami legvégső bátorsággal mer beszélni az élet legelső és legvégső dolgairól, jelen esetben az élet semmiségének, a halálnak, az eltűnésnek, a távozásnak a valóságáról és igazságáról. A Beckett által felvázolt forma egyszerre mindenestül kultúraellenes (mert az adott állapotokat az igazság nevében kétségkívül és szüntelenül megkérdőjelező és felforgató) és a kultúrát szinte teljes egészében újrateremtő (és éppen nem a rombolás, nem a szókimondás, hanem az igazság nevében újrateremtő), kíméletlenül és kegyetlenül precíz, ugyanakkor komplex, önmagát is szüntelenül megkérdőjelező, mégis szüntelenül építő, végső soron mindig új kérdéseket generáló, szinte lezárhatatlan és ki-meríthetetlen forma. A formának ez a lezárhatatlansága tökéletesen egybecseng *A játszma vége* legfontosabb „tartalmi” elemével, a lezárás, a bevégzés, végső soron a halál, a saját halál és a másik halála kérdésével;³⁴ a szereplők kijelentései egymást oltják ki és gazdagítják, ahogy a dráma kontextusa is más dimenzióba helyezi a már sokszor egyébként is ellentmondásos kijelentéseket, végül pedig a halál árnyéka mint végső, metafizikai kontextus árnyalja tovább a kijelentéseket, a monológokat, a dialógusokat és az alaphelyzetet, az „életet”.

A játszma végét alighanem akkor értjük csak meg teljes egészében, ha belátjuk, hogy Beckett színháza a kegyetlenség színháza ugyan, de Beckett-nél a kegyetlenség első sorban metafizikai kegyetlenséget jelent,³⁵ jelen esetben talán éppen a halál, a bevégzés kegyetlenségét; ez az, ami metafizikai távlatot ad a káromlásoknak, az egymásra utaltságnak, a szeretet és a gyűlölet kietlen váltakozásának: a halál könyörtelen és kegyetlen igazsága. Beckett hősei nem egy eszmének, egy társadalmi elvárásnak, egy osztálynak, egy nemzetnek, férfiségüknek vagy nőiségüknek, hanem „az Időnek az áldozata; áldozatok, akárcsak az alacsonyabb rendű szervezetek, melyek pusztán két dimenziót ismernek, s aztán egyszerre szembe találják magukat a magasság misztériumával: áldozatok és börtönlakók. Nincs menekülés az órák és napok fogásából. Sem a holnapéból, sem a tegnapiéből. Nincs menekülés a tegnapi elől, mert a tegnapi eltorzított bennünket – vagy mi torzítottuk el a tegnapot? A hangulatnak semmi jelentősége. A torzulás már megtörtént. Nemcsak sokkal elnyűttebbek vagyunk a tegnapi miatt, de mások is vagyunk, nem azok többé, akik a tegnapi szerencsétlenség előtt voltunk. Szerencsétlen nap, de nem szükségszerűen a tartalmában szerencsétlen. A tárgy jó vagy rossz diszpozíciójának sem valósága, sem jelentősége nincs.”³⁶

A döntő mozzanat Beckett drámáiban éppen ez a nem tartalmi, mint inkább „formai” szerencsétlenség, ez a nem konkrét, egyénre vagy nemzetre szabott, hanem voltaképpen minden aktuális, partikuláris és egyedi körülménytől eloldott, egyetemes öröm, szerencsétlenség, szenvedés vagy frusztráció. A szubjektív nehézségek vagy társadalmi igazságtalanságok bajok és problémák, amelyeken javítani kell, ha lehet – kifejezésük és tárgyalásuk a politikusok, szociológusok és újságírók feladata –; a művészet világa azonban Beckett szemében mindig a legvégső tragikum, ami annyiban feltétlenül egyetemes, amennyiben a bűn, amit itt egy ember elkövet, voltaképpen a megszületés maga (vagy adott esetben éppen a megszületetlenség, a megszületés nélküli élet³⁷), az a nem etikai, hanem metafizikai értelemben vett bűnös alapállapot, ami minden egyéni és társadalmi körülménytől függetlenül a létezéssel egy.

Ez a cselekményben, a mondatokban és az alaphelyzetben is állandóan jelen levő és azt szüntelenül, de nem tola-
kodó módon, sokszor inkább csak utalások formájában meghatározó metafizikai távlat természetesen nem ismeretlen a dráma történetében: *A játszma vége* sajátossága az, hogy ez a végső dimenzió, amely a legutolsó és a legnyomorultabb embernek is minden gesztusa és gondolata mögött felsejlik, nem megvált, megsegít, hanem – a létezés tapasztalatához hasonlóan – elborzaszt és zavarba ejt. „Sírunk, sírunk, minden ok nélkül, csak hogy ne kacagjunk, aztán lassan-lassan... elfog az igazi szomorúság.” (141.) Beckett szereplői nem saját megvalósítatlan vágyaik miatt szenvednek, nem ez vagy az az állapot, körülmény tölti őket el valami végső, metafizikai borzongással, hanem a létezés maga, minden egyes percben, függetlenül attól, hogy a látszatvilág szintjén mi minden történik vagy nem történik velük vagy másokkal: a létezés, amely a szemük láttára pusztul el bennük és azokban, akiket gyűlölnek, átkoznak vagy szeretnek. Talán azért is átkozzák és káromolják nemzőiket vagy nemzettjeiket, mert borzasztóan szeretik őket, és tudják, hogy ennek a szeretetnek ebben az időben semmi értelme nincsen: néhány évtized alatt – távolabbról nézve egy pillanat töredéke csupán – eltűnik a szeretőnek, a szeretettnek és a szeretetnek még az emléke is, mintha soha nem létezett volna egyik sem. „A játékok életté válnak, az élet sorssá, a beteljesülés fájdalommal, a fájdalom emlékké. »Úgy tűnik, a nagy lelkek kevésbé borzadnak a fájdalomtól, mint attól a ténytől, hogy az sem tartós« (Camus).”³⁸ Mintha Beckett szerint ez volna minden szeretet, minden gyűlölet, minden élet elmondhatatlan nyomorúsága és igazsága, ami legalább annyira kiteljesíti, mint maga alá temeti

ennek az igazságnak a megfogalmazóját, akinek még ez a tudása is tiszta hiábavalóság a pusztulással szemben; mintha ez a kietlenség vagy tisztánlátás volna a forma igazsága és eredete, és ennek a kietlenségnek vagy tisztánlátásnak adna a művészet formát. Ahogy a Beckett által idézett Proust mondja: „Ha nem létezne olyasmi, mint a szokás, az élet szükségszerűen édesnek tünne mindazoknak, akiket minden pillanatban a halál fenyeget, azaz az egész emberiségnek.”³⁹

JEGYZETEK

- 1 *Dits et écrits II. 1976–1988*, Gallimard, Párizs, 2001, 1522.
- 2 „Archéologie d’une passion”, *Dits et écrits II.*, i. m., 1427.
- 3 Lásd: D. Macey: *The Lives of Michel Foucault*, Vintage, London, 1994, D. Eribon: *Michel Foucault (1926–1984)*, Flammarion, Párizs, 1989, ill.: J. Knowlson: *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, Simon and Schuster, New York, 1996.
- 4 Lásd: *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, Latin Betűk, Debrecen, 1999, 99–118.
- 5 *Michel Foucault, tel que je l’imagine*, Fata Morgana, Párizs, 1986.
- 6 *Nyelv a végtelenhez*, i. m., 122.
- 7 Uo., 123.
- 8 *Le courage de la vérité. Cours au Collège de France 1984*, Gallimard/Seuil, Párizs, 2009, 172.
- 9 Uo., 174.
- 10 Lásd pl. uo., 12.
- 11 *Le Gouvernement de soi et des autres. Cours au Collège de France 1982–1983*, Gallimard/Seuil, Párizs, 2008, 64.
- 12 Uo.
- 13 Erről részletesebben vö.: „Hazugság, igazság, irodalom: Foucault, Beckett”, *Vigília*, 2015/6., 442–447.
- 14 „Archéologie d’une passion”, *Dits et écrits II.*, i. m., 1424.
- 15 Ehhez lásd pl.: „Samuel Beckett tíz levele”, *Holmi* 2014/8., 954–965.
- 16 *The Letters of Samuel Beckett 1957–1965*, szerk. G. Craig et al., Cambridge University Press, 2014, 92.
- 17 Idézi: J. Knowlson: *Damned to Fame*, i. m., 239.
- 18 Foucault és Blanchot, azon belül is különösen a szerző halála kapcsán lásd Popovics Zoltán: „Nyelv a végtelenhez (Foucault és Blanchot)”, *„Noli me legere”! Tanulmányok Maurice Blanchot-ról*, Pongrác, Budapest, 2013, különösen: 203.
- 19 *Le courage de la vérité*, i. m., 172.
- 20 Uo., 173–174.
- 21 *Összes drámái. Eleutheria*, Európa, Budapest, 2006, 134. A következőkben a főszövegben szereplő oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.
- 22 Beckett: *Proust*, Európa, Budapest, 1988, 82–83.
- 23 *Le courage de la vérité*, i. m., 14–15.
- 24 Lásd: idézett mű, 24. és 9.
- 25 *Proust*, i. m., 87.
- 26 Lásd: R. Cohn: *Back to Beckett*, Princeton University Press, 1973, 152.
- 27 Lásd pl.: „Clov: Ha megölhetném, nyugodtan halnék meg. (Szünet) Hamm: Milyen idő van? Clov: Mint mindig.” (120.)
- 28 Kolozsvári Grandpierre Emil fordításában: „Nem tudnak mit válaszolni.”
- 29 *Back to Beckett*, i. m., 143.
- 30 Vö.: M.-Cl. Hubert: „Départ et mort dans *Fin de partie*”, *Lire Beckett. En attendant Godot et Fin de partie*, szerk. J.-Y. Debreuille és A. Didier, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1998, 49.
- 31 Lásd: L. Mucci: *Beckett, l’ultimo drammaturgo rifondatore*, Bulzoni, Róma, 2004, 106.
- 32 Vö.: M.-Cl. Hubert: „Départ et mort dans *Fin de partie*”, *Lire Beckett*, i. m., 45.
- 33 Lásd: *Proust*, i. m., 83.
- 34 Knowlson szerint az először 1957-ben bemutatott *A játszma vége* nem sokkal azután született, és bizonyos értelemben „arról (is) szól”, hogy Beckett 1954-ben három és fél hónap át szinte megállás nélkül ápolta, őrizte, segítette bátyját, Franket, akiről megtudta, hogy élete legutolsó stádiumában van. Lásd: *Damned to Fame*, i. m., 364.
- 35 Vö.: M.-Cl. Hubert: „Départ et mort dans *Fin de partie*”, *Lire Beckett*, i. m., 49.
- 36 *Proust*, i. m., 25.
- 37 Lásd: P. Sheehan: „Births for Nothing: Beckett’s Ontology of Parturition”, *Beckett after Beckett*, szerk. S. Gontarski és A. Uhlmann, University Press of Florida, Gainesville, 2006, 177–186.
- 38 Lásd: Kertész Imre: *Gályanapló*, Magvető, Budapest, 1992, 75.
- 39 *Proust*, i. m., 25.

Németh László

A magyar nyelv ereje és gyengéi

(1953)

■ A fordítónak – ha gondolkodik azon, amit csinál – akarva, nem akarva nyelvészé kell lennie. Csakhogy az ő nyelvészkedése különbözni fog a hivatásos nyelvészétől. Ő a nyelv inait működés közben figyeli; ha azok anatómusok, ő fiziológus. A másik különbség, hogy ő mindig hasonlít; nem annyira egy nyelv sajátosságai érdeklik, mint két nyelv különbsége.

A fordítás mindig mérkőzés is: hogy tudom ugyanazt a magam nyelvében is megcsinálni. E versengés közben úgy vagyok, mint a lovas, aki egy másik lovassal vív; nemcsak kettőnkől függ a verseny, a lovainktól is. Az ember hol bosszankodik a lovára – a nyelvre –, hol büszke lesz, közben kitanulja jó-rossz természetét, rájön, hogy lehet hibáit elpalástolni, erényeivel kiegyenlíteni. Így lesz a fordító nyelvnevelő vagy, ha úgy tetszik: nyelvvidomító.

A nyelvnek természetesen más-más erényei, hibái kerülnek felszínre, aszerint, hogy melyik nyelvvel kell versenyezni. Aki a latin tömörséggel küzd, mást érez, mint aki a francia szabatosággal. S aki kínáiból vagy négerből fordítana, bizonyára megint egészen más természetét ismerné meg nyelvünknek, mint akik az indogermán nyelvek s két egymást követő civilizáció köreiben forgunk. Ő tán észre sem venne sok mindent, ami nekünk csak azért gond, mert európai nyelvek vívmányait szeretnénk egy más jellegű nyelvben, ha nem is utánózni, de újra kicsikarni. Természetesen az európai nyelvek mai alakját épp az a civilizáció alakította ki, amely lassan a világ civilizációja lesz, s így egyáltalán nem hiábavaló nyelvi erényeivel a magunk módján lépést tartani. Ahogy a tudomány eredményeit csak a tudomány nyelvén lehet közölni, az európai civilizáció különféle nyelvei alatt is átvonul a nyelvi lehetőségeknek, konvencióknak egy rendszere, s az egész civilizációt érdeklő felismerések közlése ahhoz van kötve, hogy mennyire van meg ez a rendszer a mi nyelvünkben is. A magyar nyelvet a fordítónak, akármilyen nyelvből fordít, e láthatatlan világ nyelvhez kell mérnie s amennyire lehetséges: nevelnie.

A magyar nyelv gyengéi

A fordító a magyar nyelvnek nem azoktól a fogyatkozásaitól szenved legjobban, amelyek miatt felületesen ítélő vagy ellenségesen érző nyelvészek elmaradt, barbár nyelvnek kiálthatják ki. A magyar nyelv például, igaz, nem tesz nemi különbséget a főnévvel jelölt dolgok közt. Ennek a hátrányát azonban a fordító alig érzi; amit sajnál, tán annyi, hogy a harmadik személyben mért nincs az ő névmáshoz egy nőnemű „ő”, akkor társalgásokban, hivatkozásokban nem kéne mindig külön kitenni, hogy férfiról vagy nőről beszélünk-e. A nem hiánya legfőképpen egy csomó szép nyelvi atavizmustól szabadít meg, amint a leggyorsabb fejlődésű indogermán nyelv, az angol maga is megszabadította magát. Annak az indogermánokat meglepő hiánynak sem látjuk hátrányát, hogy mellékneveinket még a többes számú főnévvel sem egyeztetjük, ha csak a jelző szoros főnév elé tapadását nem akarjuk ezzel magyarázni. Más hiányok pedig, mint a cselekmény idejének pontatlanabb jelölése, csak látszólagosak; valójában a magyar nyelvben is elég finom consecutio temporum működik, s az igeidők jelöléséért s viszonyításáért kárpótol a cselekvés jellegének (kezdő, mozzanatos, tartós, ismétlődő stb. voltának) változatos rögzítése.

Jóval többet szenvedünk a magyar jelző lomhaságától; hogy legfőképpen mint értelmezőt lehet a jelzett szó mögé vetni. A latin vers diákszomorító tökéletességét jórészt annak köszönhetjük, hogy a jelző ott két-három szó távolságából is megőrizte kapcsolatát a jelzett szóval. Más indogermán nyelvek ha ebben nem is tudták utánózni, de mint orosz szövegekben, főként bemutatásoknál gyakran látjuk, a főnév mögé mondatokat megtakarító jelzőket raknak, amelyekben egy egész arckép elfér, még az is, hogy Oblomov vendégének címer volt a gombján. Ezt a sok jelzőt a magyar főnévnek, ha nem akarja önálló mondatokként kihullatni, mind maga elé kell fogni az ölébe, folyton előrébb s előrébb kapva, ahogy újabb és újabb jelzőket nyálából magához. Tizennyolcadik századi fordí-

tásainkban néhol szinte mulatságos a jelzőnek ez a főnév előtti torlódása. Egy-egy jelző mondatra bontásában, a sok akiben-amelyben viszont van valami ügye- fogyott.

Igaz, hogy az angol is ilyenformán van csak a jelzővel, de ott legalább a participiumos szerkezet a főnév mögé vethető, s elviszi a jelzői vérbőség egy részét: míg magyarban a melléknévi igenevek – jelen idejűek és múlt idejűek – eltekintve, hogy hosszuknak is határt szab az ízlés, szintén a főnév elé kerülnek. Azonkívül az angolban a legnagyobb mértékben megvan az a szerkezet, amelyet határozói jelzőnek vagy értelmezőnek lehetne nevezni, s egyik fő oka, hogy ez az „atomizált” nyelvtenű nyelv némely írójánál szinte a latinra emlékeztető szintetikus tömörségre képes. Egy könyvről, amely az asztalon van, s magára vonta a figyelmemet, a legtöbb indogermán nyelv azt mondja: a könyv az asztalon magára vonta a figyelmemet. Itt az asztalon formailag határozó, valójában azonban jelző, megmondja, hogy melyik könyvről van szó, az asztalon levőről. Tulajdonképp magyarban is lehetne ilyen határozó jelzőket használni, én magam is mellette vagyok, hogy az előbb leírt mondatot jó magyar mondatnak tekintsük, de kétségtelen, hogy némi nyelvhelyességi kód van az így beiktatott asztal körül, s minden lelkiismeretes lektor kötelességének érezné, hogy az asztalon levő vagy még inkább heverő könyvre javítsa. A sok „folyó”, „való”, „származó” s más hézagöltő szavak (az ellenséggel folytatott harc, a fővárostól való elszakadás stb.) mind a magyar fordító megtorpanását jelzi, hogy az indogermán nyelv határozó jelzőjét hasonló szerkezettel (a harc az ellenséggel, az elszakadás a fővárostól) adja vissza.

A jelzőnek a mi művelődésünkben nemcsak az a hivatása, hogy valami fontos, szemléletes képet teremtő sajátosságával világítsa meg a tárgyat; szellemi vívmányainak nagyrésze a szabatos, körülhatároló elemzés gyümölcse, a jelző nálunk éppúgy, mint a jelzős összetétel: megszorít és szétbont, meghatározást ad, s nem közömbös, hogy egy nyelv „jelző laboratóriuma” milyen könnyedén működik; maga a nyelv (mint a francia, de az angol és orosz is) segít-e a csipeszem alá került dolog szétszedésében, vagy krétakori, monstruozus jelzőképzőivel elbátortalanít tőle. A jelző megmozgatása, értelmező-szerű hátradobása, a határozó jelző megszoktatása olyan feladata tehát a fordítónak, mellyel ízlés és magyarság határai közt akkor is kísérleteznie kell, ha ízléstelenséggel és magyartalansággal vádolják meg érte.

Másik gyakran érzett hátránya a magyar nyelvnek, hogy a mondat-megtakarításban, ami a tömör fogalmazás egyik ismertetőjele, az igenevei nehézkesebbek. Minél több ágú a gondolat, s minél jobban utánamegy a

nyelv ezeknek az ágacskáknak, annál nagyobb a becsük azoknak a nyelvtani szerkezeteknek, amelyek egy új mondatnyi leágazást takarítanak meg, s ahol egy új állítmányra, tehát új mondatra volna szükség, egy igenévvel, tehát tárggyal, határozóval vagy jelzővel intézhetjük el, amit közölni akartunk. A latinul tanulók emlékezetében nemhiába marad meg az accusativus cum infinitivo és az ablativus absolutus emléke: a mondat-megtakarítás két klasszikus módja ez, amely másképp a modern nyelvekben is megvan: főnévi igenévvel alanyi, tárgyi célhatározói mellékmondatokat lehet megtakarítani, participiummal pedig idő-, okhatározót és vonatkozót. A magyar nyelv mind a kettőre képes, csak korlátozottabban, s ez a korlátozottság nem tisztán belső: a félreértett helyes magyarság nevében kívülről is megszorítják. Minthogy a magyar nyelv igen sokszor ellenáll, nem hajlandó az indogermán nyelveket követni, tehát az a „magyaros”, ha akkor is undorodik ezektől az indogermán (vagy éppen indoógermán) fogásoktól, amikor nem esne nehezére.

A főnévi igenév oda tehető a magyarban bizonyos értéket jelentő melléknevek elé: jó sétálni, szép tanulni, csúnya hazudni; a melléknév ilyenkor állítmány, a főnévi igenév alany. Hasonló szerkezet az, amikor a melléknév helyén egy személytelen ige van: kell látni, lehet menni, szabad mondani, illik tudni. Következő fok, amikor egy lelki tevékenységet jelentő igehez csatlakozik a főnévi igenév: akar utazni, tud hallgatni, vágyik szeretni, retteg egyedül maradni. Ezeknek az igeeknek azonban a száma magyarban elég kicsi; azt, hogy örvend maradni, már nem mondhatjuk; de nem lehet főnévi igenevet tenni a gondolat, mondat, parancsolást jelentő egyetlen igehez sem. Az ilyen igeikről a magyar tárgyi mellékmondatban fűzi le, amit az indogermán nyelvek főnévi igenévvel csatolnak hozzá. Örülök, hogy maradhatok; megparancsolta, hogy itt maradjak. Az igeeknek egy másik csoportja a helyváltozást jelentő ige: fut, ugrik, repül, megy. Ezekhez magyarban is lehet főnévi igenevet tenni (siet megnézni), de ezeket is kényelmesebb külön célhatározói mondatokkal kifejtetni (ugrik megnézni – ugrik, hogy megnézzé). Az, hogy egy-egy igeecsoporthoz mellett melyik nyelv hogy tűri a főnévi igenevet, nagyon jellemző arra a nyelvre. A magyar ige általában merevebb ebben a tekintetben, mint például a német vagy orosz, az utóbbiban még az is lehetséges néha, hogy nem azonos alanyú mondatot beolvasszon, például: azt ajánlotta, hogy menjünk ki Jekaterinhofba.

A participiumos szerkezetek visszaadására melléknévi és határozói igeneveinkben megvolna a megfelelő forma: ezeket azonban részben a nyelvszokás, részben a szoktatás erősen szorítja kifelé. A legjobban a jelen ide-

jű melléknévi igenév állja a sarat: „eget, földet megrázó mennydörgés.” De ez körülbelül a maximális hossza is a vonatkozó mondatnak, amely jelzővé alakítható vele. Múlt idejű melléknévvel három szónál hosszabb jelző nemigen képezhető: a finom porrá szétesett csontok. A ván- vénes határozói igenevet, amely előidejű időhatározói mondatokat rövidít meg (bevén a várat), nem teljes joggal nyelvi anakronizmusnak tekintjük, sőt orosz fordításoknál azt is megkínávják újabban, hogy a -va -ve szerkezeteket is vagy főmondatná önállósítsuk, vagy egyidejű határozó mondatnal (miközben, ahogy) fordítsuk le. S kétségtelen, hogy az élő nyelvben van egy kis húzódozás ezektől a formáktól, eredeti magyar szövegben bizonyára ritkábban fordulnak elő, mint fordítottban.

A magyar nyelvnek ez a húzódozása az igenevektől indokoltta teszi, hogy a mondat-megtakarítást, ha lehet, más főnévi szerkezettel oldjuk meg. A főnévi igenévnek a magyarban édestestvére az -ás -és végű főnév, s ez „-ra” raggal sokszor takarít meg célhatározói mondatot. Keresésére indultak: elindultak, hogy megkeressék. A módhatározói és időhatározói participiumok igen sokszor még összefüggő vonhatók jelzős főnévvel, amelynek jelzője a participium, vagy összetett szóval: fejét lehorgasztva – lehorgasztott fejjel; dolgát elvégezvén – dolga-végeztével. Az egyidejűség kifejezésére jó a melléknévi igenév -ban -ben alakja: elmenőben benéztem hozzá. A módhatározói igenév igen sokszor egyszerű adverbiummal fordítható: tűnődve nézett rá – tűnődően nézett rá. Ezek a formák még szorosabbak, mint a participium. A mellékmondatot egész egyszerű mondatrészzé teszik, s a magyar nyelv tömörítésének fontos nyelvtani formái lehetnek.

A magyar nyelv húzódozása az igenevektől, főként a főnéviéktől, felfogható bizonyos absztrakció-iszony jeleként is. A lelki tevékenységet jelentő igék nem szívesen lépnek olyan kapcsolatba, amely szinte segédigévé halványítja őket, s a beemelt igék sem szeretnek kéz-láb – konkrétizáló ragok – nélkül mint vértelen infinitivusok megjelenni. A magyar nyelvnek ezt az absztrakció-félelmet a fordító lépten-nyomon érzi máshol is. Minden fordító tudja, hogy az oroszban legalább öt olyan összetett ige van, amelyet a magyarban legjobb van-nal fordítani. Mind az öt ige a létezés módját viszi bele, sajátos elvontabb árnyalattal, mint „találta”, „megnyilatkozik”, „bizonyul”. A magyarban lehet utánozni ezeket a kifejezéseket, s nem a van az egyetlen ilyen ige. Az ige absztrakt helyettese: a belőle képzett elvont főnév, s az a mondat, amely a cselekvést elvont főnévvel jelzi, az absztrakció magasabb emeletén jár. A magyar általában húzódozik ettől az emeletől, még ha grammatikailag győzi is. Nem

fordítjuk le eredeti absztrakciós fokán a mondatot, amely oroszul szó szerint így hangzik: „elmélyedt magának másokkal való összehasonlításában”. Hanem: „elmélyedt benne, hogy magát másokkal hasonlítsa össze”.

Mi magyarok szeretjük fogatkozásainkat erényeinknek feltüntetni, s itt is hajlandók vagyunk kérkedni azzal, hogy nyelvünk milyen érzéki, konkrét; nem bírja, ami elvont, ködös. Azonban az érzékletességnek is megvan az ideje, meg az elvontságnak is. Az absztrahálás, az érzéki ballaszt kidobása (hogy a képzet mint jel könnyebben szálljon, kapcsolódjék) a magasabb gondolkodás feltétele, s egyáltalán nem olyan szerencse, ha a nyelvnek eközben minduntalan le kell állani, s olyan konkrétumokba kapaszkodnia, amelyeket a gondolkodás abban a pillanatban valóban nem érint. Az ilyenfajta „érzékletesség” éppúgy nem érdem, mint a magyar nyelv sokat emlegetett mellérendelő természete. Ha a mellérendelő jelleg valóban azt jelentené, hogy mi csak egyszerű, színes mondatokat tudunk egymás mellé tenni, s nyelvtanilag nem győzzük az egy gondolat minden polipkarját külön követő „alárendelő” mondatépítést, akkor ez inkább hiba volna. Én azonban a Tolsztoj-fordításnál arról győződtem meg, hogy ez nincs így; a mellérendelés: inkább csak az építőkockák tömörszerű sorakozását, ciklopszkötését jelenti, de nem a nagy mondatépítés lehetetlenségét. Az absztrahálással, attól félek, nem így vagyunk, s a magyar nyelv készségeinek a fejlesztése (tehát nem erőszakolása!) ebben az irányban csak gondolkozóink munkáját könnyítené, anélkül hogy költőink érzékletességét fakítaná.

A magyar nyelv ereje

Ha az ember a magyar nyelv erejére gondol, alig juthat más eszébe, mint a tömörsége. A magyar nyelv ezt a tömörséget elsősorban az igéjének köszönheti. A latin nyelven kívül egyet sem tudok, amelyben az igének olyan nagy szerepe lenne, mint a magyarban. Mint a latinban, a magyarban is az ige a tő, amely a legbujábban hajt; figyeljük meg, képzőink milyen nagy hányada vezet igéből igébe vagy névszóba, s aránylag milyen kevés az olyan képző, amely névszóból alkot főnevet vagy igét. S a magyar ige abban is emlékeztet a latinra, hogy nem szorul rá a névmások örökös mankójára: az indogermán nyelv – még az orosz is – személyes névmás nélkül csak parancsolni tud, a latinban és a magyarban az ige ragjaiban hordja alanyát is.

De a magyar ige tovább megy, tárgyát is magába tudja szedni. Mint vad a ráakaszkodó kutyákat, úgy rázza le azokat a névmásokat, segédigéket, de általában az apróbb szavakat, amelyek a szolgai fordításban fülét-farkát fogják. A magyar ige ebben a szlávra emlékeztet; fontosabb-

nak érzi, hogy a cselekvés pillanatnyi, tartós, ismétlődő természetét, mint időbeli elhelyezkedését jellemezze (bár eszközeihez képest abban is elég leleményes) – amiről más nyelvekben külön szavak vagy fakó segédigék számolnak be, ő elvégzi képzőivel: nem gyakran fut, hanem futkos, nem mozogni kezd, hanem mozdul, nem aprókat szökik, hanem szökdel.

Az apró szavaknak ez az irtása azonban folyik az igétől távolabb is. A névelő nyelvünk szoros együttélését bizonyítja a középkori Európa népeivel: azt, hogy a mutató névmást lassan minden olyan szó előtt kitettük, amely után egy vonatkozó mondatot tudnánk függeszteni (a ház: az a ház, amelyről épp beszélünk), sokat lazított nyelvünk tömörségén, s így újabb íróink törekvése, hogy a névelőt, ahol lehet, visszanyomják, fattyúhajtások jogos visszanyírásának látszik. De nemcsak a névmások, határozók, névelők ellen folyik a hadjárat: kötőszóink számát is apasztjuk. Nemcsak mellérendelő kapcsolásokat oldunk meg kötőszó nélkül, „és” helyett vesszővel, az ellentétet „hanem” helyett szórenddel, kötőjellel, a magyarázót kettősponttal, de alárendelő mellékmondatok is igen gyakran kötőszótlan ékelődnek a szövegbe. Tárgyi mellékmondatok elől elmarad a „hogya”, a főmondat, ha rövid, a közepébe ékelődhet („erre látta, azt mondja, a vadászt”), okhatározói mondatokat a fordításban önálló magyarázó mondatná önállósítunk. Ahol pedig a kötőszó kitétele elkerülhetetlen, simulóvá tesszük, a mondat mélyibe bújtatjuk, a „de” és a „mert” helyébe ezért kerül az alany mögött kuksoló „azonban”, „ugyanis”, ezért olyan sok az utánajövő s előttehaladó szóval összeolvadó „s” meg az „is.”

Milyen hajlamok dolgoznak ebben a tömörítésben? A nyelvbe színt, érzékiséget csak a főnevek, mellénevek s igék visznek (a főnevek közül is inkább csak a konkrétak), a többi szó természetből fakó: zenéje lehet, de színe nincs. Minél nagyobb egy nyelvben az igék, főnevek aránya a törmelékszavakhoz viszonyítva, annál több reménye van a ragyogásra. (Persze nem az ilyen értekező prózának, amelyet most írunk.) Másrészt a törmelékszavak kiszórása, a mondatok kötőszó nélküli egyberovása lehetővé teszi, hogy nagy tömbökből monumentálisán építsük nyelvünket. A nyers, érzéki monumentalitásnak ezt az igényét jól szolgálja a magyar nyelv hangrendszere. A magyar nyelv magánhangzóban gazdagabb, mint a szláv és germán nyelvek, viszont nem olyan fuvolaszerűen magánhangzós, mint a finn. A legközelebb a román nyelvekhez áll; ha keménységi fokát is figyelembe vesszük: a latinhoz és spanyolhoz. Férfias nyelv. Egy kicsit olyan, mint ahogy Berzsenyi írta a magyar táncról: férfierő kell hozzá. Aki a magyar nyelv szellemében ír, tollának férfiasnak kell lennie, ha maga tán nem is az.

Kétségtelen, hogy a nyugati fejlődés követése sokban kiforgatta a magyar nyelvet ebből a tömörségből. Nyelvújításunk olyan csinosságot és kényeskedést próbált ráerőltetni, amely teljesen idegen tőle. Sok olyan tömörítő szerkezete van a magyar nyelvnek, amelyet nem használunk ki eléggé. „Nevettükben”; milyen grammatikai remekelés van egy ilyen alakban. Ha valaki tanulmányt írna nyelvek sűrítő vívmányairól: bele kéne venni. Mi azonban ahelyett, hogy „majd megpukkadtak nevettükben”, már-már szívesebben mondjuk: „annyira nevettek, hogy majd megpukkadtak belé”.

Nagy stilisztáink azok, akik a magyar nyelvnek erre az alaptermészetére emlékeztetnek. Igaz, hogy ezek a stiliszták, Móricz Zsigmondot kivéve, többnyire költők voltak: Berzsenyi, az öreg Vörösmarty, Vajda, Ady; – bár tömörségen nem kell épp valami bölömbikahangot érteni: Csokonai, Mikes bája, József Attila bizarr logikája is lehet tömör; a tömörségnek teljes a spektruma, gondoljunk a latin irodalomra. Más kérdés, hogy összefér-e ez a magyar tömörség azzal, hogy újkori nép vagyunk, olyan civilizációban élünk, mely nagy vívmányait az elemzésnek köszönheti? Másképp úgy is fogalmazhatjuk: mennyiben oka ez a tömörség azoknak a fogyatkozásoknak, amelyeket az előző fejezetben megállapítottunk?

Zalán Tibor

ÁBÉCÉKÖNYV, KOTTAKÖNYV, SORSKÖNYV

Három „könyves” művész:

Bornemissza Rozi, Barabás Márton és Pataki Tibor

■ Talán meglepetést fogok szerezni azzal, hogy nem kezdem el az ilyenkor szinte kötelezően szokásos fejtegetéseket arról, hogy mi is az a művészkönyv. Nem kezdem el, mert úgyis az lenne a vége, hogy számtalan kérdésfelvetés és állítás után arra az eredményre jutnék, hogy használható és valamennyire is lezárt definícióhoz nem jutottam el azon bölcsességen kívül, hogy a művészkönyvnek köze van a könyvhöz, de nem könyv, és hogy köze van a szoborhoz és az installációhoz és sok egyéb megvalósulási formához, de valójában se nem szobor, se nem installáció, se nem a megvalósulási formák valamelyike. Avagy valamennyi külön-külön és együtt. És óhatatlanul fel kellene tennem a kérdést, hogy akkor mi is az a művészkönyv, és erre a kérdésre én sem tudnám a választ. Maradjunk annyiban, hogy a művészkönyv az, amit az alábbiakban taglalt művészek létrehoznak, és még sokféle egyéb is, amit más művészek képzelete – máshol és máshogyan – megalkotott és megalkot. Annyi bizonyos, hogy egyedi alkotásokról van szó – szemben a könyvek sokszorosított természetével –, és hogy valamennyi mű kiindulási pontja valamennyire a könyv, de a végeredmény jócskán eltér a könyv természetétől és természetes létezési formáitól. Azaz nem a könyvekben található verbális mondandókban ragadható meg a művészi üzenet, hanem a könyv átalakított, transzformált, torzított vagy éppen összeszabdalt tárgyi formájában. A könyv tehát tárggyá válik a művészkönyv készítőjének akarata és invenciója szerint, s hogy ez az akarat vagy invenció milyen irányból éri a könyvtárgyat, határozza meg, hogy mivé lesz a könyv, azaz mi lesz a könyvből.

Elmosódott *határok* között mozgunk tehát, a *köztesség* terében, ahol talán semmi sem az, amit megmutat, sokkal inkább az, amit jelent vagy jelként magáról állít. Az „object”, mint e tér egyik művészeti formája, megjelenési módja, kiteljesedési lehetősége, esetünkben épp talányosságával, bizonytalanságnak nem nevezhető, inkább szándékos helyiérték-hiányával, avagy meghatározhatatlanságával tarthat számot az érdeklődésünkre.

Remeknek tartom e három gyűjtemény közös címét, messzire, jóval önmagán el- és túlmutatónak, mely kerekdeddé teheti a művészkönyvről alkotott elképzeléseinket. Az ábécé (a betű) a könyv lelkének a megszületésénél fontos és elengedhetetlen, a zene már jóval távolabbi asszociációs terekbe viszi el a befogadói tudatot, míg a sors, mely – mint tudjuk – vak és kikerülhetetlen, valójában a teljes életre nyitja rá a szemlélet ablakait. Egyben pontos utalás arra, melyik művész honnan szemléli megmunkálendő objektumként a könyvet – vagy a könyv éthoszáét –, ki hogyan tárgyasítja, hogyan emeli át – tartalmától és üzenetétől függetlenül – a könyvet a képzőművészeti alkotások tartományába.

Bornemissza Rozi tipográfusként a betű szerelmese. Ezt olyannyira nem tagadja, hogy valamennyi alkotásában meghatározó jelentéssel és jelenléttel bírnak a betűk, illetve a betűsorok összerendezésével létrehozott szintagmák, mondatok. Kivágásos, kisserkesztett munka. A CSODÁS KÖNYV DÍCSÉRETÉRE – ez a szöveg latinul is megjelenik a rendkívül pontosan cizellált kivágott lapokon. Az ABC számára a kivágások végteleníthető sorát jelentheti, légiesen könnyűek a lapjai, ha lehet lapoknak nevezni a megmaradt kevés anyagot, amely a hiányt köti össze, hidalja át, tördeli föl japán legyezők finomságával különféle betűkké. Munkamódszere a kismesterekére hajazik, lézerpontossággal, noha nem lézerrel, még csak nem is snitzerrel, hanem cserélhető hegyű speciális szikével dolgozik, hogy a legapróbb hajlatokat is a legnagyobb pontossággal alakítsa ki. Számára fontos a verbális közlés – és lehet is, mert a közlés formája egy másik dimenzióba, a látványvilág tárgyi elemei közé helyezi a leírhatót, de lineárisan le nem írtat.

Egy 2013-as kiállításon, melynek központi témája a limes volt – egyik lehetséges értelmezésében a határvonal –, egy ragyogó mondat-papírfaragvánnyal jelentkezett: SZÜLETÉSÜNKTŐL FOGVA TÜRELMET-

LENÜL UTAZUNK EGY NAGY ISMERETLEN VÉGÁLLOMÁS FELÉ. A térbe emelt mondat valóban képes végiglebegtetni bennünket az életünkön, el egészen az ismeretlen végállomásig.

A könyvhöz mint létező olvasható formához legközelebb álló alkotásai: a Balassi-vers vagy akár a Paul Verlaine-könyv azon és épp azon a limesen kapják meg az értelmezhetőségüket, ahol a könyv átvált egyedi alkotássá, a tipográfia szakít a tipográfiai hagyományokkal, és önálló életbe kezd. Ha így már a Balassai-kódex-imitációig jutottunk, föl kell említenünk, hogy ez a különös könyv-mű „magába gyűjti”, kiszolgálja és kiszolgáltatja a reformációkori költő összes nőjét, beleértve természetesen a feleségét is.

Bornemissza Rozi nagyon szereti a kihajthatós, leporellóformát, mely különösen kedvez lehetfinom, könnyed, hihetetlen aprólékossággal metszett lapjainak. De alkot ő fényképleporellót: a *Séta* című alkotására gondolok, ahol végigjárja az ember útját az életben, avagy az ember útjának egészét. A lapok alsó harmadában lábak sorjáznak, csecsemőlábtól a felnőttön át egy váratlan tárgyüzenetig: a sort nem valami halálra utaló gesztus zárja, hanem egy törött gördeszka. Sétálunk, sétálunk – jut eszembe gyermekmondóka, egy kis dombra lecsücsülünk –, de hogyan is nevezzük majd azt a dombot?

A *Héja-nász az avaron* című Ady-versre készült mű akár lehet a kályhánk a Bornemissza Rozi-féle tánc mód-szertanához. Itt még egymás után sorjázó cetliszerű lapokon láthatjuk a verssorokat, írva, akár a könyvben, de ez a könyv már nem összezsukható, legfeljebb összehajt-

ható – de akkor nem lesz ugyanaz az élmény már, mint amilyen kinyitva lehet.

Izgalmas és elgondolkodtató alkotások az ötvenhatra emlékező és emlékeztető, szöveggel ellátott fekete, vastag, függőleges sáv a falon és mellette a kecsesen ég felé törő könnyű és könnyed – akárha a költő vers-létmódját akarná modellálni –, Weöres Sándor létrája, kis csúsztatással lajtorjája, amelyen, tudjuk valamennyien, lélek lép mindenkor.

Valamennyi művéről nem szólhatok. Föltétlenül megemlítem viszont a Shakespeare összes szonettjét feldolgozó munkát, melynek formáját úgy találta fel az alkotó, hogy valamennyi szonettet jól átgondoltan színes borítóval látta el, és ezeket egy doboz rekeszeibe illesztette, akár a teafiltereket. Izgalmas és dramaturgiaiilag rendezett a színválogatás, mely a dobozt és tartalmát így műalkotássá emeli. Különössége ennek a könyvtárgynak, hogy bele lehet hatolni, van belseje, és a belsejéből kiemelt tárgynak is van belseje – verbális tartalma.

Föltalálható még a „tárgyak” között a művésznőtől egy tussal és csőtollal készült munka *Három titok levelekkel* címmel, dombormű *Tavaszi szél* elnevezéssel, *Leveles-könyv* levelekkel, *Önarckép*, melynek üzenetét levelek közé szórt gyöngyök formájában teremti meg az alkotó.

Látható továbbá – hogy el ne feledkezzünk róla – legújabb kísérleteinek egy darabja, amely talán az eddigiektől való elmozdulás ígéretét hordozza. Bornemissza Rozi drótírásai, bár papírfelületen kacskaringóznak, akár el is hagyhatnák ez a felületet, és önálló életet élhetnének a térben. S akkor a teret kéne papírnak tételeznünk, hiszen

az írást valaminek meg kell tartania. Az írásnak valamilyen felületen el kell helyezkednie, de ennek továbbgondolása vagy zsákutcába vinne vagy nagyon messzire a jelen kiállítás tárgyától. Összegzésül: az alkotó úgy tudott hű maradni tipográfiai elkötelezettségéhez, hogy azt könyvműveiben gazdagon és rendkívül sok munkával, invencióval kamatoztatja.

Barabás Márton az avantgárd vonzáskörében alkot, így művész-könyvmunkáiban is ennek az irányzatnak az eszközeivel és megoldásaival frissíti, dúsítja fel eddigi

alkotói oeuvre-ét – elsősorban a zenéhez kapcsolható tárgyi elemek felhasználásával. Művészkönyvalkotó tevékenységét saját bevallása szerint kidobált jogi közlőnyök preparálásával, szétvagdosásával és összerakásával kezdte. Avantgárdról beszéltem. Nos, mint tudjuk, az avantgárdnak a kör az egyik alapformája. Barabás (t) ereiben is sok a körszerű munka, körszerű műrészlet. A *Három Könyvkútja* valójában – a hétköznapiság szintjén értelmezve (ami igen veszélyes műalkotás esetében, de próbáljuk meg) – három, könyvekkel körülvett üresség, így *teremtett* lyuk. A lyuk pedig az érvénytelenítés jele. Esetünkben a hiány érzékelteti a víz jelenlétét, és ez a jelenlét mélyebbről fölhozza a víz és a papír örökös egymásrautaltságát, ugyanakkor egymás kizárását, hiszen a megvalósult papír második legnagyobb ellensége az őt életre segítő víz.

A *Három forgatókönyv fotóállványon* kompozíciókról nyugodtan kijelenthetjük, hogy szobrászati munkák is és installációk is. Valójában egy verbális ötlet. Egybehangzás adja létrejöttük apropóját, amit a forgás-forgató szópárossal tudunk leginkább kifejezni. A forgatókönyvek nem forgatnak, de forognak, mert a nevükben is benne van a forgás, de ez önmagában még csak egy sima ötlet lenne. Ám ha belegondolunk, hogy a forgatókönyv – esetünkben zenei forgatókönyv, nevezhető kottának is – a zene legstatikusabb része, akkor máris továbbléptünk valami felé, ami a statikusság alóli felszabadulást teremti meg. A forogni képes partitúrák fényképészállványokra vannak felerősítve, statívokra, ami ismét egy más dimenzióba helyezi őket – a fotográfus-filmes világba. Az eszközök tehát egy bonyolult jelentésösszest hoznak létre. A könyvek patinások, a forgató tárcsák régiek, az állványok pedig fából vannak – ilyeneket még véletlenül sem használnak már sem a fotózáshoz, sem a filmezéshez. Ezeknek a tárgyaknak (mágán)(múlt)idejük van, így akár azt is sejthetjük, hogy Barabás avantgárd gesztusai mögött valami szelíd és bús nosztalgia is meghúzódik – igazolván magántételemet, miszerint a legvadabb avantgárd meg-

nyilvánulás alatt is ott munkál valamilyen mély, lényegét tekintve törekény romantikus gesztus.

A ma avantgárdja heroizmusában már rég eljutott a digitalizálásig, ahogy lassan minden művészeti ágban jelentkezik ez a rendkívüli lehetőség – művészünk azonban ellene dolgozni látszik ennek a folyamatnak. A zenét szigorúan tárgyi eszközökkel idézi meg, azaz csak a zenéhez tartozó eszközök, zeneszerszámok műalkotássá emelésével. „Minden játék” – mondta egy magánbeszélgetésben Barabás Márton –, és ez a játékosság sok szabadságot kölcsönöz neki. Kidobott hangszerek, zongorafedelek, klaviatúrák képezik munkái jelentéshordozó – azaz zenei – anyagát. Így alkotja meg a végteleníthető billentyűzetet, avagy a végteleníthető klaviatúrafikcióját, avagy a végteleníthető billentyűzet szoborfikcióját. Kidobott, fölöslegesnek ítélt holmiból készített már szobrokat a francia Arman vagy a német Rebeca Horn is, de Barabás zenére koncentráló gesztusai nálukénál homogénebb világot tud teremteni.

Megejtően izgalmasak a Beethoven-szonáta partitúrájába applikált billentyűk, melyek szinte a kotta – valójában a zene – belsejébe engednek láttatni bennünket. Miért is? A kottakép egyfajta zenei karakterével megfogalmaz valamit, a billentyűk pedig ennek lesznek a továbbgondolásai, továbbfogalmazásai a zenei megvalósulás felé. A kotta borítójára applikált apró cédrustoboz lehet egyfajta biomorf graffiti (a szobrász megfogalmazása ez, aki a cédrust nem (sem) érzi idegennek a beethoveni szellemiségtől), olyan pont, ami az összhatás szándékos megzavarására irányulhat, az attribútumok összezavaró-

dásával pedig már nem a kotta jelenik meg számunkra, hanem annak a mellérendelése – ahogy maga a kotta is csak egy mellérendelt attribútuma a zenének.

József Attila méltán elhíresült egysorosa nem zene, de zeneiségével közel áll ahhoz. A köztisztasági hivatal annaleseibe belemetszett betűkből áll össze a verssor – ha valakit közelebből érdekel, *Közmű és Szolgáltató* a folyóirat neve. Ezt persze nem kell tudnunk a mű abszolválásához, de ha tudjuk, további konnotációkkal gazdagodunk az alkotás befogadásakor.

A *Dal* című munka egy gyönyörű felülettel bíró nyitott könyv hatalmas borítójába belevágott, különböző nagyságú zongorabillentyűkkel épül műalkotássá, ha akarom, remek konstruktivista relíeffé, ahol a könyv tönkretéve egyértelműen a dal illúziójának létrehozására irányul. Nem mehetünk el említés nélkül egy nagyméretű alkotás mellett, ez pedig az *Art of 20th century* – itt idejétmúlt katalógusok alakulnak át a cím monumentális betűsorává. Annyit még tegyünk hozzá, hogy az alkotói módszerekről is beszéljünk: míg Bornemissza Rozi különleges szikével dolgozik lézerpontossággal, addig Barabás Márton fűrészgépet használ, ami érzékelteti a két világ különbségét, ez a különbség természetesen nem minőségi, hanem szigorúan méretbeli.

Az ÁBÉCÉS kezdettől a zenekönyveken keresztül eljutottunk a sorsig, a törvényszerűségek és a véletlenek világáig, tehát a sorskönyvek birodalmába. A cikluscím nagy volumenű vállalkozást ígér. Lássuk, mit!

Pataki Tibor annyiban rokonítható Barabás művésztársával, hogy ő is az elhasznált, fölöslegesnek tekintett, kidobott vagy kidobásra ítélt könyvek, kiadványok művészi guberálója. Műveinek megalkotásához (kis túlzással) elég két könyv vagy egy rettenetesen vastag telefonkönyv, de jók a megmaradt, egymásra halmozott plakátok is. Technikája meglehetősen egyszerűnek tűnik, mondom, tűnik, holott valójában nem az. Mert ha csak annyi lenne Pataki dolga, hogy végtelen türelemmel összelapozzon két könyvet, vagy mértani pontossággal sorba rakjon egymáson több száz plakátot, vagy maga elé vegye a telefonkönyvet, és a felsoroltak valamelyikéből metszeteket készítsen – hasonló a módszer a computer tomográfokéhoz –, akkor bárki utána tudná csinálni. És legyünk erősek, nem tudja utánacsinálni, akkor sem, ha elvileg utána tudná (bizonyára, utána ezt is megtudná...). És ez sem paradoxon, sem a szavakkal való játék! Annak ellenére nem az, hogy Pataki valóban nem csinál mást, mint összelapoz két könyvet, sorba rak egymáson több száz plakátot, maga elé veszi a telefonkönyvet, és azokból metszeteket készít. Hol van akkor a különbség? Mitől lesz az egyik metszet érdektelen, mitől műalkotás a másik? Bizonyára attól, hogy míg az egyik teljesen a véletlen, véletlenszerűsége alapszik, addig a művész nagyon tudatosan tervezi és szervezi meg az alkotását, készíti elő az alkotás elkészítéséhez felhasználható eszközöket, alapanyagokat. És ami még ennél is fontosabb, neki van filozófiája a mű megalkotásához, míg az egyszerű halandónak csak eszközei vannak – már ha vannak – a metszetek elkészítéséhez. Nézzük az előzőt. Az elkészült metszetkép milyen-

ségét nyilván legalább három összetevő adja meg. A lapok sorrendisége, a vágás helye és a vágás technikája. Alkotónknál nem a véletlen a legfőbb rendezőelv a művészeti tárgy elkészítésekor – noha megengedett –, sokkal inkább dominál az irányított elrendezés, amely mindenképpen hatalmas tapasztalati anyagot feltételez. A felületmegmunkálás, felületkezelés idézi elő tehát a véletlent, azt is mondhatnák, hogy az irányított véletlent. Az elrendezett anyag esetén pedig fontos szerepe jut a vágás helyének és a vágás módszerének. Mint Pataki Tibortól megtudtam, létezik

„sima” vágás, és létezik „döntött” vágás. Mindkettő más-más felületet képez, az alkotó szándéka szerint, aki alapvetően a négy elemre koncentrált: a tűzre, a vízre, a földre és a levegőre. Akkor is, ha a tüzet nem idézi meg metszetein, mint a papír legfőbb ellenségét, de a földet, vizet és levegőt igen. És az is szinte bizonyos, hogy elrendezés közben Pataki azt is tudja, mit akar majd látni a metszett képen, avagy képmetszeten: földet-e, vizet-e, levegőt-e; de folytathatjuk: mezőt-e, vonatablakon keresztül elsuhanó mezőt-e pipacsokkal vagy levegőt, azaz eget, ellebegő felhőket. Ezek természetesen nem verbális létformájukban jelennek meg a képeken, hanem csak egyfajta befogadói átélés után derengenek elő, mutatják meg magukat. Ezért mondható, hogy az ő képei nagyon is alkalmasak a meditációra, komoly elmélyülés szükségeltetik a fölszabadításukhoz. Így adhatja munkáinak a *Föld, Víz, Levegő, Holtág, Mező* – és hasonló – címeket. Ha alaposan megfigyeljük ezeket a metszet(t)képeket, melyek sűrű vonalvezetésükkel leginkább a kínai tusrajzok finomságára emlékeztetnek, fel kell fedeznünk, hogy az egymásra rakódott rétegeket osztóvonalak választják el egymástól – megteremtve a képfelület rendjét, keretbe foglalva az esetleges elrendezetlenséget. Az anyag kezd el beszélni ilyenkor, és ezt mi hallani véljük, hallgatni tudjuk, mit mond. A mesterségesen előidézett sérülések, égetések adják a mintázatot ezeknek a metszeteknek, ami szintén az élőképzületi fázisban történik meg. A könyvekbe égetett lyukak összeadódnak, ahogy a két könyv – ha a sorskönyvről beszélünk – is összeadódik, az eredeti könyvtárgyban föllelhető szöveg helyett új történet kezdődik. Olyan ez, mint amikor két ember találkozik, és a sorsuk valahogy egymáshoz adódik, vagy inkább egymáson dereng át.

Négy ős-sorskönyvet állít ki a művész, eredeti méretükben, nem printelt kinagyítottságban. Ezeken megtapasztalható még a módszer, és megtapasztalható a kiindulási forma, amely a kinagyított változatokon egészen más arcát mutatja. Amikor a sorskönyveket nézi az ember, óhatatlanul arra gondol, hogy különös játékot játszik velünk az alkotó. Becsukva nyitja ki a könyveket, hogy csukva olvassunk belőlük, megtartva a titok állapotát, mely így (elérhetetlen) lehetőséggé válik a gondolkodásunk, fantáziánk számára.

A titok fellebbezésére, elárulására is találunk példát Pataki ma kiállított művei között. A *Fekete-fehér* című installációnak tetsző munka a két könyv összehajtogatottságának pillanatát rögzíti, a még vágás előtti állapotot, a metszetkészítés előtti pillanatokat. Így néz ki tehát egy sorskönyv első, egymásba hajtogatott fázisában, még metszettelé előtt.

Azt is érdemes végiggondolnunk, s nem csak az érdekesség miatt, hogy egy jugoszláv katalógus különféle fölívágásának eredménye a *Mező* című kép, míg a *Szöveg-tenger* Sorskönyveket tartalmazó katalógusok metszeteiből éledt meg. Hogyan volt képes az alkotó belelátni a későbbi képet az alaktalan papírhalmazba? Úgy, ahogy a szobrász a kötömbbe bele tudja látni a szobrot? Maradjon meg ez az ő titka és tehetsége!

Ám miért a nagy printek, amikor a Sorskönyvek tenyérnyi mivoltukban is megejtően szépek és elgondolkodtatóak? Talán mert a nagyítással más szépségek és más esztétikai szörnyek válnak láthatóvá a szemlélő számára. A művész azt is elárulja, hogy a szkenneléseket nyitott szkennferdéllel hajtja végre, így a metszetkép átmenete a háttér-feketébe észrevétlenné tud válni, ugyanakkor a szemnek egyébként láthatatlan finomságok láthatóak lesznek.

Külön kell szólni a *Lélekmetsetek* roppant izgalmas és az eddigiekhez hasonlóan elgondolkodtató ciklusról. Itt valóban egy agyat szeletelő computer tomográf képzele éled meg bennünk. Lélekidegek, mentális gyűrődések, gondolatanyag-torzulások válnak láthatókká, ahol a lélegzések összefogják a kéregkörülmények – hívjuk társadalomnak, hétköznapiaknak, családnak, bármi egyebeknek ezeket. Ha már a sorsról beszéltünk, akkor beszélhetünk itt a lélek sorsmetseteiről. Mintha a lélek-koponyánkba látnánk bele ezeket a munkákat szemlélve, egyszemélyes látteleket bámulnánk a falon, melyek bármelyike abban a pillanatban szétugrik, szétesik, akár csak az ember személyisége, amikor az összefogó körülmények hirtelen megszűnnek körülötte.

Külön technikát és szemléletet tükröz a *Káli medence képeskönyv*, mely tájképeket fest le mozgásban, avagy nem másra kísérlet, mint a szemlélő erőfeszítésére a mozgás rögzítésére, ami némiképpen futurista beütést is feltételez.

Érdemes alaposan szemügyre venni a *Vízésés* című metszetet, már csak azért is, mert különleges kitérő az eddig szorított, összetartott világban könnyedségével, finom függőleges hullámaival.

Végezetül ismét fel kellene tennem a kérdést: akkor mi is az a művészkönyv, de nem teszem fel, mert erre a kérdésre az eddigi kísérletem után sem tudnám megadni az egyetlen és üdvöztető választ. Maradjunk továbbra is annyiban, hogy a művészkönyv az, amit a fentebb taglalt művészek létrehoznak és még sokféle egyéb is, amit más művészek képzelete – máshol és máshogyan – megalkotott és meg fog alkotni!

ITT ÉS MOST:

Képzőművészeti Nemzeti Szalon

2015, Múcsarnok

Múcsarnoki megnyitó beszéd

■ Tisztelt vendégeink, kiállító művész kollégáink, barátsággal köszöntöm Önöket a Magyar Művészeti Akadémia nevében.

Néhány esztendővel ezelőtt a szomszédos Olof Palme-házban merült fel először egy konferencia keretén belül a Magyar Művészeti Akadémia és Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete közös gondolataként a Nemzeti Szalon rendszere létrehozásának szükségessége, s akkor ez nem talált meghallgatásra. Nem kis mértékben ennek következményeként kapta az Akadémia azt a megtisztelő feladatot, hogy felelős új gazdája legyen a Múcsarnoknak. Ennek a megbízatásának tesz eleget ma is az Akadémia.

Az elmúlt évben megrendezett Építészeti Nemzeti Szalon bravúros gyorsasággal teremtett ismételhető példát, és vitathatatlan sikere után most a magyar képzőművészet világszínvonalú bemutatkozásának lehetünk megbecsült tanúi. A következő esztendőben az intermediális és fotóművészet, a negyedik évben az iparművészet és tervezőművészet (dizájn) mutatkozik be, hogy ötödiként, 2018-ban az élő népművészet tegye tiszteletét ebben az épületben, bizonyítva, hogy a vizuális művészet világsodrában Magyarország az élvonalhoz tartozik. Az állampolgárnak erről pedig érdemes tudnia. Az öt műfajos ciklus ezután újra és újra ismétlődni fog.

Az alkalmak megkérdőjelezhetetlenül nemcsak művészettörténeti, de történelmi jelentőségűek is lehetnek, mert visszaadhatják a magyar művészet teljességének ezt a kultikus jelleggel bíró, de sokszor „eltulajdonított” épületét...

Jó kimondani, hogy ilyen létszámú művészeti együtt-lét még soha sem volt egy időben ezekben a kiállító-terekben mint most, amikor több mit kétszáz alkotó művei vannak jelen, s a számítógépes tárhelyen újabb nyolcszázán több ezer mű bemutatását vállalták. A műfaji és művészeti-filozófiai spektrum tehát ilyen imponáló mértékben szélesedett.

De miért is Nemzeti Szalon ezek után a ma induló bemutatkozás? Mert mindannyian alkotó nemzettársaink a kiállítók, és mint ilyenek, szemlélik a világ ezerárnyalatú értékeit és az emberi lélek mindennapi változásait. Szalon pedig azért, mert a régi otthonok és közterek szíve is a szalon volt, ahol mint központi találkozóhelyen, a gondolatok és a szívdobbanások élő közösségében élték meg örömeiket, hallgatták meg érveléseiket, és békés együtt-létben őrizték meg ugyanakkor szuverenitásukat. Ezzel a gyönyörűséggel semmiféle nyelvészkedés vagy ironizálás nem vetekedhet.

S mit tesz Isten, velünk egy időben magángalériák és civil szervezetek is kiállítások sorát rendezték meg, így a magyar képzőművészet bemutatkozása még teljesebb lett. Köszönjük nekik, hogy ennek a széles hatósugarú művészeti területnek a hitelét, sokszínűségét ezzel a gesztussal növelni segítik. Bizonyíték lett ez arra, hogy együtt többek vagyunk.

Az a tény pedig, hogy ugyanebben az időben a Magyar Nemzeti Galéria hetven év magyar képzőművészetének emblemikus erdélyi értékeit hozta el ajándékként a Budai Várba, ennek az egész kiállítási menetelésnek a megkoronázása lett, méltó tiszteletadás a magyar képzőművészeti társadalom és megismerésére vágyó közönsége felé.

Ilyen módon válthat át az alkotók terhére folytatott méltatlan harc a művek egészséges vetélkedésére, ahogy az az altamirai barlangrajzok óta a világ művészeti berkeiben természetes módon működik, és folyamatosan világra hozza a változások és fejlődések pozitívumait.

A mai nappal induló Képzőművészeti Nemzeti Szalon megvalósításáért (*Itt és Most*) köszönettel tartozik a Magyar Művészeti Akadémia a műveikkel résztvevők ezres táborának és a kiállítás kurátorának, Mészáros Júlia művészettörténész asszonynak szakértelméért és elszántságáért, Szegő György építőművész igazgató úrnak szervező és tervező munkájáért, és illő köszönet a Múcsarnok szakapparátusának az építkezés és rendezés pontosságáért és eleganciájáért.

Nem hagyhatom köszönő szó nélkül a kiállító művészeknek példás affinitását a Nemzeti Szalon gondolatához, s hogy a fel-feltámadó ellenszelek fújdogálása mellett is vállalták egymást és rokon lelkű indíttatásaikat. Köszönet ez egyben az Akadémia Képzőművészeti Tagozatának, melynek szervezeti keretei között a művészeti közélet ily módon történő erkölcsi megújításának gondolata szerető támogatásra talált.

A Magyar Művészeti Akadémia s magam is, bizakodással várjuk azokat a látogató ezreket és tízezreket, akik a művészetek megváltó szerepében bíznak inkább és nem a mindennapi utcai nihilizmusok vagy önimádó magánfilozófiák életben tartásának fontosságában. Kérem Önöket, hogy látogatások meditációiban nyissák ki szívük ajtóit, hogy a művek mondanivalói az alkotók szándékai szerint találjanak igazi otthonaikra, mert ennek jött el rendelt ideje.

Fekete György,
a Magyar Művészeti Akadémia elnöke
Budapest, 2015. április 25.

Dávid Katalin

Megjegyzések a kultúrához kapcsolódó kiállításokról – a képzőművészeti Nemzeti Szalon apropóján

■ Bocsánatot kérek az olvasótól a fenti címnek e rövid íráshoz egyáltalán nem adekvát túlfogalmazásáért. Azonban ezáltal kíváncsún tartottam már rögtön az elején kifejezni, hogy nem célom a dolog lényegéről, tehát a Műcsarnokban most látható Nemzeti Szalonról írni. Mégis van valami mondandóm, és hogy mondandómat ehhez a Nemzeti Szalonnhoz kapcsolom, teszem azért, mert vele összefüggésben kellett megtapasztalnom, hogy nagyon komoly félreértések, nem tisztázott fogalmak zavarják a kiállítások megítélését. A kultúrához bármilyen módon kapcsolódó kiállítás ugyanis eredendően a muzeológiának mint sajátos tudományágának körébe tartozik, és lényegében egyfajta speciális publikációs lehetőség, amelyet meg kell előznie a megfelelő kutatásnak, anyaggyűjtésnek, véleményformálásnak, és alávetni olyan publikációs metodikának, amely nem – mint az írás – fogalmi, hanem látványszerűen, azaz vizuális eszközökkel kívánja közölni kutatása eredményét. Ebből természetesen következik, hogy a kiállítás sokféle lehet – megfelelően a muzeológia sokféleségének. Egy azonban döntő, és mindenfajta kiállításra érvényes: a kiállítás, mint tudományos produktum, minden esetben a rendezőjéhez kötődik, ő hatá-

rozza meg a koncepciót, ő határozza meg a kiállításra kerülő anyagot, ő irányítja, ad értelmet saját meggyőződése szerint a kiállításnak, ő az alkotó! Minden esetben az ő munkája a kiállítás gyakorlati elkészítését meghatározó foratókönyv is. Mostanság a „rendező” fogalmát, a nyugati gyakorlatot követve felváltotta a „kurátor” fogalma. Azt kell mondanom, hogy talán ez a helyesebb, mert jobban rámutat a kiállítást készítő személy feladatára. Kurátornak nevezték ugyanis a „múzeumőrt” (a szót magyarra fordítva), tehát a múzeum tudományos dolgozóját, már a XIX. században, és ez az értelmezése ma is érvényes. Ő az, aki begyűjti, meghatározza, feldolgozza és publikálja a múzeum vagy kiállító intézmény kincseit, és szakmai szemlélete meghatározza a művek bemutatását. Míg a „rendező” fogalma csak a kiállítással kapcsolatos munkára vonatkozik, a „kurátor” egybekapcsolja a múzeum tudományos dolgozójának minden feladatát, nem tesz különbséget a tudományos kutatás, a tudományos dolgozat megírása vagy egy kiállítás rendezése között. Mindebből (tehát hogy a kiállítás egyéni tudományos produktum) következik – és ez az, amit a hazai gyakorlatban hiába vár el a szakember –, hogy a kiállítás megítélésénél mindig a kurátor koncepciójából kell kiindulni, és ennek alapján két dolgot megvizsgálni: a koncepció minőségét és azt, hogy a kiállításnak mennyiben sikerült ezt a koncepciót megvalósítania. A kiállítás bírálatánál tehát soha nem szempont egy „idegen” koncepció, ami nyilván a bíráló elképzelését tükrözi, s ami lehetetlenné teszi a kiállítás valós megközelítését. Vitázni az eredményről lehet, sőt kell. De ennek csak egyféle módon van értelme, ahogy ez bármilyen vitánál igaz: nem azt kell bizonyítani, hogy akivel vitázom, az én koncepcióm alapján téved, hanem azt kell bizonyítanom, hogy a saját koncepciója alapján nincs igaza. Ezzel szemben a Nemzeti Szalon kiállításának bírálói-nál fel sem merült, hogy mik voltak a kurátor elképzelései, és ezeket hogyan sikerült realizálni. Szinte csak arról hallottam, hogy a Szalon bírálói mit vártak a kiállítástól.

Én magam, talán elmondhatom, a kiállítások szinte minden fajtáját kipróbálhattam, itthon és külföldön egyaránt. Csupán példaként említek néhány általam készített bemutatót, olyanokat, amelyek problémáit, kutatásaim eredményeit nemcsak kiállítás formájában, hanem írott tanulmányokban is publikáltam, tehát vizuálisan és fogalmi eszközökkel egyaránt megfogalmaztam. Például *Magyarország története* (Nemzeti Múzeum); *Magyar–lengyel kapcsolatok 10–18. század* (Krakkó, Budapest); *Üzenet az élőknek. Az auschwitzi gyűjtemény anyaga* (Nemzeti Galéria); *Egyházi gyűjtemények kincsei I., II., III.* (Nemzeti Galéria, Iparművészeti Múzeum,

Budapest Történeti Múzeum); *Esztergomi Érseki Kincstár*; *Kalocsai Érseki Kincstár*; *Kondor Béla emlékkiállítás* (Tihanyi Apátság, Nemzeti Galéria); *Konstruktív törekvések a modern magyar művészetben* (az egykori Nemzeti Szalon épülete). Ezek történeti, művelődéstörténeti, művészettörténeti, iparművészeti, kortárs művészeti, ez utóbbin belül csoportos vagy monografikus bemutatók voltak. A kiállított tárgyak kivétel nélkül jelentős értéket képviseltek, akár művészeti, akár történeti értéküket tekintve, és a kiállítás koncepciójától meghatározottan, önmaguk értéke mellett szimbolizálniuk kellett egy eszmét, eseményt, képviselniük kellett egy korszak szemléletét, sok esetben világnézetét. Példával segíthetjük a probléma megközelítését. Az Auschwitz Múzeum gyűjteményének a Nemzeti Galériában rendezett kiállítása volt ez, amelynek két mozzanatát említem meg. Az egyik egy posztamensre helyezett üvegkockába tett elhordott kis gyermekcipő volt, hatalmas patkó a sarkán és mellette egy összetört kaucsukbaba. Ezzel a megoldással olyan kiemelést kaptak, mint amit különös értékű arany ötvöstárgyak kapnak a kiállításokon. Közvetlenül az üvegkocka mellett, arccal felé fordulva állt egy majdnem életnagyságú, ismeretlen francia művész által készített bronz női szobor – emlékeztetve az elpusztított asszonyokra. Ezzel a beállítással a gyönyörű művészi alkotás azonban mellékszereplő lett, az volt a

feladata, hogy a kis cipő és az összetört baba által jelzett tragédiának adjon hangsúlyt. A másik megemlíthető mozzanat az ún. Krematóriumi Krisztus szobor, amit félig elégett fából ácsoltak össze a rabok, s amitől 1970-ben kormos lett a kezem, mikor megérintettem. Külön kabinetet kapott a kiállításon, pedig művészi értéke nem volt, s ugyanakkor körülötte a falon hatalmas, a borzalmakat idéző korabeli fotók között Picassónak az auschwitzi gyűjteményben őrzött csodálatos alkotását láthatta a néző. A rendezés – a koncepciótól meghatározottan – világosan mutatta a kiállított tárgyak fontossági sorrendjét, amely független volt művészi értéküktől.

Bár ezek extrém példák, de a kiállítás minden esetben így működik: a kurátor koncepciója határozza meg a kiállítás mikéntjét, mondandóját, szemléletét, elkötelezettségét, célját, tehát teljességét. És ebből a szempontból tekintve minden dicséret megilleti a Nemzeti Szalon kurátorát, N. Mészáros Júliát. Tudta, mit akar, pedig nem a legkönnyebb feladat, amire vállalkozott: úgy bemutatni egy ország képzőművészetének jelenjét, hogy a rendezői elképzelés alkalmas legyen valóban szintézisét vagy – fogalmazhatjuk úgy is – szellemi keresztszövetét adni a kortárs művészetnek. És mindezt nem sablonok, hanem olyan tudományosan megfontolt sajátos szempontok alapján, amely az elsők között vállalkozott a hazait az egyetemmel összekapcsolni minden sznobizmustól mentesen.

Vége! Öreg vagyok, és mint ilyen, visszaemlékezem az Európai Iskola vagy a Négy-világtáj Galéria rokon szellemű törekvésére, amely hazai gyökerekből született kortárs művészetünket tette kontinensi tulajdonná. Ennek eltiltott, megfojtott szemléletét idézte fel bennem Mészáros kiállítása. A koncepció tehát példamutató. Azon vitatkozhat bárki, hogy az X-Y-Z művek helyett lehetett volna más művész alkotását kiállítani. Én nem tudom ezt megítélni. Nem érzem feladatommak, és kedvem sincs hozzá.

Mezei Gábor

Elmélkedés ITT és MOST

■ *Előszó*

Képtelen vagyok komolyan venni azt a vitát, hogy kell-e országos tárlatokat rendezni a Műcsarnokban.

Szükséges információ

N. Mészáros Júlia kurátorként döntötte el, kit hív meg a kiállításra a több ezer magyar művész közül. 209 résztvevő 450 műve látható a Műcsarnokban. Természetesen sokan kimaradtak, a „mellőzöttek” elégedetlensége érthető – vajon lehetséges ezt elkerülni?

Szubjektív vélemény

A kiállítás rendkívül változatos, érdekes, a rendezés kitűnő.

Műgyűjtői szemmel

Akiket ismertem, szokásos kiváló színvonalukat mutatják: Keserű Ilona, Ef Zámbó István, feLugossy László, Prutkay Péter. Bukta Imre ismét kellemes meglepetést szerzett szellemes kofferével. Zoltán Sándor El Kazovszkij emlékműve, a *Vándorállat* szerényen elegáns, megható. Móder Rezső vasszobrai nagyszerűek.

Akiket nem ismertem, tehát öröndetes meglepetést szereztek számomra: Drozsnik István, Majoros Áron Zsolt, Földesi Barnabás és Rónai Péter. (Természetesen örültem voltam, ha folyóiratunk akkor jelenik meg, amikor a kiállítás még nyitva van...)

Kiemelkedő remekműnek tartom Szurcsik István *Alattvalók* című festményét. Már csak ezért az egy képért is érdemes lett volna elmennem a kiállításra.

Tanulság

A Műcsarnokban is volt néhány remek egyéni kiállítás – Buktaéra emlékszem a legszívesebben –, a magángalériák szerepe is rendkívül fontos. Ezt a mostani áttekintést azonban semmi más nem pótolhatja. Meggyőződésem, hogy rendszeresen kellene ilyen kiállításokat rendezni – vállalva minden vitát és ellenkezést.

A jövő évi fotószalont kíváncsian várom, s az utána következő évben iparművészeti kiállítás lesz a Műcsarnokban – már készülünk...

Farkas Ádám

A mélység felszínén

■ A Műcsarnokba tervezett alkotóművészeti szalonok gondolata, terve is már erős indulatokat váltott ki művészekből és közvélemény-formáló műértőkből. Félelmét, székszi-
sét és örömet egyaránt hangoztatta minden érintett, és a hangzavarból a negatív várakozás volt a dominánsabb, mint általában az újkori közgondolkodásunkban.

A sorozatot nyitó Építészeti Szalon rácăfolt a sötétben árnyalt előítéletekre. Érdekes, informatív, nagyléptékű és hiánypótló bemutató lett belőle. És fájdalmasan időszzerű, mert a magyar építészet szenvedte el a legnagyobb veszteséget az összes művészeti ág közül, a rendszerváltás óta eltelt negyed században.

Az *Itt és most* címmel megnyílt képzőművészeti szalonról beszélni, írni az „itt” és a „most” időbe és térbe helyezése nélkül szavakba konstruált üresjárat lenne.

Érdemes a „kiállítás” fogalmával, történetével kezdeni. A szellemi tartalmakat anyagban megjelenítő, eredetileg kultikus közterekben funkcionáló műalkotások már a római kultúrában megjelentek a főurak, sikeres kereskedők otthonaiban, de a reneszánsz idején, az „antik szellemiség” felfedezésével, újraértelmezésével, az arisztokrácia és a polgárosodás erősödésével a treaurálás és a hatalmi reprezentáció igénye létrehozta a régiségek és a „kortárs” műtárgyak áruként való felléptetését, piacát. Ennek a folyamatnak az első bemutató terei voltak a főúri kasté-

lyok, paloták reprezentatív helyei, a sok ember befogadására alkalmas társalgók, fényűzően berendezett szalonok. Az áruvá válás magával hozza a szakértő kereskedők megjelenését, a kereslet növekedésével felbukkannak a képkereskedések, a galériák. (Galerie francia, gallery angol nyelven; külső, belső erkély, balkon, hosszú, keskeny terem, helyiség művészeti tárgyak bemutatására, képkereskedés. Feltételezésem szerint a műtermekben hagyományosan megtalálható belső erkély, a galéria általában a képtárolás helye, és a képeladás őskorában a bemutatás-vásárlás itt történhetett meg.)

A „szalon”, mint kiállítási kategória, Párizsban, a XIX. század második felében jelent meg a hatalmas, fémszerkezetű üvegcsarnokok, a Grand Palais és a Petit Palais térhódításával, pontosabban a polgári létforma tömegigénnyé erősödésével.

A szalon ugyan a nevében megőrizte (feltehetően a minőség referenciája érdekében) a megelőző évszázadok bemutatóinak emlékét, de a cél, a keresztmetszet-kiállítás a nagyközönségnek szól. Előbb megszületett a Salon d'Automne, az Őszi Szalon. Ne felejtsük, hogy a „plaine aire” festészet virágzik, és a vakációk befejeztével visszatérnek Párizsba a jómódú polgárok az élményeikkel és a festők a friss, tájban készült képeikkel. Az Őszi Szalon meghívásos alapon működik, de a kimaradtak részéről akkora vihar támadt, hogy a szervezők megteremtették a Salon des Indépendant, a Függetlenek Szalonját, ahol a részvételi díj ellenében bárki kiállíthatott. Ezen az utóbbin állítottak ki az útkeresők, a megújítók, és idővel Salon de Mai névvel intézményesült, és vált a XX. századi modern művészet bölcsőjévé.

Budapesten az 1896-ban megnyitott Műcsarnok lett az ország nagy, gyűjtemény nélküli, képzőművészeti bemutatóhelye. Állami intézményként programkarakterét az épp aktuális kormányzati bürokráciának a művészethez való viszonya határozta meg, ami többnyire konzervatív, probléma- és kockázatmentes művek megjelenését preferálta. Ezekbe jól belefért a szalonrendszerű keresztmetszet-kiállítás, ami sajnos meg volt szűrve az adott vezetés ideológiai, világnézeti vagy műveltségi korlátaival. Ez a szelektáló kultúrpolitika a legsúlyosabb a Rákosi-Révai-érában volt, de a '70-es évek végéig működött a kádári-aczéli támogatott-tűrt-tiltott kategóriarendszer. A '80-as években már megállíthatatlanul erodálódott a „vasfüggöny” a kultúrában is, ami a Műcsarnok megnyí-
lását eredményezte az európai kortárs művészet felé és a korábban perifériára szorított, ám külföldön már jegyzett magyar művészek irányába is. Utólag visszanézve kitapint-
ható a '80-as, '90-es évek műcsarnoki működésében egy

kiegyenlítődési tendencia, ami megpróbálja a különböző alapállásokból induló, de párhuzamosan futó művészi értékeket egyformán integrálni, de sajnos ezt a konszenzus felé törekvő irányt eltérítette egy új európai erőter. Ez előbb a konceptuális művészetnek az új médiákon keresztül történő megjelenését, áradását, majd az utóbbi évtizedben a „kritikai attitűd” (régí marxista szóhasználattal eszmei mondanivaló) elvárását eredményezte. Ezek az irányzatok nyugaton – a „létező szocializmus” megismerésének hiányában és a pörgő fogyasztói társadalom ellentmondásainak tudatosulásával – közönségi érdeklődést, támogatást kapnak; Magyarországon ez a nyugati minta, a megélt tapasztalataink alapján és talán a politikai túlfűtöttségeink miatt is, szerény elfogadottságot kapott – nem tudta a Múcsarnokba bevonzani a közönséget.

2011-ben történt meg a fordulat, a vezetőváltással vizsztatért a '90-es évek szélesebb és az országos intézmény küldetéséhez méltóbb, hitelesebb horizontjához. A *Mi a magyar?* című tematikus keresztmetszet-kiállítás, Bukta Imre monumentális tárlata, a *Másik Magyarország*, az *Építészeti Nemzeti Szalon*, Csáji Attila nagyszabású életmű-kiállítása felvázolja a jelenkori magyar művészet színességét, rétegezettségét és kifejezésbeli értékbőségét.

Az ITT ÉS MOST Képzőművészeti Nemzeti Szalon a tagadhatatlan hiányaival együtt izgalmas bemutató lett. Egyrészt kitűnő kollégák munkái hiányoznak az összképből, másrészt több évtized hiánya feszül a képek, szobrok között, s az ismerősök újdonságai, az ismeretlenek meglepő opuszai szinte új dimenziót, a rácsodálkozás terét varázsolják az öreg Múcsarnok jól ismert termeibe. A kurátori válogatás és rendezés egyenlege pozitív.

Kiállítási értékelést, kritikát írni egy művésznek, főleg ha résztvevője is az eseménynek, szinte lehetetlen az érintettség okán. Amit megpróbálok mégis itt közreadni, az valamiféle útleírás, szubjektív (és erősen fókuszált) élménybeszámoló.

Ugyanis egy mű már a megnyitó nyüzsgő forgatagában annyira megfogott, magával sodort, hogy – szinte védekezésépp – meg kell fejtsem a képi üzenet mondatokba kalodázható olvasatát.

A művészettel folytatott foglalatosságom fél évszázada alatt ért néhány „nagy találkozás”-szerű megszólíttatás festmények által. A legerősebb talán a '70-es évek elején történt. Párizsból hazafelé jövet megálltam Münchenben a Pinakotékában, hogy egy múzeumi kitérő révén oldjam a hosszú autótú egyhangúságát, és épp kezdett betelni a „befogadóképességem”, amikor egy hosszúka, nem túl nagy kiállítóterembe belépve – ami eléggé tele volt emberrel – megéreztem, hogy valaki néz engem. Keresve az

ismerőst, a tekintetem végigsiklott a fejeken, az arcokon, de senki figyelmét nem észleltem. Ám a szemközti, távolabb lévő falon egy kép közepéből, egy öregember arcából sugárzott a sejtelmes erő. Azonnal indultam – kicsit furakodva, tolakodva – a vonzás epicentruma felé. Közben észleltem, hogy a szemsugár követ, nem enged. Amikor odaértem kartávolságra a Rembrandt-önportréhoz, megbűvöltem, szinte bénultan álltam a mérhetetlen mélységből jövő tekintetet. Az idő megállt, vagy annyira megsűrűsödött, hogy kiszorult a jelen-lét.

Sejtelmem sincs, milyen hosszan tartott ez a megmagyarázhatatlan jelenség. Mikor gyengülni kezdett a kötelék, továbbléptem. Távolabbról visszaneéztem, érdekelt, történik-e valami másokkal is, de nem észleltem változást az emberek képnéző viselkedésében, ritmusában.

A múcsarnoki ITT ÉS MOST kiállításon a váratlan találkozás Bondor Csilla *A mélység felszínén* című installációja előtt keletkezett.

A nevezett munka a centrális teremsor közepe táján, jobb oldalán található, egy négy és félszer hatméteres vendégfalon.

Gyalulatlan, öreg fenyődeszkákból kivágott, lazúrosan megfestett csónakok úsznak elfelé a fal fehér terében. A kompozíció indító eleme a bal alsó sarokból átlósan elvezető stég, ugyanúgy megfestve, mint a vízben (levegőben?) lebegő öt ladik, de a padló-faltörésből indított ferde trapéz deszkafelületre egy folyamatosan változó, hullámozó, csillámló vízfelület projektálódik. A sík deszkafelületek kivágott rajzolata, a rajtuk megjelenő festett téri illúzió önmagában is álomszerű látványt, sőt térérzetet hoz létre, de mégis a stégre feszített, vibráló vízfelszín ragadja meg a tekintetet. A szem fel-felrebben a csónakok kínálta térbe, de a fény-vízvarázslat vissza-visszarántja. A kifutópályára vetülő valóságtükröződés szabja az időt. A bizonyos és a valószerűtlen átjárja egymást, a tér is egyre árad. Történetmentes álom részeseivé válunk.

Mintha az elmúlás és az öröklét közti hídról szemlélénk a megérthetetlen végtelent.

Igen! Az AKKOR és OTT múzeumban és az ITT ÉS MOST kiállításon megélt találkozások számomra megdönthetetlen bizonyítékok, hogy szüksége van az embernek a művészetre. A keretektől és szabadságvágyból gyúrt emberlét több síkban is érintkezik a valóság megérthetetlen és elmondhatatlan területeivel, melyeknek az ésszel fel nem fogható mértékeit, értékeit, igazságát csak a művészet tudja közvetíteni a maga titokzatos nyelvezetén. Ezért valójában nem a pénz, nem a karriervágy, nem a hatalom vagy a személyes kapcsolatok irányítják, hanem a társadalmak tudattalan közös igénye – a teljességgel való érintkezés (öröklét) elérhetelenségének orvoslására.

Érdemes komolyan venni Patrick Modiano mondatát, melyet tavaly decemberben mondott Nobel-díja átvételkor: „A költőnek, az írónak, de a festőnek is az a szerepe, hogy fellebbentse a fátylat és megragadja a villódzó lényeket, amely ott rejlik minden emberben.”

A szerep komoly, vannak felkészült, beavatódott alkotók, bemutatókra – nevezzük akár szalonnak – szükség van.

Kozma Vera Bárkák

■ Bondor Csilla 1975-ben született Budapesten, festő szakon végzett. *A mélység felszínén* című munkája: egy falon elsórva festett deszkadarabok. A fal baloldalán alul palló látható, amelyre videó vetíti a villódzó vízparti fényeket. Igen, képzeletben máris a víz felszínén vagyunk, előttünk ringatózik a csónak. Csak közelebbről nézve látjuk, hogy a csónak szemet becsapóan, illúziót keltően van megfestve (a francia „trompe l’oeil” irányzatnak nevezi ezt) – bizonyítva a művész mesterségbeli tudását is.

Egy másik kiállításon láthattam tőle egy fiókot megfestve festőtubusokkal, az is csak oldalról nézve lepleződött le, hogy sima, de megfelelően lefűrészelt szélű, összeillesztett deszkákon keltett illúzió.

Tolnay Imre 1968-ban született Győrben, grafika szakot végzett. Korábbi kiállításain testlenyomatokkal, jelenlétlenyomatokkal, festett faajtókkal mutatkozott be.

A Műcsarnokban, Bondor Csilla falára merőleges falon látható Tolnay Imre bárkája. A rendezőt dicséri, hogy ez a két mű egymás mellé került. Annak ellenére, hogy ez a bárka is deszkákból épült fel, teljesen másképpen hat ránk. Durva felületű, némi festéknyomokat viselő deszkák vannak plasztikusan egymásra illesztve. Mint ókori lelet, mely váratlanul előbukant az ásatásokon, Noé Bárkájának maradványa, hogy figyelmeztessen, ismét bajok vannak a Földön, itt az ideje a menekítésnek, a bárkák építésének.

Bondor Csilla illúziót kelt, elvarázsol bennünket, Tolnay Imre drámát közvetít.

Hidvégi Máté 24 N. Töredékek Rákóczy Gizella művészetéről

■ „*First thought, best thought!*”: ezt a mondást – buddhista tanításként – még Allen Ginsberg írta egy könyvében Budapesten, és most nem csak azért említem, mert a Műcsarnokban rendezett *Képzőművészet. Nemzeti Szalon 2015* kiállítással egy időben volt látható a Nemzeti Galéria *Qi Baishi* (Csi Paj-si) kiállítása,¹ amely a *buddhizmus természetfelfogását* adta át az elképzelhető legmagasabb szellemi és esztétikai fokon azoknak, akik megnézték. Azután ugyanis, hogy Mezei Gábor felkért, írjak a Nemzeti Szalonról, *első gondolat*ként jutott eszembe Rákóczy Gizella neve, bár személyesen soha nem találkoztunk. Mindjárt utána Váli Dezsőre gondoltam, akihez már harminc éve tartó barátság fűz, és akinek rajzait Vajda Lajos és Barcsay Jenő grafikáival, festményeivel Bálint Endre képeivel tartom

egyenértékűeknek. Ráadásul a 2015-ös Nemzeti Szalon kurátora, N. Mészáros Júlia két Váli-festményt is beválasztott a kiállításon szerepeltetett anyagba.

Rend van: pár hete küldte ezt az e-mailt Váli Dezső, és tudakolta, élek-e. A kérdésre kérdés (*what is life?*) ment válaszul, erre D. elküldte Szüts Miklós egyik megnyitó beszédét: „rend van” – ezzel zárult a szöveg, amely Váli életének képzeletbeli utolsó órájáról szólt. Később, a Műcsarnokban Rákóczy Gizella 24 N című alkotása² előtt újra eszembe jutott ez a két Váli-szó, amely meglehetősen le tud zárni egy életet. Megpróbáltam nem gondolni semmire. R. G. a kiállítás megnyitását követően meghalt.³ Néztam a 24 N-t, nem kívülről, hanem belülről, de mindenféle elköteleződésektől mentesen, és egyszerre felsejtett az a rend, amelyről olvasatomban – elképzelt halála előtt – Váli beszélt. Nemcsak a látvány rendjéről és nemcsak a kompozícióról van szó, hanem egy olyan transzcendentális rendet éreztem, sőt tapasztaltam meg, aminek leírásához most csak keresgélem a szavakat.⁴

A kvantumfizikusok az anyag rendjét Paul Dirac és Schrödinger egyenleteiben látták kifejeződni. R. G.-val kapcsolatban Schrödingert különben is megemlítettem volna, mert művész is volt⁵, ahogyan R. G. tudós is. Schrödinger idézte Lessinget: „Az értelmi munka öröme nem az állandóan előttünk lebegő ideál elérésében, hanem a feléje irányuló küzdelemben van.”⁶ Beke László írta,⁷ hogy Rákóczy Gizella „perfekcionista volt. ... Kristálytisza szerkezetű, de hihetetlenül bonyolult, hatalmas mértani rendszereiből lemaradt egy két centis sáv, senki nem vette észre, de ő vigasztalan maradt. Neki volt igaza. Kérlelhetetlen volt a saját maga alkotta rendszer kivitelezésében, az ember azt hitte, hogy valami végtelen logikai játékot játszik, miközben a világ törvényszerűségeit fürkészte, és közben hatalmas hitre tett szert.” Dukay Barnabás írta⁸: „Gizella, a labirintus nagy sejtője (ez sokkal több, mint tudója), a nagy háló véges vetületein dolgozván a végtelenre mutatott. Ezt kevesen bírták, így nem tekintették a kánon részének, pedig maga volt a kánon. Így van ez majd mindenkivel, aki túlemelkedett a saját mulandóságán. Megadta azt a bepillantást az idő feletti rendbe, amire az emberelme már nem, de »adam kadmon«, »seng zsen« vagy »aristos«, az eredeti ember képes.”

256 N 4 szín 4 tónusa variációi: „A négy szín négy tónusa variációi” című festményem 1983-ban első kiállításomon már látható volt. A képletet 1980-ban írtam le. Ekkor tem-

perával készült minden munkám. 1989-ben már festettem többretegű (például 32 rétegű) akvarelleket. 1999-ben a Műcsarnok *Minta* című kiállítására készült el az a festményem, amelyben a Fibonacci-számsort⁹ használtam. Ez egyenletes tónuslépcsőt eredményez. Lehetővé tette, hogy a színek egymás fölött képezzenek kazettánként »egyet«. A táblán minden kazettában más arányban tettem le mind a négy színt (256 N). Mind a 24 táblán ugyanaz a forma és ugyanaz a szín, a létrejövő látvány viszont különböző.” (Rákóczy Gizella)¹⁰ A *Balkon* című folyóiratban – amely az évek során reprezentatív cikket szentelt R. G. művészetének – Simon Zsuzsa igényes felvételt közölt az installált teljes 256 N alkotásról is,¹¹ amely párhuzamosan két sorba rendezett, 2 x 12 = 24 darab, egyenként 135 x 135 cm-es akvarellből állt (a képek külön-külön üveggel fedve). A kiállított mű megközelítő mérete – az üveglapok illesztéseit is beleszámítva – 2,8 x 17 m volt. Mindegyik képen 16 x 16 = 256 darab, különböző színű négyzet szerepel, és mindegyik négyzetben jelen van mind a 4 szín (sárga, zöld, kék, vörös). R. G. felismerte, hogy ha a Fibonacci-sorozat algoritmusa szerint festi egymásra a színeket, akkor egyenletes „tónuslépcsőt” kap. A legsötétebb négyzetben nem kevesebb, mint 168 + 4 = 172 festékréteg került egymás fölé. Az alkotás lényegét R. G. egyik értő méltatója így fogalmazta meg: „A transzparens matéria kötetlen rétegezési lehetőségeit pedig ezúttal Fibonacci lineárisan rekurzív sorozatának matematikai képlete határozta meg. Az ismétlődő lépésekből álló műveletsorozat törvénye révén 2-től egészen 168 rétegnyi festék helyezhető egymás fölé. A művész által kikísérletezett technikának köszönhetően azonban még a nagyon sok, egymás fölé helyezett réteg is homogén, ragyogóan áttetsző színmezőket hozott létre.... És bár felmerülhetne olyan feltételezés, hogy mindez létrehozható manualitás nélkül, pusztán grafikai és nyomdai körülmények között – ez azonban csak dilettáns feltételezés.” (Zsikla Mónika)¹²

2 szín 4 tónusa, 2 szín 2 tónusa és 4 szín 4 tónusa variációk: „A kiállítás¹³ középpontjában legújabb sorozatom, a 2 szín 4 tónusa és a 2 szín 2 tónusa variáció áll. Ez a munkám is kapcsolatban van korábbi, 4 szín 4 tónusa 256 N című képsorozatommal. 24 lapon azonos mennyiségű szín és azonos forma szerepel, de mind a 24 lap (a 135x135 cm) különböző. A tónuslépcső egyenletes. Az I-es tónust – mely a sorozat képletében meghatározott módon helyezkedik el – nem »teszem le«, minden lapon jelen van. A kiállításon szerepel további 24 lap (a 70x70 cm), amelyek szintén a 4 szín 4 tónusa variáció 256 N

képlet szerint születtek. Itt az elemek mozgatója más lehetőségét jeleníti meg.” (Rákóczy Gizella)¹⁴

„Több mint fizikai – vagyis transzcendens”¹⁵: R. G. festészetének mélységes matematikai összefüggéseiről kell írni. R. G. istenhitéről is írni kell. R. G. Fibonacci-számsor alapján előállított színárnyalat-sorozatai metafizikai valóságok, ugyanúgy, mint Bartók zenéje – ezért az első R. G.-retrospektívet az értő Japánban kellene megrendezni.

A gyászszávvál áthúzott tárgyleíró cédulája miatt is megrendítő magányú 24 N képsorozat – amely a bejárat mellett, mint valami utolsó üzenet, úgy fogadja a műcsarnoki kiállításra belépőt és búcsúztatja az onnét távozót – egyik darabján (IV F.), ami a többitől eltérően pontos dátumot (2002. VIII. 16.) is kapott, dedikáció olvasható: „Annának 24. születésnapjára. Mama”.

Kedves Anna! Az egyik legjobb kortársunk bátorításnak szánt szavait¹⁷ küldöm Magának vigasztalásul. *We don't fear death, and neither should you. You know what Socrates said about death, in Greek of course? "Death is just one more night."*



JEGYZETEK

- 1 Wang Mingming (szerk.): *A természet igézete. Qi Baishi festmények a Pekingi Művészeti Akadémia gyűjteményéből.* Guangxi Fine Arts Publishing House, 2015.
- 2 24 N (24 lap), 2002, papír, akvarell. Befestett felület mérete: 57 x 57 cm egyenként. Papírméret: 70 x 70 cm egyenként. A 24 kép installálása: egyenként üvegezve, falra erősítve, 6 sorba és 4 oszlopba rendezve. A kiállított teljes mű területe 12,1 m². (A *Képzőművészet. Nemzeti Szalon 2015* nagykatalógusa 209. oldalán nem a kiállításon szerepelt R. G.-mű reprodukciója látható.)
- 3 Rákóczy Gizella (Bp., 1947. márc. 20 – Bp., 2015. máj. 19.) A Fibonacci-számsorozaton alapuló szintant és festési módszert fejlesztett ki. Végtelen alázattal létrehozott művei az örökkévalóság nyugalma hordozzák. A Spanyol Piarista Vértanúk templomába (Szeged) készített monumentális üvegablak-sorozata másfél évtizede hiába vár kivitelezésre.
- 4 Lehetséges, hogy József Attila álmleírásában is ez a tapasztalat érhető tetten: *Kék, piros, sárga, összekent / képeket láttam álmaimban / és úgy éreztem, ez a rend* (Eszmélet). (1970 körül volt egy országos iskolai tanulmányi pályázat magyar irodalomból ezzel a figyelemre méltó címmel: *A rend és a törvény József Attila költészetében.*) Idézem J. A. másik közismert rendmeghatározását, amely szintén érvényes R. G. művészetére: *Mig megvilágosul gyönyörű / képességünk, a rend, / mellyel az elme tudomásul veszi / a véges végtelent* (A város peremén).
- 5 Tzvetia Sofronieva: Erwin Schrödinger's poetry. *Science and Education* 23, 655–672, 2014.
- 6 Erwin Schrödinger: Mi a „reális”? In: *E. Sch. válogatott írásai.* Vál.: Szegedi Péter. Typotex, Budapest, 2014, p. 358. (Nagy Imre ford.)
- 7 Beke László: Rákóczy Gizi meghalt. *Élet és Irodalom*, 2015. jún. 5.
- 8 Dukay Barnabás e-mailje, amelyet jelen cikk szerzőjének küldött. 2015. jún. 17.
- 9 Ld. 3. jegyzet.
- 10 <http://artportal.hu/program/kiallitas/20120405/256-n---4-szin-4-tonusanak-variacioja---rakoczy-gizella-festomuvesz-kiallitas-a-17461>
- 11 Simon Zsuzsa: Nincs többé szabad szín, szabad forma. Rákóczy Gizella festésze. Második rész. *Balkon*, 2012 (11, 12), 2–11.
- 12 Zsikla Mónika: Krétai vonalú labirintus = évkör. *Balkon*, 2010 (5), 24–25.
- 13 Rákóczy Gizella életében az utolsó egyéni kiállításról van szó. FUGA Budapesti Építészeti Központ, 2014. márc. 27 – 2014. ápr. 14. Megnyitotta: Dukay Barnabás zeneszerző. Közreműködött: Rákóczy Anna (fuvola) és Kertész Rita (zongora).
- 14 <http://artportal.hu/program/kiallitas/20140327/rakoczy-gizella-19297>
- 15 Erwin Schrödinger: A metafizikáról általában. In: *E. Sch. válogatott írásai.* Vál.: Szegedi Péter. Typotex, Budapest, 2014, p. 73. (Gerner József ford.)
- 16 „... hatalmas hit birtokában tartotta kézben a kutatásait. (Hogy ez egyértelműen istenhit volt, afelől többször meggyőződhettem, de ennek milyenségét, mibenlétét nem fogom most firtatni.)” Beke László: *i. m.*
- 17 Kurt Vonnegut *at Clowes Hall, Indianapolis, April 27, 2007.* In: Kurt Vonnegut: *Armageddon in retrospect.* Penguin Books, New York, 2008, p. 15.
Vonnegut a Butler University-n meghirdetett beszéde előtt két héttel meghalt. Beszédét fia (Mark) olvasta fel.

Makovecz Pál¹

Varázslat 100–120 cm magasságból nézve

■ Áll a kisgyerek az anyja² asztalánál, és nézi, ahogy az rajzol. Futnak a vonalak, habozás nélkül formálódik az ismeretlen, aztán a vonalak értelmet nyernek: ... vitorlás hajó! Hullámok. Dagad a vitorla. Már látja a kisgyerek a szelet is, ahogy fodrozódik a víz a hajó orránál. Nevetés csiklandozza a torkát, ez varázslat. Elképzelhetetlen, hogy lesz a semmiből valóban az, aminek készült.

Akkor most mozdonyt! Dől a füst, mozdulnak a kerek... a csodálkozás örömétől alig elfojtható kuncogás.

Medvét! Lomha a mozgása, puha a bundája... kuncogás.

Áll ugyanez a gyerek a bátyja³ mögött, aki asztalánál ül és farag. Válla fölött lesi, hogy a barackmagnak arca lesz. Ez fintorog! (...kuncogás...) A következő magnak mérges arca rajzolódik. Varázslat. Képtelenség. Hiszen az a kéz is csak olyan, mint az enyém, de ez mégsem tud ilyet...

Évek telnek, és a fiatalember áll az apja⁴ asztalánál, és nézi, ahogy az rajzol. Aprólékos gonddal egymás után rajzolódnak a cserepek a tetőn.

– Nem unod?

– Szeretem.

Egyesével a térkövek a ház előtt, aztán rajta siető, bá-mészködő emberkék. Fák. Árnyékuk is lesz. Megáll az idő, nyúlik az árnyék, hajlanak a szélben a fák. Ez már nem kuncogás, gombóc a torokban.

A varázslat a régi. Nem hihető az, ami a papíron megszületik.

Nehéz kiállításra menni, ha valaki így nőtt fel. A csodák nap mint nap előtte születtek, és a mesterség nagyvonalú birtoklása része lett a varázslatnak.

Jó, hogy az „Itt és most” tárlat megtekintésekor többször is kerülgetett a gyermekkori kuncogás. El tudtam képzelni a kislányt, ahogy lábujjhegyen állva, az alkotó válla fölött lélegzetét visszafojtva lesi, ahogy a varázslat újra megtörténik.

Laikusként nem tudok értelmesen egy ilyen tárlatról beszámolót készíteni – bár a megtisztelő felkérést köszönöm –, de arról beszámolhatok, hogy szívesen őrzöm minden olyan kiállítás emlékét, ahol pillanatokra átélhettem a gyermekkori kuncogás emlékét.

JEGYZETEK

- 1 Kisfiú, majd fiatalember
- 2 Szabó Marianne, Munkácsy-díjas iparművész, az MMA rendes tagja
- 3 Makovecz Benjamin, grafikusművész, műfordító
- 4 Makovecz Imre

Szegő György

Elhallgatott másik modern

*Magyar építészetek a XX. században*¹

■ Bevezető

A XX. században előbb a tömegek, később a tudományok gondolkodását is megvezette az ideológia. A megelőző század legendás magyar reformnemzedéke (1820-as, 1840-es évek): Széchenyi, Kossuth, Eötvös, Deák elsősorban jogi ismeretek bázisán gondolkodtak a jövőről. A múlt század elején a Huszadik Század és Társadalomtudományi Társaság köre (1906–19): Braun Róbert, Jászi Oszkár, Somló Bódog, Szabó Ervin vagy Szende Pál a szociológiára építettek. A Czigány Lóránd–Péter László irodalomtörténész és történész páros londoni, külső rálátással bíró látószöge szerint ekkor kerültek szembe a közgondolkodásra alig hatást gyakorló „nyugatosok” és a tömegek.² Londonból fogalmazott véleményük szerint a következő reformnemzedéket a 30-as években jelentkező népi írók adták: Erdei Ferenc, Illyés Gyula, Kovács Imre, Németh László, Szabó Zoltán vagy Veres Péter. Ők egyszerre bírtak irodalmi és szociográfiai eszközökkel. Czigány és Péter szerint a negyedik reformgenerációt az új gazdasági mechanizmusban feltörő közgazdászok jelentették. Itthonról nézve már ekkor (1990-ben) a vidéki Magyarország valóságára építő élő- vagy szerves építészeti mozgalom főszereplőit (is) kihagyhatatlannak kell tartanunk. Utóbbi építészek gondolatmenete is épít a szociográfiára, de nem kívülről, hanem a ’60-as, ’70-es években még *in situ* létező népművészet, népi építészet, népzene és tánc erejére figyel – közelről. Ha a tudományos gondolkodás elég kíváncsi volna, elemezné ezt a szálát is.

Pár hónapja, halálának 100. évfordulója alkalmából nemzetközi konferencián emlékeztünk Lechner Ödönre.³ Az egyik előadást az a Barry Bergdoll – a New York-i MOMA design osztályának vezetője – jegyezte, aki pár éve Breuer Marcel centenáriumi kiállításához a Vitra Design Museum katalógusába írt tanulmányt. Ebben elemezte azt a vonalat is, amit a Breuer Marcel számára nővére néprajzi gyűjtése vagy a háromosztátú magyar parasztház tere jelentett, s amelynek nyitott

tűzhelye Bergdoll szerint a kandalló köré szervezett amerikai konyha-nappali modellje.⁴ Kívülről, úgy látszik, a dolgok nem annyira fekete-fehérek. Egy másik, ugyancsak külhoni előadó, Sármány-Parsons Ilona (Bécs) a Lechner-oeuvre tudományos utóéletét is vizsgálta. Tanulságos forrásokat is idézett, hogy alátámaszsa: „A nemzeti stílus megteremtésének a gondolatával a magyar művészek nem álltak egyedül a hosszú XIX. században. Úgyiszlóván minden egyes európai nemzet építészeinek és művészeinek körében felmerült a vágy, hogy egy saját, csak az illető nemzet kultúrájára jellemző, viszonylag önálló stílust konstruáljanak. Mióta az európai kisnemzetek kultúrája kedvenc kutatási területe lett a globalizált akadémiai kutatásoknak, az angol-amerikai kultúrtörténeti tanulmányok körében Lechner művészileg kimagasló életműve a leggyakrabban idézett iskolapélda (‘case-study’) arra, hogy a nacionalizmust demonstrálják az építészetben. Nem annyira az épületek művészi kvalitása, formagazdagsága és invenciózus-sága miatt, hanem mert számukra az őt inspirált teóriák tudományosan tévesnek bizonyult kiindulópontja és a néhány, Lechner önéletrajzából kiragadott idézet miatt [...] a kulturális nacionalizmust vele illusztrálják. [...] Amint elillant a kilencvenes évek elejének az a tudományos divatja, amely a ’nemzetépítés’ eredményeit még pozitívan értékelte, és azt a modernizáció részeként fogta fel, a tudományos diskurzusok minden ilyen kulturális jelenségét a konzervativizmus és az antimodernitás, mi több, haladásellenességként értelmezték. Pedig mi sem állt távolabb Lechner felfogásától.”⁵

Azaz, határainkon túl él tudományos kíváncsiság, ideologikus dogmák helyett úgy látszik, lehet valóságghű elemzést célul kitűzni.⁶ Ehhez – a téma iránt évtizedek óta érdeklődő építészeti-szimbólumkutatóként – hozzátehetem, hogy talán csak fáziskésés okán, de a fent említett ’90-es évek rövid „elfogadó” korszakát sajnos a honi tudományosság nagyjából „átugrotta”.

1979–81-ben Gerle János (a magyar Lechner-kutatás új-jáélesztője) építészbaráttal gyűjteni indultunk. Bejártuk nemcsak a főváros, de egész Magyarország jelentős (állami, szövetkezeti) építészirodáit, és felkerestünk néhány remete alkotót, hogy elővegyék a fiókjaikból meg nem épült házaik terveit. Sok ilyen volt, amióta az 1973-as olajválság lefékezte a magyar új gazdasági mechanizmussal célba vett fellendülést. A válság persze meghozta az ideológiai szorítást, a *Charta '77* prágai tavaszra emlékező mozgalmát a rezsim nem tűrte. A szimpatizánsokat és mindenkit, aki „nem tetszett”, le- és betiltotta. 1981–82 telén a Budapest Galéria *Képzőművészeti tendenciák* című kiállítássorozatának folytatásaként Gerlével tárlatot rendeztünk az összegyűjtött, meg nem épült tervekből: *Építészeti Tendenciák Magyarországon – 1968–81* címmel.⁷ Számos ezek közül éppen az akkor megerősödő magyar organikusok, Csete György vagy Makovecz Imre köréből származott. Nyitó személynek Radnóti Sándor „tiltott” esztétát kértük fel. A '81-es lengyel szükségállapotot követően egyre többünket – írókat, filozófusokat és művészeket – sújtottak az elhallgattatás különféle súlyú büntetésével.

Már a vernisszázs is furán zajlott, a nyitóbeszéd csak a lépcsőházban hangozhatott el, s a bő 300 ház tervrajzai közé csak utána engedték be az addig a Radnóti Sándorral együtt kizárt népes publikumot. A Magyar Építőmű-

vészet, az akkori „hivatalos” szakfolyóirat pedig *Távozz tőlem sátán!* című cikkel határolódott el a tárlattól.⁸ Szakmai szolidaritásnak, a terepre való jobb rálátáshoz szükséges nyitás elfogadásának nyoma sem volt.

Az elhallgattatást azután tudományos elhallgatás követte. Összefüggő két fogalom, melyek ma éppúgy aktuálisak, mint amennyire a „modern” kezdeténél, 1910–1920 körül voltak. Hogy a *modern építészet* fogalmának leszűkítésével okozott tudományos lyukak kitöltése legalább Közép-Európában megindult, arra egy magyar és egy bécsi példát hozok, egy tíz éve Budapesten megjelent antológiát.⁹ Alcíme, *A regionalizmus építészeti gondolkodása a 20–21. század fordulóján* főcímmé változhat, ha majd az e tanulmányban csak érintett építészeti folyamatokat – a kultúrharc szemléletét mellőzve – valaki legalább 2000-ig végigvezeti. A kutatás jelenleg a modernizmus utólagos „szemüvegén át”, annak értékpreferenciájával nézi előzményeit. Fenti antológia úttörő jellegű: bevezetőjében Keszler Katalin Spiegel Frigyes építész idézte, aki 1897-ben először írta le a *demokratikus építészet* fogalmát. Ha nem is addig, de vissza kell fejtenünk a szálakat, hogy rátaláljunk, mikortól vált a környezetalakítás modern irányára áldemokratikussá, szélsőséges formában: egyenesen az ember és a fenntartható bolygó életével ellenségessé.

Spiegel Frigyes – a bécsi műtörténeti iskola hatásától nem függetlenül – a *demokratikus* szót nem úgy érti, mint ahogy ma értjük: az egyszerűség ökonómiáját a népművészet-től eredeztette. Osztotta a cseh Hubert Gordon Schauer vagy (a nagyhatású festő, a Stanislaw Witkiewicz kijelölte utat járó) a lengyel Władysław Matlakowsky elveit. Jó évtized múlva vált szét a két út: a szecessziós modern és a modern: előbbi a dekoratív művészetek újjászületésében hitt, utóbbi viszont úgy látta, hogy a „díszítés igénye háttérbe szorul”. Ezen a ponton Adolf Loos *bon mot*-ját szoktuk idézni: „a díszítés bűn” (1908). Közép-Európa drámai széttágolása folyamán a szakmai kapcsolatok, műelméletek nem kommunikáltak többé olyan intenzíven, mint a német és osztrák–magyar centrum idején.

Másik úttörő példám mégis osztrák, a bécsi Unterer Belvederében épp most volt látható (2014. 10. 14. – 2015. 02. 01.) *A bécsi Hagenbund – a modernnek hálózata* című tízéves kutatást összefoglaló, ugyancsak úttörő tárlat. Ez az 1900–1938 között működött művészcsoport kívül állt az aktuális politikán. Tagjai nem csak osztrákok voltak, sok magyar, cseh, lengyel és szlovén alkotó a Monarchia szétesése után is megtartotta kapcsolatait. Nem stílusok kultúrharca, hanem munkabarátságok, közös kiállítások fogták össze őket egészen az Anschlussig – 1938-tól a közép-európaiságnak még a gondolatát is üldözték. Az utolsó békeévben a Hagenbund kényszerűen feloszlott.

A lengyel, a cseh, a szlovák és a magyar építészek, teoretikusok gondolatmenete és a hozzájuk kapcsolódó gyakorlat mégis illeszkedtek egymáshoz: a funkciók előtérbe kerülő fontossága mellett a nemzeti modernhez vezető helyi tradíciók felismerése közös jellemző lett Közép-Európában. A Hagenbund egyik legjelentősebb kiállítását az 1903-ban a fiatal Joseph Urban által egy piacból kiállítóteremmé áttervezett Zedlitzhalléban rendezték. Szimbolikus házat csináltak Urbanék, akikről most Matthias Boeckl ír *Pragmatikus modernizmus – az avantgárd és a mainstream között – építészet a Hagenbundban* című tanulmányában,¹⁰ jól elválasztva ezt a művészsövetséget a Secession-tól. Kifejti, hogy „a Hagenbundban a [korai szecesszió által] ideálképként elképzelt műfaji bázisdemokrácia Gesamtkunstwerk hirdetésével felhagytak az alkotók, mert az nem vált realitássá. Visszatértek ahhoz a hierarchiához, amelyben a festészet és a szobrászat az építészet szolgálja.” Ezt ma azért fontos kiemelni, mert az 1970-es, ’80-as években Makovecz Imre és az organikusok hasonló céllal léptek fel a „haladó modernizmus” jelzőjét kisajátító, a szociális érzékenységet csak szavakban zászlóra tűző Bauhaus „összművészetével” szemben.

Építészeti tendenciák Magyarországon – a XX. század utolsó harmada

Közép-Európa atomjaira bomló kórképe Magyarországon nem független a népi-urbánus konfliktustól, amelynek kártyáját a politika egy évszázada újra és újra kijátszta. A városi-nemzetközire és a vidéki-lokálisra fogékony szemléletek különbsége meghatározó volt Csete György és Makovecz Imre építészen túli, esztétika felett álló közéleti berobbanásakor az 1960-as, ’70-es évek fordulóján is. A két „kereső” mester közös példaképe volt az akkor már idős Kós Károly, a trianoni békediktátum után önkéntes erdélyi száműzetést vállaló író, kézműves, tanár, építész. Mégis, külön-külön úton jutottak el a létező szocializmus építészetének tagadásáig.

Csete Györgyöt az *Élet és irodalom* másként gondolkodók közt is elismert értelmiségi hetilapjának „tulipánvitájában” állította pellengérré az ortodox racionalizmus (1975 őszi). Megkísérelte ugyanis az 1800-as évek végén Huszka József művészettörténész, etnográfus, rajztanár által elvégzett néprajzi gyűjtés eredményeinek újraértelmezését a kor panelépítészetében (Paks, *Atomerőmű lakótelep*, 1970-től).¹¹ Azt az ornamentikaértelmezést, amelyből Lechner Ödön megalkotta főműveit, az *Iparművészeti Múzeum* (1896), a *Földtani Intézet* (1899) vagy a *Postatakarék* (1901) architektúráját, a céljával kitűzőtt „magyar formanyelvet”. Csete ellenzőit a komoly politikai és tanári tekintéllyel bíró Major Máté építész vezette. A „szabad eszmecserét” megtorlás követte: Csetét háttérbe tolta a politika. Ugyanebből a motívumkincséből, a gránátal-

mára, hagymás virágra (tulipán) emlékeztető életfaként már megépült Csete egyik emblematikus főműve, az orfúi *Forrásház* (Dulánszky Jenővel, 1974) betonornamentikával díszített barlangkutató szállásépülete.

Csete egyidejűleg Pécs Csoport néven – a város regionális hatókörén messze túlmutató – építész-mesterisko-

lát vitt, amelyben – mások mellett – a szellemtudományos felkészültségű festőtanár, Lantos Ferenc is komoly szerepet vállalt, de mestereiknek tekintették Lükő Gábor őstörténészt, László Gyula régész-festőművészt vagy Nagy László költőt is. Csete szuggesztív figuraként antropomorf gesztussá szelídítette a szigorúbb szellemtudományos gondolatot: szakrális leletet formált kezekből, a „hajlék” szimbólumát.

A Pécs Csoportból kerültek ki olyan kiemelkedő organikusok, mint Bachman Zoltán, Kistelegdi István, Csaba Gyula (*Református templom*, Szamoskér, 1970), Jankovics Tibor (*Egészség ház*, Diszel, 1980), Kovács Attila (*Kaposvári óvoda*, 1978), Kistelegdi István (*Siklósi ravatalozó*, 1972) – csak egykorú épületeiket sorolom itt. S a már eltávozottak közül Blazsek Gyöngyvért, Dulánszky Jenőt, Erdei Andrást említem. A pécsi építészek köre a városba kicsit később költöző Dévényi Sándorral vált teljessé, aki a derűs „délnyugati géniusz”¹² színeit adta a városmagnak és a környező domboknak. A *Zsolnay-teázó* terve, illetve *Egyetemi Pinceklubja* (Pécs, 1980) a harminc évvel későbbi PÉCS EKF 2010 világsikerű *Zsolnay Negyedének* alapköve. De ők együtt később meghatározták a környező Pannontáj jelenkori építészeti arculatát is. „Vidékinek” vállalták építészetüket: „azért kedvelik az emberek, mert magukra ismernek benne”. Csak éppen a Pécs Csoport kísérletét a hatalom Pécsről kiűzte. Mert Kondratyev görbéje látán sejtjük, hogy a kultúra és a művészet visszaível előzményei felé; összehasonlításként újra Sármány-Parsons Ilonát idézem: „Lechner három különböző mentalitású építészgeneráció kortársa volt. A historizmus képviselői, akik közé indulásakor ő is tartozott, nem tudták elfogadni, hogy magyar stílust, azaz formanyelvet kívánt (egyedül!) teremteni. A másodikból, a »fiúk« generációjából, az 1890 után fellépő modern századfordulós kísérletek nemzedékéből viszont sokan szegődtek hosszabb-rövidebb ideig a híveivé. Az 1890-es évtized európai szemléleti paradigmaváltása a képzőművészetekben a múlt stílusai helyett a jelen számára keresett a modern életnek és a társadalom igényeinek megfelelő, korszerű (zeitgemäß), új stílusokat. [...] Ekkor sereglettek köréje az 1890-es évek végén azok az építészek, akiket lazán a Lechner-iskolába sorolunk.”¹³ Sármány-Parsons hozzáfűzi: Az, hogy Lechner asszimilációs erőt tulajdonított a vizualitásnak, ma politikai naivitásnak tűnik, de saját korában jelentős művészetelméleti osztozták a formák erejébe vetett bizalmat. Osztotta ezt 80 évvel később Csete és Makovecz is. És a pártállam félt évvel a potenciális identitásproblémával szembenézni. Inkább idemásolta a szovjet házgyári modellt.

A fiatal építész, Makovecz sem fogadta el sem a vidék szocialista szövetkezetesítését, de később, 2004-től az EU mezőgazdasági politikájával együtt járó ukázt sem. Állította, hogy a népi kultúra nem veszítette el teremtő-erejét. Nem fogadta el, hogy a kultúrakibocsátók néptől egyre távolabb regnáló uralkodó elitje alakítsa létünk szellemi kereteit. Makovecz Imre mágikus alapú, sodró erejű, bár apadó ágba szorított, de máig élő földalatti folyamként értelmezte a népművészetet. E folyó roppant energiái a bartóki tiszta forrás bőségét ígérték, reményt adtak. Ez a közkeletű hasonlat azt írja le, hogy az ösztön-élet mélyéről érkező erők újra és újra képesek a teremtés lehetőségével szolgálni. Ez egyszerre avantgárd és ellenzéki építészeti program volt a '60-as, '70-es, '80-as években, de az maradt az utóbbi két évtizedben is. Csak mára nincs neve a friss és hiteles kortársi avantgárdnak – az új avantgárd fogalma a múlt századhoz kötött. A korra fókuszálva látjuk, hogy az 1970-es évek elején, lakáson és fakultatív órákon indult Makovecz-iskola *Minimál-tér stúdiumok* pályázata/performansza (1972) a nyugati *body art*-tal parallel emblemikus tett volt. A 27 pályázó közt még nem jelent meg a kultúrharc: képviseltették magukat a későbbi urbánus, demokratikus ellenzék művészei is. Makovecz teamje (Makovecz Imre mellett Sáros László, Gerle János, Nagy Ervin) olyan „*síkvidéki, lejtőn, szakadéokban és szakadék szélén álló ember mozgásanalógiáiban*” kereste az építészeti alapformákat, mint tette majd harminc évvel később Santiago Calatrava. Már a *Mozgástanulmányok* (1968) architektúrájának gondolkodása olyan kapcsolatba hozható Lábán Rudolf modern tánclejegyző írásával, Kodály Zoltán kézjelekre épített vizualizált zenéjével, mint Rudolf Steiner antropozófiája az euritmiával. A magyar organikus építészet számára azonban többet is adtak: ezek a jelek máig az antropomorf tér újjászülető/reneszánsz szentségének hierophániái.

Munkásságukat a nyugat „nem látta”, és ott ma sem „piacképes” a periféria. Talán a magyar klasszikus avantgárdnak e vonulatával lett volna a nyugatitól független folytatása, ha az Aczél György-féle szalámitaktika ezt – máig ható módon – meg nem akadályozza. A német antropozófiai mozgalom állandó figyelmén túl, a '80-as években elsősorban az angol kritika (Jonathan Glancey, Jeffrey Cook és mások), illetve Charles herceg fedezte fel a magyar szerves építészetet. A velencei biennálén 1991-ben és 2000-ben (kurátorok: Gáborjáni Szabó Péter, Salamin Ferenc, Zsigmond László, illetve Gerle János, Szegő György), valamint a sevillai expón szereplő *Héttony Pávilon* (1992) révén Makovecz Imre munkásságát a szak- és a nagyközönség is ünnepelte.

De itthon megoszlott a siker fogadtatása: az „alternatív” szakralitást sem a régi, sem az új hatalom nem szenvedhette. Makovecz tabut sértett, a „kimondhatatlant” megalkuvás nélkül kikiabálta. Így lehetett, hogy Makovecz sevillai pavilonját „kint felejtettük”, a paksi, siófoki, kolozsvári (egyre inkább határon túli) egyházi megbízások a magyar centrumtól távol épültek, a *Pilis-csabai Campust* sem fejezhette be, Budapesten nincs háza. Ugyanakkor ez a művészeti (nem politikai) „túrt” pozíció segítette, hogy Makovecz alkotóként, közéleti emberként élete végéig energiákkal teli fiatal maradjon – a Lechner Ödön–Malonyai Dezső-féle műegyetemi „Fiatalok”, Kós, Jánoszy mozgalmának 1900-as tartalma szerint. Makovecz első megépült sikerei: a *Sió Csárda*, Szekszárd, 1964, a *Birkacsárda*, Budapest, 1968, a *Csákányosi Csárda* Tatabánya, 1968.

A történeti formakincshez az antropozófiából csak formálisan kilépett Makovecz hozzáadta a szellemtörténet XX. századi, Rudolf Steiner-i nóvumait. Így lett azután, hogy templomainak formáit több egyházvezető „pogánynak” minősítette, megnehezítve a páratlan oeuvre kiteljesedését: a ház térbeli antropomorfiájának megformálásában egyre nagyobb fontosságot tulajdonított a grafikus részleteknek. De műveiben és tanításában soha nem feledte az „egész” elemzését, célja volt a szellemi di-

menzióba emelt megértés, a sérült világ „szociális építéssel” („szociális plasztika”, a lá Josef Beuys) elvégzendő gyógyítása. Az alantasnak, primitívnek, de minimum anakronisztikusnak bélyegzett népi kultúrát (a népzenei, táncmuzika mozgalommal együtt) kiemelték passzivitásából, a vidék önálló képességére alapozták a faluházépítést. Makovecz első faluházai: Lébény, 1972; Sárospatak, 1974–77; Jászkisér, 1982; Jászapáti, 1983; Bagod, 1984; Bak, 1985; Kakasd, 1986; Oszkó, 1987 stb.). És ennek az általa „építődrámának” nevezett társadalmi folyamatnak olyan mágus karakterű dramaturgia lett, mint az avantgárd színház papái: a lengyel Tadeusz Kantor vagy a brit-francia Peter Brook. Egyik legmegrázóbb hatású emblemikus ökumenikus műve a *Farkasréti ravatalozó* (Budapest, 1975) antropomorf tere, amit Karl Blossfeldt növényi makrofotóinak a szellem szférájába emelésével folytatott; – velencei biennálé: *Mi vagyunk Atlantisz*, 2000. Utóbbi anyag ökológiai felvetését a kezdeti lelkes honi fogadtatás után a „gondolta a fene” szituációból ismert belemagyarázó, ideologikus ledorongoló kritika követte. Egy újabb Lechner-párhuzam felmutatásához ismét Sármány-Parsonstól idézek: „Közismert, hogy Lechner 1902 után nem kapott többé jelentős, monumentális állami feladatot. A magyar stílus és a szecessziós stílus részben félreértésen alapuló azonosítása lett az a végzetes aprópó, amely a nemzeti kultúrát egyébként támogató állami miniszteriális bürokratákat (Wlassics Gyula kultuszminiszter) elidegenítették a kísérletező mestertől. [...] A fellángoló hazafias hullám éveiben sem kapott se méltó feladatot, se mesteriskolát, mert a lobbikhoz tartozás, a politikai főszereplőkhöz fűződő kapcsolati tőke akkor is fontosabb volt, mint a tehetség és az őszinte művészi értékek képviselése.”¹⁴

A folyamatot az építészeti archetipusokat közelítő kutatásban és az ezeket a szecesszió építészetén át bemutató kötetemben Mircea Eliade nyomán magam is elemeztem, de a kutatás könyvben való megjelentetése reménytelennek tűnt.¹⁵ A korabeli elutasító környezet megértéséhez hozzá kell fűznöm, hogy a '70-es, '80-as években a fiatal magyar értelmiséget és az építészek legjavát elbűvölte az irodalomtudományból leágazó strukturalizmus építészeti irányzata. Ez a nyelvi modellre épülő teória szembehelyezkedett mindenféle „miszticizmussal”. Az angolszász eredetű empirizmust és karteziánus racionalizmust preferálta, amely a „szent művészi alkotás” értelmezése helyett az egzaktitás eszményét követte.

A szerves-tradicionális léthez tartozó tudás azonban éppen hogy szakrális csatornákon – egyféle beavatottságot feltételezve – hagyományozódik. A népművész (ács-fara-

gó, zenész, táncos), a néprajzkutató, a társadalompszichológus egyszerre tudós és alkotó, műépítések beleérző segítségével. Efféle beavató helyek lettek a visegrádi (*Fogadó és szállásépület*, 1977) és tokaji (*Közösségi ház*, 1977) alkotótáborok. Ezt a praxist a következő tanítvány-generáció, Csernyus Lőrinc és Turi Attila máig folytatják: Erdélyben, Walesben, Franciaországban és itthon, pl. az Alpokalján, a – Szarvas József színművész által menedzselte – viszáki *Tündérkertben* vagy a Herczeg Ágnes/Pagony által szorgalmazott *székely fürdő- és forrásépítő kalákák* mozgalmakká fejlődését eredményező programalkotással.

A '70-es években két további szerves építészeti iskola indult, a Bodonyi Csaba-féle miskolci *Kollektív ház*, amit Bodonyi – Ferencz Istvánnal együtt – a *Teampannon* irodával vitt tovább többek között Tokaj borrégiójának hagyományörző felélesztésével, illetve a kaposvári Kampis Miklós és id. Lőrincz Ferenc vezette csoport, amely a régióra jellemző népi formákat, Tokaj és Kaposvár városi léptékének, karakterének megőrzését eredményezte.

Makovecz ezt az ősi eredetű „szellemi vezető” építész szerepet szánta tanítványainak. Az immár a szerves építészirodák társulása, a Kós Károly Egyesülés (1988-tól) indította az általuk működtetett Vándoriskolát. Kiadják a Makovecz alapította *Országépítő* című szerves építészettel foglalkozó szakfolyóiratot is (két évtizeden át Gerle János volt a főszerkesztője). Így az immár valódi társadalmi térben megtett második ugrás: a Vándoriskolából kikerülő főépítések beléptetése az országépítésbe. Ennek friss tanúságtétele a felsőzsolcai árvízi és a bakonyi vörösiszap-katasztrófa utáni újjáépítés szociális szemléletű megvalósítása (2010–13). Még a „létező szocializmus” idején – de más úton talált rá – az építés drámájára Kerényi József építész, aki a '70-es években a korai önkormányzatiság úttörőjeként urbanisztikai léptékben, kultikus építészeti elemekhez, tradicionális kulturális tartalmakhoz kötve (a négy templom, a Kodály-iskola, a népi játékkultúra múzeuma stb.) felépítette a „hely szellemét” Kecskeméten.

Itt elindulok visszafelé, hogy olvasóim értsék, hogy történhetett mindez 1964 és 1989 között.

Magyarországon egy sajátos közjáték színezte az 1950 utáni építészetet. 1951-ben, szovjet mintára alakult meg a Magyar Építőművészek Szövetsége. Éppen a Nemzeti Múzeumban, a magyar klasszicizmus ékkövében. Azután a magyar értelmiség mégsem fogadta el a *II. kerületi Párt-ház* (Bp., Mechwarth liget, 1952) Körner József tervezte moszkovita kísérletét. Ekkoriban mutatták be a *Feltámadott a tenger* című (rendező: Nádasdy Kálmán és Ranódy

László), az 1848-as magyar szabadságharcot a szocialista forradalommal analógiába állító, igen népszerű filmet.

A pártközpontban Bodnár György irodalom-, Németh Lajos művészettörténész és Rohonczi Katalin filmes bátor tervet eszeltek ki: ha a filmben sikerülhetett Moszkva óhaja szerint a tartalmában „forradalmi”, megjelenésében „népi” hibridet megvalósítani, akkor e recepttel nálunk az építészetben is elkerülhetőek például a szovjet országokban megépített kvázi Lomonoszov Egyetemek. És sikerült a fenti film pesti háttereként látott biedermeier ízű, finom klasszicizmus megidézésével megúszni a szocreált. A próbaépületet, a Pintér Béla által tervezett *Tolnai Kultúrházat* (1953) a párt elfogadta, és a nagy állami tervezőintézetek sorra terveztek hasonló karakterű egyetemi campusokat: Farkasdy Zoltán *Iparművészeti Főiskola* (Bp., Zugliget, 1953) vagy Rimanóczy Gyula (Bp., *Műgyetem, R épület*, 1955 stb.)¹⁶ A magyarországi klasszicizmus olasz, német, osztrák mestereit a korszak jeles építészettörténésze, Rados Jenő beemelte a honi Parnasszusba.¹⁷ Pintér Béla pedig 15 évvel később a Budai Várban egy kolostorépület romjai közé tervezhette meg a nyugatra Magyarország '68-as „új mechanizmusának” mintaépületét is, az egyedi prefab „patyomkin” *Hilton Hotelt*. A szovjet házgyár ontotta „panelbe” költöztették a vidéket: drámai módon folytatva a falu organikus társadalmának, ősi szerves létének felszámolását. Ebben az átmeneti korban egészen egyéni hangú építések is alkothattak. A „legvidámabb barakkba” kisszámú individuum belefért. Molnár Péter *Meteorológiai állomása* (Siófok, 1953), Szrogh György *Csillagászszállása* (Piszkéstető, 1955–63), Jánossy György *Víztornya* (Gödöllő, 1955–

59), Zalaváry Lajos *Tisztasági fürdője* (Jászberény, 1958), Farkasdy Zoltán *lakóháza, Bástya sétány* (Budai Vár, 1959–61), Ivánka András *Kórház klubja* (Győr, 1963), Gulyás Zoltán *Chemolimpex székháza* (Bp., 1961–63), Kévécs György *Meredek utcai teraszháza* (Bp., 1967), Jurcsik Károly–Varga Levente *Művelődési központja* (Orgovány, 1969) ma is építészeti minőségek. Vagy ilyenek a '70-es években Pázmándy Margit *Kút völgyi óvoda-bölcsődéje* (Bp., 1972), Vadász György *Erdőalja úti családi háza* (Bp., 1977), Kaszás Károly *Ravatalozója* (Tihany, 1979), Török Ferenc *Katolikus temploma* (Révfülöp, 1982).

De a '70-es, '80-as évek építészeti körképe akkor teljes, ha a totális hallgatásra ítélt Bachman Gábor, Rajk László, Nagy Bálint dekonstruktív alkotócsoporthoz nyugati nyelvstrukturalista kísérleteit is felidézem: *Műteremház* (Vence, 1984), ill. *Kastélykör belpályázat* (Nagy Bálint–Rajk László–Ekler Dezső–Gyarmathy Katalin–Pintér Katalin és mások Keszthely, 1981). Nem utolsósorban olyan egyéni úton járó, besorolhatatlan építészeket is, mint Zalotay Elemér *Szputnyikfigyelője* (Szombathely, 1968), ifj. Janáky István *Nemzeti Szalon pályázati terve*, (Bp., 1970), Istvánffy Mária *Kelenföldi pályaudvar pályázati terve* (Bp., 1971), Janesch Péter *OISTT Színház pályázata* (Amsterdam, 1977), Bán Ferenc *Kulturális Központja* (Nyíregyháza, 1981), Ekler Dezső *Téka tábora* (Nagykálló, Harangod, 1986–89).

A kor kísérletező architektúráját negligálta az egykori hatalom. Winkler Barnabás, egy építészdinasztia tagja, aki családi szemszögből is rálátott a korra, ma – nem könnyen – elérte, hogy az állam *Posztumusz Ybl-díjakkal* ismerje el a politikai okokból mellőzött jelentős építészeket.¹⁸

Összefoglalás

Mindezek a lokális karakterű törekvések, túrt „modernista engedmények” együtt adtak keretet, de egyszerre gátolták is az 1960-as, '70-es években kivirágzó organikus mozgalom kiteljesülését. Visszatérve az 1910 körüli kezdetekhez – a bevezetőben említett Keserű Katalin és Sármány-Parsons Ilona Lechner-tanulmányához –, fontos, hogy felhagyva a modernizmus idealizmusa által diktált kultúrfölény szemszögével: újraértékeljük a XX. század építészetét. A zakopanei stílus a gurál népi építészet sajátosságaitól és ácsmesterségétől indított. A fejlettebb cseh gazdaság viszonyai között, a nemzeti és/vagy internacionális modern összefüggéseivel kissé elkülönült a magyar és lengyel karaktertől egyaránt merítő „keleti” architektúráról, pl. a Dusan Jurkovič nevével fémjelzett rurális szlovák nemzeti építészettől. A kötet magyar szer-

zőinek szövegei Spiegel Frigyes és Lechner Ödön stílus-programjait idézik, de Lengyel Gézáttól a *Tömeg-lakás* a szociológiai, Medgyaszay Istvántól *A vasbeton művészi formálása* a történeti-technológiai megközelítést is felelevenítik a jelenkori magyar szerkesztők: Kós Károly *Régi Kalotaszeg* és Thoroczkai-Vigand Ede *A ház* című példabeszédeit. Máig iránymutató a tájban gondolkodó korai ökotudatos szemléletük. A lechneri „magyar forma” külső csodálói a merész kísérletet méltatták, amellyel a világ a *turini világkiállítás magyar házát* (1911) ünnepelte.¹⁹ Ennek máig aktuális lényege: a népi építészet szellemének, formáinak sikeres átültetése a városi közegbe. És ez egy olyan experimentális terület, ahol a társadalom és az építészek azóta sem találtak rá a „királyi útra”.

Az 1990-es, rendszerváltozás körüli időkben a mainstreamre figyelő honi építészettörténet a szecesszió kiátkozásának folytatásaként többnyire elhallgatta Jászky Béla–Kós Károly *Zebegényi temploma* (1908), Györgyi Dénes és Kós Károly *Városmajori Iskolája* (Bp., 1910), Árkay Aladár *Fasori Református temploma* (1913) „másik modern” történeti jelentőségét. A hasonló specifikumokat (Hans Poelzig és társai „rendhagyó” modern munkásságát) a német építészeti kutatás több évtizede helyre tette. A két háború közötti kor magyar építészetét feldolgozó műtörténet sokáig mellőzte, negligálta a másik modern számos kiemelkedő művét: Györgyi Dénes *Hangya székházát* (Bp., 1920), Sándy Gyula *Postapalotáját* (Bp., 1925), Foerk Ernő és Rerrich Béla *Szegedi Dómját és Dóm terét* (1925), Román Ernő, Borsos József téglarchitektúráját, Lajta Béla régi-új ornamentikáját, Medgyaszay István, Baumhorn Lipót új, betonplasztikát fejlesztő kísérleteit. Kós Károly középkori technikák új-jáélesztésére építő vagy Kotsis Iván a római iskolát, olasz modernt együtt idéző „másutas modern” életművét.

A fenti, a fősodor kánonjának kizárólagosságát megkérdőjelező 1900–1910-es vagy épp 1970–1980-as „másik modern” életpályák/főművek tanulmányozása láttán elgondolkozhatunk arról, hogyan szorult az ideológiák/diktatúrák XX. századában az eredetileg sokarcú modern művészet és építészet diaszpórába. (lásd pl.: Hagenbund vagy a Fiatalok műgyetemi építészcsoporthoz). És arról is, hogyan manipulálható ma.²⁰ Hogyan vonultak/vonulnak sokan belső emigrációba, indultak/indulnak neki a migráció keserű kalandjának – és csak ritkán lettek/lesznek ennek nyertesei. Azon is, hogyan öltöztette/bujtatja fel az alkotók újat keresését saját céljainak „modern” ruháiba a XX. századi ideológia.

JEGYZETEK

- 1 Az írás a krakkói *HERITO* folyóirat által megjelentetett azonos című tanulmányom jelentősen kibővített változata.
- 2 *Népiek és urbánusok – Egy mítosz vége? Körkérdés a reformokról.* (Századvég [Magyar füzetek búcsúszaám], 1990/2., 141–143. p.)
- 3 Nemzetközi tudományos konferencia, Lechner halálának 100. évfordulója alkalmából. Iparművészeti Múzeum, 2014. november 19–21.
- 4 Barry Bergdoll: *Encountering America: Marcel Breuer and the Discourses of the Vernacular from Budapest to Boston*, In: *Marcel Breuer – Design and Architecture*, katalógus: Weil am Rhein. 2003, 260–307. p.
- 5 Sármány-Parsons Ilona: *Lechner Ödön, a nemzeti modernizáció építész.* Régi-új Magyar Építőművészet, 2015/2.
- 6 Sármány-Parsons 'case study' hivatkozása az idézetben: Megan Brandow Faller: *Art Nouveaus and Hungarian Cultural Nationalismus*. In: Steven de Zepetnek–Louise Olga Vasvary (eds.) *Comparative Hungarian Studies*. Purdue University Press. 2011, 182–196. p.
- 7 *Építészeti Tendenciák Magyarországon – 1968–81.* Kurátor: Gerle János – Szegő György. (Katalógus, szerk.: Csillag Katalin–Déri Erzsébet, felelős kiadó: Zsigmond Attila, Budapest Galéria, 1982).
- 8 Moravánszky Ákos: *Távozz tőlem sátán/Neo hisztérikus kirándulás Óbudára.* (Magyar Építőművészet, 1982/2., 62. p.)
Volt pozitív visszhang is – elsősorban külföldön (ittthon jellemzően nem a szakajtóban):
Thomas Boga: *Architektur in Ungarn – Was sagst du dazu?* (Werk, Bauen und Wohnen. Zürich, vol. 11/1982, 20. p.)
Jonathan Glancey: *Magyar Movement. The Architectural Review*, London, 1982/6., 5/6–6/6. p.
André Maisonneuve: *Projets hongroise*. CREE/architecture interieure, Paris, 1982/10., 32. p.
Hajdú István: *Építészeti tendenciák Magyarországon. Magyar Nemzet*, 1982. február 5.
Megay László: *Építészeti kiállítás. Magyar Nemzet*, 1982. március 7.
P. Szabó Ernő: *Építészeti tendenciák Magyarországon 1968–1981. Új Tükör*, 1982. február 14.
- 9 Keserü Katalin: *Az építészeti gondolkodás átalakulása a 19–20. század fordulóján Közép-Európában.* In: *A modernizmus kezdetei Közép-Európában: lengyel, cseh, szlovák és magyar irányok a múlt századfordulón.* (Antológia, szerk.: Keserü Katalin–Haba Péter. Ernst Múzeum, 2005, 9–24. p.)
- 10 Matthias Boeckl: *Pragmatikus modernizmus – az avantgárd és a mainstream között – építészet a Hagenbundban.* (Katalógus, szerk.: Matthias Boeckl–Harald Krejci, Belvedere-Hirmer Verlag, Wien, 2014, 63. p.)
- 11 Huszka József: *A magyar turáni ornamentika története.* (A szerző, 1929, ill. Nyers Csaba magánkiadása, Budapest, 1994)
- 12 Hamvas Béla: *Öt génius – A bor filozófiája* (Budapest, Életünk könyvek, 1988).
- 13 Sármány-Parsons Ilona: uo.
- 14 Sármány-Parsons Ilona: uo.
- 15 Szegő György: *Teremtés és Átváltozás Budapesti szecessziós építésze a századfordulón.* (Budapest, HG és Társa, 1996. Az építészeti alapkutatást az MTA–Soros Alapítvány támogatta a 80-as évek közepén, a kézirat évekig kallódott a legjelentősebb állami művészeti könyvkiadónál.)
- 16 Sylvester Ádám: *Különutas magyar szocreál.* (In: *Magyar Építőművészet*, 2014/2., ill. *Építészeti Nemzeti Szalon* katalógusa. Műcsarnok, 2014, 61. p.)
- 17 Rados Jenő: *A magyar építészet története.* (Budapest, Műszaki Könyvkiadó, 1961, ill. 2. bővített kiadás 1971, 250–257. p.)
- 18 *Posztumusz Ybl Miklós-díj.* (HAP Galéria, szerk.: Winkler Barnabás–Domján Kornélia, Bp., 2010).
- 19 Gerle János–Kovács Attila–Makovecz Imre: *A századforduló magyar építésze.* Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó–Bonex, 1990.
- 20 Szegő György: *Média, mágia, művészet / Salzburgi esettanulmány.* (Ökotáj, 39–40. sz., 2007–2008 tél, 62–83. p.)

Németh István

A meztelen igazság: ószövetségi alakok kompromittáló helyzetekben

■ Joggal feltételezhető, hogy a bibliai tárgyú képzőművészeti alkotásoknak s ezen belül is egyes ó-és újszövetségi jeleneteknek az elsődleges és alapvető célja, illetve funkciója mindig is az volt, hogy bizonyos teológiai tartalmakat, morális üzeneteket fogalmazzanak meg, illetve tolmácsoljanak képi formában a nézők számára. Az említett képzőművészeti alkotások az esetek többségében nyilván eleget is tettek ezeknek az elvárásoknak. Mint látni fogjuk azonban, bizonyos bibliai témákat megörökítő jelenetek esetében már korántsem mindig egyértelmű, vagy legalábbis megkérdőjelezhető, hogy ezek valóban (csupán vagy elsősorban) az említett funkcióknak, illetve elvárásoknak akartak-e megfelelni.¹ A továbbiakban ezt a kérdést szeretném néhány közismert, s az európai képzőművészetben különösen népszerűvé váló ószövetségi téma ábrázolásai kapcsán közelebbről is megvizsgálni.

Valószínűleg elég kevesen találnák el a helyes választ, ha feltennénk azt a kérdést, hogy vajon melyek voltak az európai képzőművészetben (s ezen belül is mondjuk a reneszánsz és barokk festészetben és grafikában) a leggyakrabban megörökített ószövetségi jelenetek? Nos, bármilyen meglepő, a toplista élén olyan kifejezetten pikáns s nemritkán hangsúlyozottan erotizáló jeleneteket találunk, mint például Zsuzsanna és a vének, Betsabé a fürdőben, József és Putifárné vagy éppen Lót és lányai.² Ha magyarázatot szeretnénk találni erre az önmagában is furcsa, sőt meglepő jelenségre, akkor azzal a ténnyel is feltétlenül számolnunk kell, hogy a szóban forgó ószövetségi jelenetek többsége az említett időszakban már korántsem kizárólag egyházi célokat szolgált, hanem egy széles, laikus polgári réteg megrendelésére készült. Ezeknek a képzőművészeti alkotásoknak tehát – vallásos tematikájuktól függetlenül – több szempontból is más funkcióknak, elvárásoknak kellett eleget tenniük, mint a templomokban elhelyezett oltárképeknek.³ A témaválasztás szempontjából szintén nem mellékes, hogy a reneszánsz által közvetített antik szépségeszményt – mely

az akkori felfogás szerint leginkább a tökéletes arányú, ruhátlan férfi és női testben fejeződött ki – a XVI. század első évtizedeitől kezdve Itálián kívül is számos művész próbálta megragadni, ezért (nyilván megrendelőik, illetve vásárlóik igényeinek is megfelelően) egyre nagyobb számban választottak olyan témákat, melyek lehetőséget nyújtottak számukra ruhátlan emberi alakok ábrázolására. Ezek a reneszánsz (és barokk) aktok azonban nem csupán sokkal életszerűbbek, esztétikai szempontból vonzóbbak, hanem gyakran letagadhatatlanul erotikusabbak is voltak a korábbiaknál, s mindez nem csupán a pikáns mitológiai történetek ábrázolásaira, hanem egyes ekkoriban készült bibliai (rendszerint ószövetségi) jelenetekre is érvényes volt.⁴ De hogyan egyeztethető össze az érzéki látvány a bibliai történetek által közvetített morális tanulsággal? Azt hiszem, elég nehezen.⁵

Bár nem vitás, hogy például Zsuzsanna és a vének vagy József és Putifárné történetének komoly morális üzenete, erkölcsi tanulsága van, (nagyon leegyszerűsítve: a tisztaság győzelme a bűnös érzékiség felett, illetve az igazság győzelme a hamisság felett),⁶ mindez azonban már korántsem ilyen egyértelmű a Dávid és Betsabé vagy a Lót és lányai témával, illetve ezek egyes ábrázolásaival kapcsolatban. Egyébként is igen kérdéses, hogy mennyire szerencsés egyes – az európai keresztény kultúrában méltán erkölcsi példaképként tisztelt – ószövetségi alakokat, mint Zsuzsanna vagy József, ilyen kényes, kompromittáló helyzetben ábrázolni. Nem szabad figyelmen kívül hagynunk ugyanis, hogy a képzőművészeti alkotások nemcsak illusztrálják, felidéznek az adott bibliai eseményeket, hanem egyúttal interpretálják is ezeket, s attól függően, hogy a témát feldolgozó művészek éppen mit ragadnak ki belőlük, illetve mire helyezik a hangsúlyt, a látvány más és más (olykor az eredeti történet mondanivalójától, üzenetétől meglehetősen eltérő) gondolatokat, asszociációkat (is) ébreszthet a nézőben. A továbbiakban néhány konkrét példán keresztül ezt szeretném érzékel-

tetni. Vizsgálódásaimat elsősorban Zsuzsanna és a vének történetének egyes ábrázolásaira szeretném korlátozni, – ezek a művek vezették egyébként a barokk művészetben az ószövetségi jelenetek toplistáját!⁷ –, bizonyos következtetések, illetve megállapítások azonban megítélésem szerint nem csupán ezekre, hanem számos más (bibliai és nem bibliai) ábrázolásra is érvényesek lehetnek.

Zsuzsanna története Dániel könyvének korai görög fordításában szerepel, mely csak a katolikus Szentírásban kapott helyet. (Dániel 13.) Az i. e. VI. században, Babilonban játszódó történet szerint a gazdag Jojakim felesége, Zsuzsanna éppen fürdeni készült házuk kertjében, amikor megkörményezte és házasságtörésre próbálta kényszeríteni két idős bírót, akik már régóta szemet vetettek a szépséges nőre. Mivel nem engedett a csábításnak, ők bosszúból, hamis vádak alapján elítéltették, s Zsuzsannának csupán az utolsó pillanatban sikerült megmenekülnie a kivégzéstől.

Elég nyilvánvaló, hogy ennek a jól ismert ószövetségi történetnek a drámai csúcspontja az, amikor Zsuzsannát a vének tanácsa elé cipelik, halálra ítélik, de az ifjú Dániel közbelépésének, illetve bölcsességének köszönhetően végül mégis az igazság diadalmaskodik: a jó megmenekül, a rossz pedig elnyeri méltó büntetését. A történet tehát a bölcs ítélethozatal egyik iskolapéldájaként is értelmezhető, nem véletlen, hogy a téma ábrázolásaival – mint exemplumokkal – (a Salamon ítéletét megörökítő jelenetekhez hasonlóan) esetenként városházák tanácsstermeiben is találkozhatunk, ahol a városi bírák annak idején meghozták döntéseiket.⁸

Érdekes ugyanakkor, hogy bár az európai képzőművészetben s ezen belül is elsősorban a történetet grafikai sorozatok formájában megörökítő XVI. századi metszeten olykor az imént említett részletek ábrázolásaival is találkozhatunk,⁹ a témát feldolgozó művészek fantáziáját szemmel láthatóan nem ez az epizód ragadta meg elsősorban, hanem az, amikor a ruhátlanul fürdőző szépséges Zsuzsannát meglesi, illetve megpróbálja elcsábítani a két kéjsóvár vénember. A történetnek már a XVI. század folyamán ez a pikáns epizód vált a legismertebb, s legkedveltebb ábrázolásává, s ez is maradt lényegében egészen a XIX–XX. századig.¹⁰ Érdemes felhívni rá a figyelmet, hogy míg a XVI. század elején a téma ábrázolásain – így például Lucas van Leyden (1494–1533) egy 1508 táján készült metszetén – még inkább a meglesés (vagy ha úgy tetszik a kukkolás) motívuma állt az előtérben, néhány évtizeden belül a hangsúly egyértelműen a kukkolás tárgyára, azaz a meglesett, kiszolgáltatott Zsuzsanna ruhátlan alakjára helyeződött át. Ez a hang-

súlyeltolódás korántsem nevezhető mellékesnek, hiszen ezáltal a mindenkori néző figyelme is elsősorban a többnyire közvetlenül a jelenet előterében látható, félig vagy teljesen fedetlen testű fiatal nő bájaira irányul. Jacopo Tintoretto (1518–1594) 1555 táján készült s jelenleg a bécsi Kunsthistorisches Museum gyűjteményében őrzött híres művén például a tükörben önmagát szemlélő ruhátlan Zsuzsanna immár nem a fenyegetett ártatlanságot vagy az erényt szimbolizálja, hanem a már említett pogány szépségeszmény megtestesítőjévé válik. Nem más ő, mint egy ószövetségi Vénusz, az esztétikai élvezet és az érzéki vágyak titokzatos tárgya,¹¹ akárcsak mondjuk Sebastiano Ricci (1659–1734) budapesti Betsabéja, melyet szintén a szépítkező szerelemistennő ábrázolásának vélhetnénk, ha nem tűnne fel a háttérben a balkonon Dávid király apró alakja.¹² Érdeemes talán ennek kapcsán emlékeztetni arra, hogy maga a bibliai szöveg is kiemeli Zsuzsanna rendkívüli szépségét egyes más ószövetségi nőalakokhoz – így például a már említett Betsabéhoz vagy a Holofernésszel végző bethuliai özvegyhez, Judithhoz – hasonlóan, akiknek a testisége esetenként éppúgy felkeltette a művészek fantáziáját, mint ahogy ezt többek között Jan Sanders Van Hemessen, (1500k.–1566) vagy Jan Massys (1509–1573) egyes művei is bizonyítják.¹³

Zsuzsanna tehát nem csupán egy jámbor, istenfélő asszony volt, hanem egyúttal egy igen vonzó külsejű fiatal nő is, akin nem véletlenül akadt meg a férfiak szeme. Hogy ez a szempont korántsem csak a művészek, hanem képeik vásárlói, illetve megrendelői számára is meghatározó jelentőségű lehetett, az többek között Peter Paul Rubens (1577–1640) s egyik mecénása, Sir Dudley Carleton között folyt levelezésből is egyértelműen kiderül. Egyik Rubenshez írt levelében ugyanis az angol diplomata arra buzdította a híres flamand festőt – aki éppen egy Zsuzsanna és a vének témáját megörökítő képen dolgozott számára –, hogy igyekezzen olyan ellenállhatatlanul vonzó nőként ábrázolni a bibliai szépséget, hogy az még benne, egy már erősen korosodó férfiben is fel tudja majd kelteni az érzéki vágyakat.¹⁴

S itt egy igen kényes, vagy ha úgy tetszik, veszélyes pontra érkeztünk. Mint ahogy Sir Dudley Carleton (1599–1654) idézett soraiból is kitűnik, a szemünk elé táruló erotikus látvány érzéki vágyakat keltő hatása lényegében független annak illetlen vagy morális szempontból kifogásolható voltától. Ráadásul adott esetben sejthetően, legalábbis a (férfi)nézők többsége – az angol diplomatához hasonló módon – nemhogy elítélné a két kéjsóvár vénember tettét, hanem (ha csak képzeletben is) az ő szerepükbe bújik, s velük együtt élvezkedik a ruhát-

lan Zsuzsanna vonzó látványában. Pedig itt nem egyszerűen egy pikáns csábítási jelenetről, hanem egy megerőszakolási kísérletről van szó!

Érdemes talán ennek kapcsán felhívni rá a figyelmet, hogy a többi említett népszerű ószövetségi jelenet háttérben is szinte kivétel nélkül valamilyen kriminális esemény húzódik meg: Dávid és Betsabé esetében például egy házasságtörés, mely végül a kellemetlenné váló férj meggyilkoltatásához vezetett. Lót és lányai esetében pedig egy előre megfontolt szándékkal (és ismételten) elkövetett vérfertőzés. Míg az önmagát sikertelenül felkínáló Putifárné „csupán” börtönbe juttatta a hamis vádakkal illetett Józsefet, a szépséges Judit már könyörtelenül levágta a fejét a mit sem sejtő, álomba merült Holofernésznek. Vagy ezeknek a képzőművészeti alkotásoknak a fő vonzereje netán éppen abban rejlett, hogy a borzongás és a gyönyör együttes élvezetét kínálták fel a néző számára? Mindenesetre ezekre a jelenetekre is kíváloan illik Max J. Friedländer szellemes megállapítása: „Was im Leben uns verdriesst, man im Bilde gern genießt”, amit körülbelül úgy lehetne lefordítani, hogy ugyanazt a dolgot, ami az életben bosszant bennünket, szívesen és nagy élvezettel nézegetjük egy képen.¹⁵ Valószínűleg nem teljesen véletlen, hogy a Zsuzsanna és a vének történetét feldolgozó számos művész közül éppen egy XVII. századi olasz festőnő, Artemisia Gentileschi (1593–1653) tudta talán leghitelesebben kifejezni a meglesett és ártatlanságában fenyegetett asszony szégyenét és kiszolgáltatottságát a két kéjsóvár férfivel szemben. Mindez emberileg, illetve pszichológiailag annál is érthetőbb, mivel forrásokkal igazolható, hogy a fiatal Artemisiát apja barátja és festőtársa, egy bizonyos Agostino Tassi megerőszakolta, amikor a lány még mindössze tizenöt éves volt, ami nyilván életre szóló lelki traumát okozhatott a festőnőnek.¹⁶

Egyébként, hogy Zsuzsanna és a vének története mennyire alkalmas lehetett egyes művészek „piszkos” fantáziájának a beindítására, illetve erotikus asszociációk felkeltésére, azt többek között az is bizonyítja, hogy (a lányaival hálólóttal együtt) ez az ószövetségi jelenet is helyet kapott Agostino Carracci (1557–1602) *Lascivie* címen ismert, 1595 táján készült pornográf metszetsozogatában.¹⁷ Egy másik olasz művész, Alessandro Allori (1535–1607) már egy 1561-ben készült festményén is olyan kompromittáló, hangsúlyozottan erotizáló módon ábrázolta Zsuzsanna alakját, ami teljes mértékben ellentmond annak a képnek, mely a bibliai leírás alapján erről a jámbor és hűséges asszonyról kirajzolódik előttünk. Bár a történet szerint a leshelyükről Zsuzsannához futó vének csupán szóban jelezték a meglepett asszonynak,

hogy mennyire vágnak rá s mit szeretnének vele tenni, Allori szóban forgó képén a két idős, kéjsóvár férfi ennél már lényegesen tovább megy. Egyikük Zsuzsanna ruhátlan testét átkarolva, a nő combjai közé dugja a kezét, míg másikuk hátulról közelít hozzá. A legmeglepőbb azonban nem is a két vén kéjenc viselkedése, hanem Zsuzsanna reakciója. Ezúttal semmi nyomát nem leljük annak a rémületnek, illetve heves tiltakozásnak, mellyel a téma számos ismert ábrázolásán, köztük Artemisia Gentileschi említett művén a nő megpróbálja távol tartani magától a két öreget. Sőt! Úgy tűnik, kacérkodva még meg is cirógatja az idős férfiak arcát, mintha csak azt mondaná: „Ejnye, rossz fiúk! Mire készültök?” Nem csoda, hogy a házastársi hűséget szimbolizáló kiskutya riadtan bújik meg Zsuzsanna háta mögött.

Ha már a szokatlan reakcióknál, illetve heves gesztusoknál tartunk – s hogy egy csipetnyi humort is vigyünk a történetbe –, érdemes egy pillantást vetni Jacob Jordaens (1593–1678) egy 1653-ban készült, s jelenleg a koppenhágai Statens Museum for Kunst gyűjteményében található képére, mely szinte már a tárgyalt ószövetségi esemény parodizálásának tűnik. A jobboldalt, háttérben feltűnő, s ezúttal immár kifejezetten groteszk, visszataszítóan csúnya két vénember – mintha csak gátfutók lennének – életkorukat meghazudtoló vehemenciájával igyekszik átugrani az ablakpárkányon, hogy minél előbb rávethessék magukat a bájosnak vagy vonzónak itt legfeljebb igen nagy jóindulattal nevezhető testes Zsuzsannára, aki lábát egy tál vízben áztatva bárgyú mosollyal várja, hogy ki lesz a befutó. Jordaens azon művészek közé tartozott, aki több változatban is feldolgozta az adott témát.

Míg itt a Zsuzsannát megkönyékező két vénember közül az egyik az előtérben ugató kutyát próbálja elhallgattatni, a másik ujját szája elé téve kinéz a képből, egyértelműen ránk, a nézőre tekint, mintha diszkrécióra kérne bennünket, hogy amit most látunk, az titok, s feltétlenül maradjon köztünk. Nem csupán arról van szó, hogy a festő ezzel a kitekintő gesztussal a nézőt is bevonja a cselekménybe, az esemény szemtanújává teszi, hanem arról is, hogy egyúttal le is buktatja, hiszen, ha jobban belegondolunk – bár a történet szerint a két kéjsóvár vénember az, akik meglesik a kíváncsós, ruhátlan nőt –, az igazi voyeur nem más, mint a pikáns jelenetet élvezettel szemlélő mindenkori néző. Mindezt zseniális módon érzékelteti Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606–1669) 1636-ban készült s jelenleg a hágai Mauritshuis gyűjteményében található festménye is, ahol a képből kitekintő Zsuzsanna szégyenlősen próbálja eltakarni ruhátlan tes-

tét, de nem a jobb oldalt, aombok között rejtőző s alig észrevehető vénék elől, hanem egyértelműen előlünk, a kép nézője elől.¹⁸

E képek funkcióját, hatásmechanizmusát tekintve talán leginkább egyfajta peep-show-effektusról beszélhetünk, melynek csupán egyik, bár korántsem elhanyagolható eleme a kukkolás motívuma. Mindez természetesen nem csupán Zsuzsanna és a vénék általunk tárgyalt ábrázolásaira, hanem egy egész sor hasonló, pikáns bibliai vagy éppen mitológiai jelenetre is érvényes. Mint ahogy például Eric Jan Sluijter egyes Betsabé-ábrázolásokkal kapcsolatban szellemesen megjegyezte, hogy Dávid királynak legalábbis egy erős távcsőre lett volna szüksége ahhoz, hogy a távoli háttérből egyáltalán észrevegye a jelenet előterében (tehát a néző közvetlen közelében) fürdőző szépséges nőalakot.¹⁹

Hogy az érzéki látványban való gyönyörködés lehetőségét valójában nem a jelenet egyes szereplőinek, hanem nekünk, a nézőknek kínálja fel a művész, azt Jacob Jordaens egy jelenleg Stockholmban őrzött, Kandauleusz és Gygés történetét megörökítő képe talán minden eddiginél jobban érzékelteti. A Hérodotosz által leírt történet szerint Kandauleusz, Lidia királya annyira büszke volt felesége szépségére, hogy az este a hálószobában vetkőző nőt titokban udvaroncának, Gygésnek is meg-

mutatta. A királyné, bár észlelte a dolgot, úgy tett, mintha semmit sem vett volna észre. Másnap mindenesetre magához rendelte Gygést, s választás elé állította: vagy őt végezteti ki leselkedése miatt, vagy megöli a királyt, aki az egészet kitalálta, s szégyenletes tettet művelt azzal, hogy felesége ruhátlan testét titokban illetékteleneknek mutogatta. (Nem kell különösebb fantázia annak kitalálására, hogy Gygés vajon melyik lehetőséget választotta.) Az igazán érdekes ezúttal az, hogy a flamand festő képén a meglesett szépség éppúgy ránk, azaz a nézőre tekint, mint Rembrandt említett Zsuzsannája. Azzal a lényeges különbséggel azonban, hogy míg Rembrandt képének főszereplője zavarban van, s gesztusaiból egyértelműen érezhető, nem akarja, hogy ruhátlanul lássuk, Jordaens szóban forgó képén ennek a zavarodottságnak nyomát sem leljük, sőt, mintha a hátraforduló, s kacér mosollyal ránk pillantó nő azt kérdezné tőlünk: „Ugye tetszik, amit látsz?” Azért is kívántam röviden ismertetni ezt a szűkebb értelemben vett témánkon tulajdonképpen kívül eső művet, mivel ami a Zsuzsanna és a vénék egyes ábrázolásai (s a többi említett ószövetségi jelenet) esetében esetleg csak sejthető, érezhető, itt teljesen nyilvánvaló: ennek a képnek már lényegében semmi vagy nem sok köze van az eredeti történethez, pontosabban az adott történet eredeti mondanivalójához. A lényeg az, hogy egy-egy bibliai vagy éppen antik téma által szentesített formában lehetőség nyíljon vonzó női aktok, pikáns jelenetek megfestésére. Hogy a Zsuzsanna és a vénék-téma lényegében még a XX. század elején is elsősorban ezért kelthette fel a művészek érdeklődését, azt többek között a müncheni Jugendstil képviselőjeként ismert Franz von Stuck (1863–1928) egyes alkotásai is jól érzékeltetik. Bár a festő egy 1913-ban készült képén Zsuzsanna a tőle elvárható szemérmességgel igyekszik eltakarni ruhátlan testét a leselkedő vénék elől – akik valóban nem is sokat láthatnak belőle –, a néző (a peep-show-effektusnak megfelelően) zavartalanul és közelről (igaz, ezúttal hátulról) gyönyörködhet a csábos fiatal nő bájaiban.

Az elmondottak alapján felvetődik azonban a kérdés: azonosnak tekinthetjük-e az említett képeken szereplő Zsuzsannát azzal a nőideállal, akit a bibliai történet alapján az erkölcs, a tisztaság, a házastársi hűség mintapéldányaként tisztelhetünk? Betöltheti-e az erkölcsi példakép szerepét egy olyan nőszemély, aki szinte állandóan ruhátlanul mutatkozik előttünk, ráadásul egy meglehetősen intim szituációban, látványával érzéki vágyakat kelt, s sokkal inkább tisztességtelen, mintsem emelkedett gondolatokat ébreszt a nézőben?

JEGYZETEK

- 1 Az ebben a tanulmányban érintett kérdésekkel már két korábbi publikációmban is elég behatóan foglalkoztam: Németh I.: *Morele voorbeelden? Naakte vrouwen op oudtestamentische voorstellingen*, *Károli-studies II*. Budapest, 2002, 181–200; Németh I.: *Playing with Fire: The Questionable Morality of 16th and 17th Century Netherlandish Erotic Paintings and Prints*, *Neerlandica II. Emblematica et iconographia. Themes in the Painting and Literature of the Low Countries from the 16th to the 18th Centuries*. (Acta Universitatis Palackianae Olomucensis.) Olomouc, 2003, 51–63.
- 2 Schillemans R.: *Bijbelschilderkunst rond Rembrandt*. Utrecht, 1989, 25.; Strumwasser G.: *Heroes, Heroines, and Heroic Tales from the Old Testament: An Iconographic Analysis of the Most Frequently Represented Old Testament Subjects in Netherlandish Painting ca. 1430–1570*. Los Angeles, 1979.
- 3 Ezzel kapcsolatban lásd: Tümpel Chr.: *De oudtestamentische historieschilderkunst in de Gouden Eeuw*. In: *Het Oude Testament in de Schilderkunst van de Gouden Eeuw*, Kiállításkatalógus, Joods Historisch Museum, Amsterdam, 1991, 8–23.
- 4 A XVI. századi németalföldi festő, Jan Massys munkássága például jelentős részben éppen ilyen hangsúlyozottan erotikus ószövetségi jelenetekből áll. A művészről lásd: Buijnsters-Smets L.: *Jan Massys. Een Antwerps schilder uit de zestiende eeuw*. Zwolle, 1995.
- 5 Az általunk felvázolt jelenséggel kapcsolatban például Jan Bialostocki egyenesen provokatív eroticizmusról beszél: Bialostocki J.: *Judith. The Story, the Image and the Symbol*. Giorgione's Painting into the Evolution of the Theme, *The Message of Images*. Studies in the History of Art, Bécs, 1988, 113–131. Egyes XVI. századi német mesterek hasonlóan erotizáló műveivel kapcsolatban: Hoffmann K.: *Antikenrezeption und Zivilisationsprozess im erotischen Bilderkreis der frühen Neuzeit*, *Antike und Abendland* 24., (1978) 146–158; Harbison, C., *The Art of the Northern Renaissance*, London, 1995, 165–167.
- 6 A Zsuzsanna-témát – mint az ártatlanság győzelmét a bűn felett – már az ókeresztény művészetben is ábrázolták. Egyes szarkofágokon, illetve a katakombafestészetben Zsuzsanna szimbolikus formában, mint két vadállat között álló bárány jelenik meg. Lásd: Seibert J. (szerk.): *A keresztény művészet lexikona*. Budapest, Corvina Kiadó, 1986, 324.
- 7 Pigler A., *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, I–III. Budapest, 1974/ I. 218–229.

- 8 A Zsuzsanna és a vénék-jelenet felbukkan többek között a naardeni vagy a nijmegeni városháza tanácsstermének ábrázolásai között is. Lásd ezekkel kapcsolatban: Caron M. (szerk.): *Helse en hemelse vrouwen. Schrikbeelden en voorbeelden van de vrouw in de christelijke cultuur*, kiállításkatalógus, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, Utrecht, 1988.
- 9 Lásd többek között Philips Galle 1563-ban, Maerten van Heemskerck után készült metszeteit vagy Abraham de Bruyn 1570-ben készült metszetsorozatának egyes lapjait.
- 10 Jó áttekintést nyújt a Zsuzsanna-ábrázolásokról többek között: Prêtre J. C.: *Suzanne. Le proces du modele*, Párizs, 1990.
- 11 Tintoretto szóban forgó művéről: Nichols T.: *Tintoretto – Tradition and Identity*. London, 1999, 91–94.
- 12 Ricci említett, a Szépművészeti Múzeum gyűjteményében található festményéről: *Treasures of Venice*, Kiállításkatalógus, The Minneapolis Museum of Art, 1995–96, 76–78.
- 13 Érdemes itt megemlíteni, hogy Rembrandt 1654-ben festett s jelenleg a párizsi Louvre gyűjteményében található Betsabéja sokáig azért nem nyerte el a műgyűjtők tetszését, mivel a képen látható ruhátlan nőalakot nem találták eléggé vonzónak. Lásd ezzel kapcsolatban: Schwartz G.: „*Though deficient in beauty*”: A Documentary History and Interpretation of Rembrandt’s 1654 Painting of Bathsheba, A.J. Adams (szerk.): *Rembrandt’s Bathsheba Reading King David’s Letter*. Cambridge University Press, 1998, 176–203.
- 14 Sir Carleton idézett levelével kapcsolatban: McGrath E.: Rubens’s Susanna and the Elders and moralizing inscriptions on prints, H. Vekeman–J. Müller Hofstede (szerk.): *Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts*. Erfstadt, 1984, 73–90.; Sluijter E. J.: *Seductress of Sight. Studies in Dutch Art of the Golden Age*. Zwolle, 2000, 149.
- 15 Friedländer M. J.: *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*. Hága, 1947, 219.
- 16 Az idézett történettel kapcsolatban lásd többek között: Wittkower R-M.: *A Szaturnusz jegyében. A művész személyisége az ókortól a francia forradalomig*. Budapest, Osiris Kiadó, 1996, 227–229.
- 17 Agostino Carracci említett metszetsorozatáról: Brown B. L.: Between the Sacred and Profane, *The Genius of Rome 1592–1623*, Kiállításkatalógus, Royal Academy of Art, London – Palazzo Venezia, Róma 2001, 274–303.
- 18 Rembrandtnak erről a képeről lásd többek között: Broos B., *Meesterwerken in het Mauritshuis*. Hága, 1987, 289–293; Sluijter E. J., Rembrandt’s early paintings of the female nude: Andromeda and Susanna, G. Cavalli-Björkman (szerk.) *Rembrandt and his pupils*, Stockholm, 1993, 31–54.
- 19 Sluijter E. J., Rembrandt’s Bathsheba and the Conventions of a Seductive Theme, Ann Jensen Adams (szerk.): *Rembrandt’s Bathsheba Reading King David’s Letter*. Cambridge University Press, 1998, 48–99.

Hárdi István

A kísértés képi világa

*a Szt. Antal-ábrázolás tükrében
– változatok egy témára*

■ A kísértés kérdését Remete Szent Antal ábrázolás-változataiban követhetjük. Kiemelt kulcsképeken keresztül a szerzetes vízióival, rémeivel való küzdelmét, majd pusztán fantáziaként, később valósággal való viaskodásként észlelhetjük. A modern világban a démonikus alakokon kívül főként csábító személyek mutatkoznak, sőt magát a szexuális helyzet valóságát is ábrázolják. Természetesen korunk fogyasztói társadalmának „csábításai”, árukínálata is képekre kerülnek. Az értelmezésben a szerző a pszichológiai és pszichoanalitikus megközelítés mellett felhasználta a dinamikus rajzvizsgálatban nyert tapasztalatait is. A kísértés a művekben a csábító ingereken, a belső késztetéseken, az egyéni és kollektív tudattalan megjelenítésén, valamint az ellenük való küzdelmen alapul. Freud Felicien Rops képéről megállapítja, hogy az a tudományt megelőzve az elfojtott visszatérését is kifejezi. A művekben a mimikán kívül a kéztartások is kifejezik a megkísértett lelki állapotát, többek közt a védő-elhárító mozdulatokat, valamint a megkapaszkodást. A közlemény alapjául szolgáló gyűjtemény fele modern – ez is arra utal, hogy a legenda a képzőművészetben a mai napig is kedvelt téma. A történet nagy lehetőséget ad a művészeknek az önkifejezésre, a konfliktusok feldolgozására, az öngyógyításra.

Kulcsszavak: Szent Antal élete – kísértés és képi kifejezés, kísértés és vízió, a kísértés pszichológiai és pszichoanalitikus megközelítése, tudatos és tudattalan vonatkozások – a téma jelentősége.

Hogyan mutatkozik a művészetben a kísértés ábrázolása?

Miért termékenyítette meg a zenét és irodalmat közel két évezreden keresztül mind a mai napig? Miért olyan kedvelt téma Szent Antal megkísértésének ábrázolása a képzőművészetben? Mi ennek az oka?

Szent Antal megkísértése a művészet több ágában is folyamatos érdeklődés tárgya. Az irodalomban a 356–362 között megszületett Athanasius életrajzi műve óta a *Legenda aurea*n keresztül Flaubert-ig (1870); Méliès 1898-as némafilmjétől (*The Four Troublesome Heads/Un homme de têtes* 1898) a Boccaccio 70 Fellini-epizódján át (*Le tentazioni dell dott. Antonio*, Antonio doktor megkísértése 1962) az észak 2009-es filmjéig. Megtalálható a zenében Brahms *Szent Antal Koráljától* (1873) Hindemith szimfóniáján (1934), később az operáján, a *Mathis, a festőn* és Werner Egk vonósnégyesén (1945), majd balettjén át Maurice Béjart balettjéig (1967), Cristhos Hatzis (1987) „elektroakusztikus pentológiáján” át a londoni Sadler’s Wells színházban, később Ausztráliában bemutatott musicalig (Robert Wilson, Bernice Johnson Reagon, 2003, 2007). A téma kedveltségére utalnak az emléklapokon, a bélyegeken lévő, sőt ingekre nyomott változatok.

Hagyományként is őrzik a Remete emlékét körmenettel, népi színjátékokkal főként Olaszországban, Spanyolországban, Portugáliában; emléknapja január 17. Miután Szent Antal ábrázolásában sokszor szerepel az előtte menő malac, a néphit állatok gyógyítójának is tekinti, így például a dél-amerikai spanyol nyelvű országokban összegyűlnek, s kedvenceikre – kutyaikra, macskáikra –, háziállataikra áldását kérik. A XI. században a nevében alakult szerzetesrend, az antoniták ugyancsak a gyógyítást tartották egyik fő feladatuknak.

A képzőművészetben Ádámon és Éván, valamint Krisztuson kívül a Remete a kísértés legfőbb megjelenítője. Folyamatos a megjelenése a VII–VIII. századtól napjainkig – rendkívül népszerű. Újabb és újabb képekkel találkozunk, köztük sok remekmű mellett giccsel, sőt fotopornográfiával is. Jellemzőek a 2003-as velencei, 2006-os memmingi, a kölni és a 2008-as hamburgi, a szent ábrázolását bemutató kiállítások. Még személyes gyűjtésem (Hárdi, 2012) is emellett szól, 600 összegyűjtött képből a fele modern! Mi az oka ennek az aktualitásnak?

I.

Életrajzának leírása alexandriai Athanasius püspöktől származik¹ (kb. 293–373), aki görögül írta meg a biográfiát 356–362 között. Evagriosz antióchiai püspök fordította latinra 370-ben. A műről – főként a reformáció után – sok vita keletkezett.

Remete, Sivatagi vagy Nagy Szent Antal 251-ben született az egyiptomi Komában (közel Herakleopolisz Magnához), és 356-ban halt meg. Gazdag földműves családból származott. Az engedelmes gyermek nem tudott tanulni, és nem is végezte el iskoláit. Korán, 18-20 éves korában haltak meg szülei. Amikor 34 éves korában templomba ment, égi hangot hallott: „Eredj, és add el minden vagyodat, és add a szegényeknek; és kincsed lesz a mennyországban; jer és kövess engem” (Márk, 10, 21). Erre eladta nagy földbirtokait, árát szétosztotta a szegények között, nővérét pedig egy vallásos otthonban helyezte el.

Meglátott egy öreg remetét, aki számára példakép lett, s ő is ezt az életformát választotta. Egy faluszéli kunyhóba költözött. Ott aszkétikusan élt, keveset evett, böjtölt és imádkozott. Az emberek szerették, tisztelték, és az Isten emberének tartották. Közben látomásai támadtak, melyekben az „ördög el akarta téríteni a jó útról”, a nővére iránti szeretettől, s az erényekkel kapcsolatos nehézségekről beszélt, vagyonnal, földi dicsőséggel kecsegtette, éjjel nappal zavarta. Mint fekete fiú, az élvezet szellemeként kísértette. Máskor nő alakjában csábította, majd félelmetes sárkányként ijesztgette – de „az sem tudta őt legyőzni”.

Ezután egy sírgödörbe költözött, ahol – feltehetően az éhezéstől és nélkülözéstől is – intenzívebben jelentkeztek víziói, amelyekben különféle démonok és szörnyek kínozták: földrengésszerű élmények, nagy láрма közepette oroszlán, medve, bika kígyó, skorpió, farkas „támadt rá”, de a remete imával elűzte a rémképeket. Később a hegyekbe ment, ahol – látomásában – az ördög egy ezüst tállal csábította, amely „egy pillanat alatt eltűnt”, „mint a tűz felszínéről a füst”. Majd valódi arannyal is találkozott, amely mellett elhaladt, kikerülte, „mintha az tűz lett volna” (Athanasius, 362). A sivatagban egy erőd sírjába költözött, „ami csúszómászókkal, hullókkal volt tele”. Itt élt 20 évig. A látogatók sokszor egy lyukon át *figyelték a zajt és a küzdelmet, de semmit sem láttak* – mindezt a démonokkal való küzdelemnek vélték. Antal vallásos szavakkal bátorítva küldte el látogatóit. Később is sokan látogatták, akiket oktatott, és prédikált is nekik. A lélek tisztaságára, a test örömei, – a rossz gondolatok és a démonok – elleni küzdelemre buzdított. Sok követője akadt.

A keresztényüldözés idején Maximinus uralkodása alatt visszatért Alexandriába, bátor fellépésével szerzeteseket mentett meg, akiket azután nem bántottak. Jóllehet, mártíromságra vágyott, de ez őt elkerülte. A börtönben sínylődőket, a halálra ítéleteket is bátorította.

Visszatérve a régi lakóhelyére, a sírhelyre, sokan látogatták, tanácsot, vigaszt kértek tőle. Gyógyított, és ördögűzéssel is foglalkozott. Az akkoriban járványszerűen elterjedt anyarozsmérgezést, ergotizmust is gyógyította (innen a „Szent Antal tüze” elnevezés).

Egy Martinus nevű katonatiszt lányát „gonosz szellem szállta meg”, az apa imája és hitre buzdítása kiűzte. Egy Fronto nevű udvari katonatiszt különös betegségben szenvedett: „nyelvét megharapta, szeme sérülés nyomán veszélybe került” s a Remete tanácsa nyomán meggyógyult. Egy leányzó – valószínűleg epilepsziás – „szeme, orra és füle »futott«, a földre esett, és kukaccá (?) vált. Megbénult és kancsalított” (Athanasius, 362). Ő is meggyógyult. Egy előkelő embert démon szállt meg, Antalt sem ismerte fel, s a saját exkrementumát is megette. Megtámadta, megütötte a Remetét, de ő mindezt a démonnak tulajdonította, nem rendült meg, hanem imádkozott a betegért, és az megszabadult az ördögtől. Sok hasonló esetet terjesztettek róla.

Egy alkalommal a „lelkeket látta szállni az ég felé”, amikor egy hatalmas lény – a gonosz – sokukat elkapta, és magához rántotta. Elmagyarázta ekkor, hogy a „látomások néha vigaszul szolgálnak a szenvedésért” (!). Serapion püspök látta, hogyan vizionált: „Ülve, munka közben transzban leesett, s nyöszörögve mesélte, hogy mit lát.”

Vitázott eretnekekkel, manicheusokkal, ariánusokkal, valamint két görög filozófussal. Mivel utóbbiak írástudatlannak vélték, azt kérdezte tőlük:

– Mi volt előbb az elme vagy a betű?

Azok azt válaszolták, hogy természetesen az előbbi.

– Ha viszont így gondoljátok, akkor az egészséges elmenek nincs is szüksége betűre.

Egyszer a démonok a levegőbe emelték, és ott kínozták, ütötték. Ezt így élte át: „különös módon ott állt és látta magát a testéből kijönni s a lények levegőbe emelték” (Athanasius, 362). Igen rossz állapotba került – a leírások szerint tönkrement, vagy elmebeteg lett – már azt hitték, hogy meghalt, de később magához tért. Tovább gyógyított és tanított. A szerzetesség atyjának tartják, bár az ő idejében, sőt már előtte is voltak szerzetesek. 356-ban halt meg, kívánsága szerint ismeretlen helyre temették, hogy sírját senki se találja meg.

A „miért olyan kedvelt téma Szent Antal megkísértése” kérdésre az *első válasz* már a történet ismertetése után is

megadható, miként ez a hamburgi kiállítás katalógusában olvasható (Westheider, 2008, 8.): „Még ha nem is osztozunk az aszkézisben a kínlódó, visszavonult Remete erkölcsi világával, ismerjük és átéljük vízióit és traumáit. Mindez már régen kilépett a vallásos morális kódex határaitól, és az egyéni és interkulturális téma részévé vált.”

A második választ a gyűjtésemből merítem. 600 képet gyűjtöttem össze. Több mint a fele modern. Ez arra utal, hogy a legenda a képzőművészetben a mai napig is kedvelt téma! A művészeknek nagy lehetőséget ad az *önki-fejezésre, konfliktusok feldolgozására*. Lehetőséget tartalmaz a korrekcióra, az *öngyógyításra* (Hárdi, 2002).

II.

Gyűjteményemből *kulcsképeket* emelek ki. Olyanokat neveztem így, amelyek a legenda ábrázolását művészetileg és kulturálisan meghatározták, egy-egy állomást képviselnek a fejlődésben, s továbbviszik a kérdés megközelítését: azaz műveikkel befolyásolták a későbbi alkotásokat. Ez lehet a tárgyválasztásban (hangsúly a kísértő tárgyon, az ördögökön stb.), a kompozícióban (egyedi v. tömeges ábrázolásban). Természetesen ezekben megjelenik a kor-szellem, a kor stílusa, ugyanakkor a történetet más és más oldalról mutatja be, s egyben rávilágít az egyéni megközelítésre. Tehát azt is látjuk, hogy az alaptörténetet hogyan fogták fel, és milyen oldalról közelítették meg.

Az első ábrázolások már VII. századi ikonokon, szobrokon, freskókon felfedezhetők. A szent megkísértését

az *írországi Moone* templom X. századból származó keresztjén is láthatjuk: a Remetét két ördög fogja közre, alul pedig hatfejű sárkány fenyegeti.

A bolognai magyar mester 1330 körül keletkezett kódexében (*Vita Sancti Antonii Eremiti*) két ördög és sárkánytestű nő támadja, illetve kísérti a Remetét.

A repülést valóságosan átéltnek fogja fel Martin Schongauer (kb.1450–1491), akinek művében a Remetét a levegőben állatfejű démonok (kutya, hal) kínozzák, ütik, haját húzzák, belekarmolnak. A szörnyeknek nagyra nyílt a szájuk, fogaik harapásra készek; s mintha ordítanak. Antal sajátos, maga elé néző bánatos szemekkel szenved a kínokat. Az eredeti szövegben a levegőbe emelkedés élménye olyan, „mintha (lelke) kilépne saját testéből”, s „önmagát nézné”. Ez sajátos deperszonalizációs élménynek felel meg, olyan, amelyet Moody írt le a reanimáltak halálélményeiről.

A nyugati civilizáció nagy kincsei – Leonardo *Mona Lisája*, Michelangelo *Sixtus kápolnája* – mellett emlegetik az *Isenheimer oltárt*, Mathias Grünewald (1470/80–1528) alkotását. Eredetileg az Antoniták kolostorába és kórházába készült, ma Colmarban, az Unterlinden múzeumban van.

Belső képe a Szent Antal megkísértése. A Remetét a démonok felrántják, majd földre szorítják. A pátriárka védtelenül fekszik a földön, minden mozdulatát fantomszerű lények akadályozzák.

Ördögfejű, tátott szájú rémek ütik, verik, haját, ruháját tépik, mindenünnen reá néznek.

Háromágú, őzagancsos páviánfej, szikrázó tekintete a nézőre is irányul. Mindenütt a szemek fehérje. Égő háztető fölött is ördögök röpködnek, és verekezésre készek. A bal alsó sarokban egy nyomorúságos, fekvő, ergotizmusban (anyarozs okozta mérgezésben, amelynek gyógyításával Antal foglalkozott) szenvedő beteg látható.

Érdekessége a képnek, hogy a Remete keze görcsösen fog valami fadarabot (kereszt része?), valamint egy rózsafüzért, amelybe mintegy kapaszkodik – a kísértés és a kezét bekapni készülő, madárfejű, páncéltestű hulló ellen védekezve.

Hieronymus Bosch valószínűleg 1450-ben született és 1516-ban halt meg. Személyéről, életéről keveset tudunk, de „Szent Antal megkísértése” című triptichonja a képzőművészet kiemelkedő alkotása. Rendkívüli hatása volt, sok követője és utánczója akadt, sőt képeinek még a darabjaiból, részleteiből is képeket készítettek. A mai világban még mindenféle giccses iparcikkre is felhasználták. Adatok hiányában Bosch képeit sokféleképpen magyarázzák (Bax, 1979; Bosing, 2005; Fraenger, 1975, 1983; Wintermeier, 1983), megnyugtató értelmezés azonban nincs, mindent vitatnak. Abban viszont mindenki egyetért, hogy Bosch mai napig is rejtély. Mégis témánk egyik „kulcsképe”, a történetünk egyik merész illusztrátora, kérdésünk egyik útmutatója Hieronymus Bosch.

A három szárnyból álló oltár középső tábláján Antalt térdelve látjuk, amint fejét elfordítja a történetekről, mivel az ott zajló fekete misén – Tolnay szerint –, a boszor-

kányszombaton nem kíván részt venni. Az asztalt különös nők veszik körül, egyikük aranyserlegben bort kínál, egy apáca ezüst tálat nyújt (emlékezzünk a legendában szereplő, arannyal és ezüsstel való csábításra), egy fekete nő tálcán tálat tartó, ember alakú békát hoz, mögöttük disznófejű lantos, fején bagollyal, majd balról és jobbról fantasztikus állatok vonulnak az asztalhoz. Egy állatfejű démon két társával celebrálja a feketemisét. A háttérben

ergotizmus) kifejezésének tartják, amit hősünk gyógyított, ezért is beszéltek vele kapcsolatban „Szent Antal tüzeről”. A freudi túldetermináltságot figyelembe véve – még ha igaz is ez a magyarázat –, a tűz, a lángolás itt, az egész hihetetlen tömeg és sűrítés közepette – ahol minden mozog és él –, vélhetőleg a *szenvedély kifejezése*.

A *bal szárny* a történet több elemét tartalmazza: egyfelől látjuk, ahogy *a démonok a levegőbe ragadják, kínozzák*

égő házak, az égen röpködő fantasztikus lények. Hősünk mindebben nem vesz részt, rendületlen és nyugodt arccal néz kifelé – a néző felé. Mintegy a mai nézőnek üzeni: „Tua res agitur...” Rólad is szó van.

Mint említettem, Boschnak ezt a képét is sokféleképpen értelmezik, de a sokféle megközelítésben a gondolati-ideológiai megközelítéseken kívül *a tudattalan megjelenítésének számos példáját is* látjuk. Még Fraenger (1975, 1977)² is, aki a képeket egy eretnek Adamita szekta poligám-szexuális világa megörökítésének véli, számos részletet szimbolikusan fog fel, sőt beszél a kollektív tudattalanról is, noha az NDK-ban élő, elismert művészettörténész akkor Freudot és a pszichoanalízist nem alkalmazhatta. Pedig ezen a középső táblán minden él, mozgásban van, és még a háttér is lángol! Ez utóbbit a középkorban sokszor hangoztatott – akkor még ismeretlen kórokú, imént említett – járvány (anyarozsfertőzés,

és ütlegetik a szentet, másfelől *a földre zuhant eszméletlen Antalt* *hármán támogatják*. Egy béka a hasán repül, kezei imádságra összetéve. A kép tele van ördögi figurákkal, pl. egy korcsolyázó madárfejű figura lelógó nagy fülekkel, csőrében levéllel, fején tölcsérrel, amiből faágak lógnak ki, s róluk egy szálon kis gömb (inga?) lóg. (Érdemes átgondolni, hogy ezen az egy alakon hány kombináció van: legalább 6 elem!) Ilyen sokrétű kombinációra csak egy olyan szabad ember képes, amilyen Bosch, a festőzseni. Megfejtése épp oly problematikus, mint a középén négykézláb fekvő „óriás”, akinek a derekát egy ház veszi körül, s a fenekén rács – bejárattal (?), s a fejében, a ház előtt, belelőtt nyíl.

A *jobb tábla* az „*elmélkedő Antalt*” mutatja, könyvvel a kezében, így védekezik a meztelen ördögő csábítása ellen. A képen számos bizarréria található, például három meztelen férfi tart egy asztalt étvágygerjesztő itallal, cipóval; a középső alak egyik lába lyukas harisnyában, a másik

egy korszakban van. Egy öregasszony háton fekvő, serleget tartó, *antropomorf békát itallal kínál*. Eléggé nyilvánvaló a *repülő halon ülő férfi egy nővel*: ábrájukat – a kép egészét figyelembe véve – coituszimbólumnak lehet felfogni.

Fraenger szerint (1975) a kép minden érzékszervünkre hat: látjuk a borzalmakat, szinte halljuk az ordítást, prüszkölést, bégetést, robajt, s érezzük az égő kunyhó füstjének szagát. A műről Freud sem mondhatta volna szebben: „*A fantázia általi szorongattatás tipikus esetét ábrázolja, amikor a libidó elfojtott gyönyörképe rémábrázattá változik*” (I. m. 208. old., 2. bek. 1–2 sor)

Bosch hihetetlen fantáziagazdagsága, irracionalitása, bizarrsága, szimbolikus jellege tehát a tudattalan világát mutatja be. Alátámasztja ezt a sűrítések hihetetlen gazdagsága, amint erre az előzőekben is utaltam. Nem véletlen, hogy őt tekintik a szürrealizmus ősenek. Ugyancsak lényeges a mozgalmas képen a *tömegesség*, a sok emberrel és élőlényrel teli tér. Hasonló sokaságot, zsúfoltságot ábrázolt Bosch a *Gyönyörök kertje*, *A szénásszekér* és *Az utolsó ítélet* (különösen a középső és jobb oldali szárnyakon) művein.

Az 1500-as évektől kezdődően a tradicionális vallási ábrázolástól egyre jobban eltávolodnak a művek. Főleg Bosch hatására, különleges állatokat, fantáziadús képeket alkot-

nak. Ennek ellenére id. Lucas Cranach, (1472–1553) a hitet helyezi előtérbe az 1520/25 körül keletkezett művén. A kereszt előtt imába mélyült Remetét a levegőbe ragadják szörnyek, szárnyas sárkány, fantáziakutyák és vegyes szülemények, akik ütik, verik. Antal mimikája változó: míg imádkozó arca alázatot, a hittel való intenzív kapcsolatot tükröz, addig a levegőben rémülten éli át a vele történeteket. A típusábrázolással szemben itt a Remete pszichológiai eredetiséggel megalkotott egyéniség.

Dinamikus rajzvizsgálatban a *hallucináció* egyik ábrázolási formája a személy fölött megjelenő extra ember vagy fej. Itt is ilyen a hallucináció jelenetszerű ábrázolása.

A hallucináció egyik ábrázolásmódja a dinamikus rajzvizsgálatban. (Hárdi, 2002)

Egy 50 éves nőbeteg először gyengébben, majd erőbben jelentkező hangokat hallott. Ezek egyre „zavarosabbak lettek”, s azt gondolta, hogy a „lánya meg van kötözve...”. Kórházi kezelés után lényegesen jobb állapotban jelentkezett, de még „fülcsengései” és testi panaszai voltak. Első rajza, torzója /A/ kissé „szőrös vonalú” technikával készült, a részletek mellőzésével. Nagy állú, enyhe mosolyú profil fölött – a hallucinációt kifejező – alacsonyabb színvonalú gyermekrajz és ugyancsak üres -- fejnek készített – kör. Az intézetünkben folytatott pszichofarmakon kúra és pszichoterápiás foglalkozás nyomán állapota folyamatosan javul /B/, bár szegényesebb fejet készít még vonalhibákkal, majd a további javulás nyomán /C/ határozottabb, eléggé sablonos, élénkebb arcú fejet ábrázol.

A XVI. század közepétől még élt Bosch hatása, de a művek jellege megváltozott, és eléggé eltávolodott a vallásosságtól. A létbeli fenyegetettségből csetepaté, a szörnyekből botladozók lettek, s az apokaliptikus ele-

mekből szórakozás. A téma utal ugyan Boschra, de komolysága már nem a régi.

Ezt látjuk Bosch után 100 évvel, Joos van Craesbeeck (kb. 1605–1661) 1650 körül alkotott képén. Hatalmas „pokolfej” áll ferdén, a víz közepén. Nagy fej kínos arc kifejezéssel, oldalra pillantással, ordításra nyitott szájjal, felnyitott homlokkal.³

A Remete – már nem középén – csak egy odvas fa előtt ül, kezében könyv, s mellette egy nő fedetlen keblekkel s egy kehellyel csábítja. Antal kissé izgatottan, félrenézéssel védekezik.

A nagy állatsereg a hét főbűnt szimbolizálja: a csiga a lustaságot, haszontalanságot, a kecske a kéjvágyat, a két liba a mértéktelenséget, a pulyka az irigységet, a páva a büszkeséget s a két pénzt számláló alak a zsugoriságot, a haragot pedig egy emberke, nagy késsel. Bár a sok figurakombináció meg a szörnyek Boschra emlékeztetnek, de nincs bennük komolyság, inkább ironikusak. A háttérben ártatlan, vidám társaság. Egy meztelen ördögféle vízen, hordón ülve „hajózik”. Antal malaca is jelen van, egy szörny lovagol rajta, egy másik a farkát húzza. A nagy nyílt száj a pokol kapuja, amelynek széléhez két ördögféle kapaszkodik. Benne is ördögök tanyáznak. A megnyílt homloküregben kis emberkék – az egyik állványon álló vászonra fest. Kü-

lönösen ez utóbbi utal az eredetre, a téma és a mű fejben zajló keletkezésére, arra, hogy az egész a művészi fantázia szülötte; csupán gondolatok, ötletek. Mindezt a fejről elröppenő madarak serege is alátámasztja.

„A fejben történés” (valamint a körülötte zajlás) a dinamikus rajzvizsgálat egyik fontos megfigyelése. A fej a sorozatos rajzvizsgálatban mint „élményközpont” szerepel az alkoholbetegeknél vagy egyes hallucinációs élményeknél – mellette történő „extra fej” képződményekkel (Hárdi, 2002).

Felicien Rops (1838–1898) festményéről a művész ezt írta egyik barátjának: „...Sátán, egy különös vörös szerzetes cselt vet a Remete ellen; elmozdítja Krisztust a keresztéről, és behelyettesíti egy szép lánnyal...”

Idézzük a műről Freud (1907, 1952) szavait: „Félicien Rops híres képe egy kevésbé méltatott tényt kellően értékkel, és jobban illusztrálja, mint bármely más magyarázat. Mintaszerűen mutatja be az elfojtást a szentek és bűnhődők életében. Egy aszkéta szerzetes – bizonyára a világ kísértései elől – a megváltó képéhez menekül. A kereszt elhalványulva ledől, és helyébe, pótlására egy sugárzó, fiatal meztelen nő kerül ugyancsak megfeszített helyzetben. Más kevesebb pszichológiai belátással rendelkező festő legfeljebb a kereszt és a megváltó mellé helyezte

volna a kísértés ábrázolásában a bűnt szenttelenül diadalmasan legyőzőt. Egyedül Rops merte a megváltó helyére tenni, s úgy látszik, tudta, hogy maga az elfojtott visszatér az elfojtásból.” (Freud, 1907, 1941, 60–61.)

Ez a kép hatott a téma első néma megfilmesítésére, amelyet Méliès 1898-ban készített Szent Antal kísértéséről. A néhány perces jelenetben három nő csábítja, majd egyik a feszületen lévő Jézus helyébe kerül. Az angyal megjelenésével a Remete úrrá lesz a helyzeten. Egyben ékes példa a művészetek egymásra hatásáról, itt Felicien Rops festménye hatott a filmművészetre.

Bár az eredeti életrajz és hozzá fűződő egyéb művek befolyásolták a művészi alkotásokat, de nagy hatást gyakorolt a továbbiakra Gustave Flaubert (1821–1870) regénye, a *Szent Antal megkísértése* (1870), amely Teniers egyik képének hatása alatt született. Huszonöt évig dolgozott rajta, többször is átírta. Nagy fantáziával idézi fel a Remete korát és a vele történeteket. A mű számos nyelven – magyarul (1918, 1966) (1921) is – megjelent.

Salvador Dalí (1904–1989) képén a Remete a bal oldali sarokban térdepel ruhátlanul, bal kezével egy sziklára támaszkodik, jobb kezével a keresztet maga elé tartva védekezik. Előtte egy koponya – emlékeztet a halálra: „Memento mori...”. Különös menet közelít felé, állatok sorával. Ágaskodó ló lobogó sörénnyel, vicsorgó fogakkal, tágra nyílt orrlyukakkal. Mögötte három elefánt. Az első hátán egy emelvényen lévő serlegen és kelyhen egy

meztelen, csábító nő áll. A második elefánton egy piramis-szerű obelisztk. A harmadiknak még hosszabb a lába, mint az első kettőnek, és hátán egy nyergen templomi részlet látható, olyan, mint egy ékszeres doboz, benne meztelen női test torzója. A negyedik, távolabbi elefánt hátán egy – fallikus erekcióra emlékeztető – torony, amelyet részben felhők fednek el. A látomást a szexuális izgalom feszültsége dinamizálja. A művész a sivatagban élő aszkéta Remete hallucinációit és azok elleni küzdelmét örökölte meg.

Max Ernst (1891–1976) e témáról szóló képét 1945-ben egy verseny alkalmával készítette, melyet megnyert. (Ahol Dalí is indult az előbb ismertetett képével.) A Remete egy tenger fölötti sziklarepedésen fekszik, különös fantasztikus tájbeli sziklával teli környezetben. Körülötte és lába közt rémisztő démonok tömege. A szájába karmok marnak, a vére is kiserked. A háttérben két női test, egyik – fej nélkül – egy sziklán, a másik – kitárt karokkal – egy oszlopon. Ernst itt is a tudattalanon keresztül ábrázolja a témát, itt is az ösztönökkel, az agresszióval, szadomazochista és szexuális csábítással a középpontban. Max Ernst így nyilatkozik képéről (Id. Schmidt, 2008, 57.): „Beteg lelkének állóvize felett fényért és segítségért kiáltva Szent Antal félelmeinek visszhangjaként választ kap: vízióiból származó szörnyek kinevetését.”

Cornelius Fraenkel (1952–) ma is élő, alkotó művész, aki egyszer így nyilatkozott: „Képeimben életem tapasztalatait, korunkat fejezem ki, még akkor is, ha az múltnak tűnik.” Majd: „Vizionárius szürrealista festményeim a múlttal és jelenrel játszanak.” „Képeimben a múlt a jelen jobb megértését szolgálja, a napi eseményektől távolságot ad”, „Ebből a talajból lassan komplex jelenetek születnek, tudattalanom segítségével mindig nyitottak új meglepetésre.”

Témánkat képén a mondottaknak megfelelően mutatja be: színhely egy tengeri szikla. A fekvő Remete körül rádió, magnó, tv, gitár stb., rá vakító reflektor sugara irányul – melyektől védekezve emeli fel bal karját, jobb kezével kapaszkodik egy fémes szögbe: *a fogyasztói társadalom szórakoztató „démonainak” kiszolgáltatva.*

III.

Miért aktuális és népszerű Szent Antal megkísértése napjainkban?

Erre a kérdésre művészetpszichológiai, pszichoanalitikus és dinamikus rajzvizsgálati tapasztalataimra támaszkodva kísérlek meg válaszolni.

A kísértés nem csupán teológiai, művészettörténeti, de pszichológiai, pszichoanalitikus vizsgálat tárgya is.

A „kísért”, „kísértés” a magyar nyelvben a XV., illetve XVI. századból származik (Bárczi, 1994), keletkezését a „kísér” szóval hozzák összefüggésbe. Ugyancsak érdekes az ebből származó „kísértet” fogalma.

A hétköznapiakban a kísértésen általában mint külső – főként szexuális – inger csábítása nyomán keletkező helyzetet értik, amelynek az egyén vagy ellenáll vagy enged neki. Amikor valamilyen *külső – csábító – ingerrel* szemben döntenie kell, hogy kielégítse-e az ingerrel kapcsolatos vágyát vagy – főként erkölcsi okból – elutasítsa, azaz lemondjon róla vagy sem. A fogyasztói társadalomban, az árukínálat bőségében a kísértés horizontja alapvetően kitágult. Az áruházak, a „plázák”, az üzletek és reklámjaik – akár hitelajánlatokkal is – gazdag választékkal csábítják a vevőket.

Az ilyen csábító körülményeknek történő engedést, az inger okozta feszültség levezetését, kielégítését a *belső késztetés jellege, nagysága*, illetve a vele szembeni *ellenállás* határozza meg. Legtöbbször tudatos igényekről, Szondi kifejezésével élve „menetkész” ösztönökről van szó: „Könnyű Katát táncba vinni.” Sokszor gazdasági megfontolások állnak a célszerűtlen vásárlásokkal (kalap, ruha, könyv stb.) szemben. Egyes esetekben szinte „vásárlási kényszerekről” beszélhetünk...

A pszichiáter legtöbbször a különféle szenvedélyek, szenvedélybetegségek gyógyítása révén találkozik a kísértéssel. A diétára kényszerülőnek, a fogyni vágyóknak az ételekkel szemben kell ellenállnia, az alkoholfüggőnek az itallal szemben. Fraenkel szerint (Fraenkel 2012) minden lehet kísértés, ami a személyiség „valódi magjától” vagy a „Selftől” eltérít. A modern technika, a társadalom erre számtalan alkalmat ad. (Ezt a művész festményén is jól illusztrálja.) Úgy vélem, ide vehetnénk a szellemi élet csábításait, a sok új könyvet, amelyek közül „még” mennyit el kellene olvasni, vagy koncertekre, kiállításokra jó lenne elmenni stb., jóllehet ezeknek feladataink, időkorlátaink s más szorító kötelességeink elmentmondanak. A kísértésben tehát maga a helyzet, az inger intenzitása, a személyiség ellenállása nagy szerepet játszik. Lényegében a tudatban jelentkező igényekről van szó, amelyeknek kielégítése kérdéses. Ez olykor a jéghegy csúcsa, például szeretetlen élethelyzetből, konfliktusból való menekülési kísérlet (rossz házasságból kilépés, „megcsalás”). Jelentkezhetnek külső vagy belső ellenálló tényezők. A *döntésben* a labilis egyén legtöbbször a körülményektől függően ambivalens. Ez a kételyben, a habozásban, a döntés bizonytalanságában vagy akár utólagos lelkiismeret-furdalásban is („mit mulasztott...”) mutatkozhat. Jó példa erre Shakespeare *Hamletje*, amely

egy olyan ember tragédiája, aki „nem tudta magát elhatározni” – agressziós késztetéseit közepette.

Szent Antal megkísértésének képzőművészeti ábrázolásai a fentieknek, valamint a pszichológiai és pszichopatológiai megközelítésnek érdekes lehetőségeit nyújtják. A kísértéseket olykor *valós jelenetként*, máskor *víziók* formájában jelenítik meg az alkotók.

A középkori ábrázolások kísértői főként démoni, ördögi alakok, Bosch a rémek mellett már perverz szexuális (szadisztikus, análszadisztikus) elemeket is alkalmaz (Lucas, 1968, Pickford, 1967, Schindel, 1971), míg a későbbiekben s a modern világban a démonikus alakokon kívül főként a csábító személyeket, sőt magát a szexuális helyzet valóságát is ábrázolják. Amíg a kísértett személy alakja viszonylag állandó (öregember), csak később „fiatalodik”, sőt egyes művekben komikussá válik (így az említett *Boccaccio '70* című film Fellini-epizódjában nevetséges erkölcsösszé), addig a kísértők és a helyzet – történelmi korok, stílusok és a művész beállítása szerint – változik. A képek pszichopatológiai szempontból is érdekes tanulságokkal szolgálnak.

Freud a kísértésben a tudattalan belső igényeire helyezi a hangsúlyt: „kísértéstől való szorongásról” beszél (1894, 1952, 389. és 1926, 1955, 138. és 156.), ami voltaképp „jogos bizalmatlanság saját erkölcsi ellenállóerejével szemben”. Vágyként, impulzusként, kételyként jelentkezhetnek például kényszerneuroziban. Mindig tenni kell valamit ellene, például a késeket meg kell nézni, mert különben jelentkezhet az ölési tendencia. Agorafóbiában az egyén fél az utcai szexuális kísértéstől (Freud prostitúciós fantáziákról ír), ezért nem mer átmenni térségeken vagy úton (Freud, 1911, 1987, 605., idézi Fenichel 1945, 494.).

Freud az említett Felicien Rops-képen – a Krisztus helyébe lépő nő a kereszten – „*az elfojtott visszatér*” gondolatát látta. Freud után Flaubert Szent Antalról szóló híres regényét Reik (1921) és Kraft (2003) elemzi, ugyancsak pszichoanalitikus megközelítéssel.

A képekben egyéni és kollektív tudattalan elemek nyilvánulnak meg. *Jung* (1921, 1942) is részletesen foglalkozik Krisztus és Szent Antal megkísértésével (76–82.). A nagy vallásalapítók tudattalan fantáziái „megvilágosodás” által konkretizálódnak, melyet egy közösség elfogad, s ez egy világszemlélet alapjává válhat. Az egyéni tudattalanból származó fantáziákat ezen elfogadott hittel szemben a hívőnek el kell fojtania. Így Krisztus a földi királyságot kínáló ördögöt elutasítja, helyette az égit választja. A Remeténél láttuk, hogy miként kísérti – az ő tudattalanjából származó – az ördög a legkülönbélebb „földi hívságokkal,”

melyeknek ő a hite erejével áll ellen, azaz hallucinatív intenzitású vágyait küzdi le.

Ezt pl. Boschnál Fraenger és Tolnay is hangsúlyozza (1975, 1977). Tolnay Philipp Holländerre utal (27.): a művészek azonosulnak tárgyukkal és személyes vágyaik, félelmeik így könnyebben kerülnek vászonra. „Szent Antal ábrázolásánál megnyílhatnak a tudattalan kamrái és zsilipjei. Itt jellemezhetők titkos vágyak és szörnyű szorongások, képen megjelenhet a gonosz, a kimondhatatlan, a kegyetlen, megsérthetnek tabukat és konvenciókat, átléphetnek határokat és átalakíthatják a valóságot, játszhatnak az abnormissal és az ésszerűtlennel, alakot adhatnak a szabálytalannak és a groteszknek.” Pickford a Bosch-képről írja (1967, 307.): „A művésznek különleges képessége van, hogy ezeket kifejezze, ami nem lett volna lehetséges, ha nem szenvedett volna maga is ilyen kízó gondolatoktól. A pokol borzalmait a művész saját üldöztetési félelmei voltak..., amelyeket most nyilvánosan elfogadott témában a művészetben dolgozott fel.”

A korabeli erkölcsi konvencionális igények határt szabnak a megengedhető ábrázolásnak, megszabják az elfojtást. Míg Bosch képei meztelenséget, szerelmi gyengédséget (például a „Gyönyörök kertjében”), sőt szadomazochista perverziókat ábrázolnak, a koituszt azonban legfeljebb szimbolizálják, addig a modern képek olykor még a pornográfia határát is átlépik.

A képeken az elfojtott főleg kétféleképpen tér viszsza: a hallucinációk eleven valóságként veszik körül a Remetét, mint az isenheimi oltárképen Grünewaldnál, vagy disszociáltan, amikor a hallucináció el van tőle választva – mellette van, mint pl. Dalínál láttuk, vagy fölötté, ahogyan Cranachnál észleltük. Boschnál mindkét ábrázolásmód megfigyelhető. A hallucináció e különálló – disszociatív – formáját *dinamikus rajzvizsgálatnál* többször megfigyeltem. A látomások eltűnésével, a gyógyulással a térbe vetített ábrázolások is megszűntek.

Az elfojtás nem csupán a szexualitásra vonatkozik, hanem az *agresszióra* is. Ezt természetesen a kor hiedelmei is táplálták, az ördög- és a boszorkányhit, de a szörnyek is kegyetlenek, támadók. A Remetét kínozzák, gyötrik, szinte az életére törnek. Ez az önmaga ellen fordított agresszió, a mazochizmus nem csupán aszkétikus életmódjában jelent meg, hanem vízióiban, valamint a róla szóló ábrázolásokban is. A támadás intenzitása különösen az isenheimi oltárképen vagy Max Ernst művében félelmetes. Ezt látjuk Bosch festményein az átszúrt testeken (fej és has), s különösen feltűnő az anális hangsúlya, a fenékbe dugott ágakkal (Schindel, 1979). A torzított, támadó

szörnyalakok, a kízó ördögfigurák az elfojtottal szembeni büntetésként is felfoghatók.

Freud sem mondhatta volna szebben, amit Fraenger mond a *szorongásról*: „A fantázia általi szorongattatás tipikus esetét ábrázolja, amikor a libido elfojtott gyönyörképe rémábrázattá változik” (I.m. 208., 2. bek., 1–2 sor). A szorongásnak igen nagy a szerepe: a szörnyek, démonok tömege, támadása – intenzív szorongást tükröz és kelt. Egyes képeken ez egyfelől reális – főként a középkori alkotásokon –, hiszen az ember oly védtelen volt a járványokkal, természeti csapásokkal szemben, másrészt az *elfojtás jele, amit az elhárítás pózaiban láthatunk*. A Remete mimikája általában önfegyelmet vagy más irányba figyelmet, tehát a csábítástól való figyelemelterelést árul el, néha pedig – így Cranachál – áhítatot és szorongást. A karok és kezek tartása is sokat elárul: *védekező, elhárításra* utal. Leonhard (1978) ebben az esetben elutasításról beszél. Ennek sajátos változata a kereszttel való tiltakozás, mely több védekező elhárítás, aktívabb a kereszt apotropaikus, mágikus-aktív elűző szerepére utal. Az isenheimi oltárképen a földre került Antal görcsösen fog egy fadarabot (kereszt részét?) s egy rózsafüzért, beléjük *kapaszkodik*. Máskor áhítatos mimikával az ég felé fordul, széttárt karokkal vagy imára kulcsolt kézzel, melyet Hermann ugyancsak megkapaszkodásnak tart.

A *kérdés aktualitását* egyfelől a „kísértés” sokarcú problematikája (teológiai, pszichológiai, antropológiai stb.) adja, valamint általános *emberi, archetipikus témái* is: a „jó” és „rossz” harca, a pusztaság és a démonok, a magány és a szorongás veszedelmei, Remete Antal kísértései a negyedik század egyiptomi sivatagától a szekularizált jelenig is igazak. Az ismeretlentől, a halától való félelem, a kiszámíthatatlantól való irtózás az emberi lét alapjaihoz tartozik. Az egyház szigora, az 1500-as évek vagy a 19. században uralkodó krízisek ezeket az alapérzéseket erősítették. Minden időkből felkelti az egyénben a lelkiismereti kérdést és az ismeretlentől való félelmet. „A néző, midőn szembekerül Szent Antal küzdelmeivel, újonnan átéli azt és magának kell ezt megvívni.” (Philipps, 2008, 28.)

IRODALOM

Athanasius of Alexandria: Vita S. Antoni (Life of St. Anthony) (356–362), Medieval Sourcebook.

<http://www.fordham.edu/halsall/basis/vta-antony.html>

Bax, O. (1979): Hieronymus Bosch, his picture writing deciphered. Balkema, Rotterdam.

Bárczi G. (1994): Magyar szövejtő szótár. Trezor, Budapest.

Bosing, W. (ford.: Steiger K., 2005): Hieronymus Bosch. Taschen/Vince, Budapest.

Fenichel, O. (1945): The Psychoanalytic Theory of Neurosis. Norton, New York.

Flaubert, G. (ford.: Kállay M., 1923): Szent Antal Megkísértése. Genius, Budapest.

Fraenger, W. (1975): Hieronymus Bosch. Corvina, Budapest.

Fraenger, W. (1977): Von Bosch bis Beckmann. VEB Verlag der Kunst, Dresden.

Fraenger, W. (1981): Mathias Grünewald. Corvina, Budapest.

Fraenkel, C.: <http://www.artoffer.com/Cornelius-Fraenkel->

Fraenkel, C. (2012): Személyes közlés.

Freud, S. (1952): Weitere Bemerkungen über die Abwehr-Neuropsychosen. In: Gesammelte Werke. Vol. I. Imago, London.

Freud, S. (1907, 1941): Der Wahn und die Träume im Jensens >Gradiva<. In: Ges. Werke Vol. VII. Imago, London.

Freud, S. (1926, 1955): Hemmung, Symptom und Angst. In: Ges. Werke. Vol. XIV. Imago, London.

Freud, S. (1911, 1987): Nachträge zur Traumdeutung. In: Ges. Werke, Nachtragsband. Fischer, Frankfurt.

Fromm, E. (1989): The Manifest and the Latent Content of Two Paintings by Hieronymus; Bosch: A Contribution to the Study of Creativity. Amer. Imago 26.: 145–166.

Hárdi I. (2002): Dinamikus rajzvizsgálat. Medicina, Budapest (A harmadik kiadás sajtó alatt.)

Hárdi I.: A kísértés képi kifejezése. (A Szent Antal-ábrázolások tükrében.) Lélekelemzés, 2012, 1., 74–94.

Jung, C.G. (1921, 1952): Psychologische Typen. Rascher, Zürich.

Kraft, H. (2003): Die Versuchung des Heiligen Antonius – Einführung in ein zeitgemäßes Thema. 8–11. In: H. Kraft (Szerk.): Lo spirito del Lago. Salon Köln.

Leonhard, K. (1978): Der menschliche Ausdruck, in: Mik, Gestik und Phonik. Barth, Leipzig.

Lucas, A. R. (1968): The Imagery of Hieronymus Bosch. Amner J. Psychiat. 124., 11., 1515–1525.

Pickford, R. W. (1967): Studies in Psychiatric Art. Thomas, Springfield, Illinois.

Schindel, L. (1979): Zwangsneurotische Erscheinungen in Hieronymus, Bosch Gemälden. Confinia psychiat. 22., 106–114.

Philipp, H. (szerk.) (2008/a): Schrecken und Lust. Die Versuchung des heiligen Antonius von Hieronymus Bosch bis Max Ernst. Hirmer München.

Philipp, H. (2008/b): Der versuchte Antonius. Künstlerischen Wadlungen einer legendären Figur (14–29.). In: Philipp, H. (szerk.) (2008): Schrecken und Lust. Hirmer, München,

Reik, T. (1921): Flaubert und seine „Versuchung des heiligen Antonius“. Bruns, Minden.

Schmidt, S. M. (2008): Projektion und Phantasma. Max Ernst Versuchung des heiligen Antonius im Kontext seiner Entstehungsgeschichte. 53–61. In: Philipp, H. (szerk.) (2008): Schrecken und Lust. Die Versuchung des heiligen Antonius von Hieronymus Bosch bis Max Ernst. Hirmer, München.

Westheider, O. (2008): Schrecken und Lust – Eine Vorgeschichte der Moderne (8–9.). In: Philipp, H. (szerk.) (2008): Schrecken und Lust. Hirmer, München.

Wintermeeier, W. (Ford. Hárs, E., 1983): Hieronymus Bosch fantasztikus életműve. Corvina, Budapest.

JEGYZETEK

- 1 A biográfiában főként erre, valamint Philips szerkesztette könyvre (2008) támaszkodom.
- 2 Ismeretes, hogy Bosch a – tudattalanra épülő – szürrealizmus előfutára volt. Érdekes szembeállítani két művészettörténész véleményét róla: Brosing (2005) felsorolja a nagy művész képeinek értelmezési irányait, idevonatkozóan megjegyzi: „Bosch soha nem olvasta Freudot [...] Ahol mi a tudattalan kifejeződését látjuk, ott a középkor Isten vagy az ördög sugallatát észleli” (Brosing, 9. old.). Az ilyen értelmezést anakronisztikusnak véli. Erika Fromm (1966) viszont idézi a neves művészettörténész, Panofsky megjegyzését: „(akit) soha nem érdekelt Bosch, mert túl pszichoanalitikus”.
- 3 Hasonló fejábrázolást Herri met de Bles (1540, 50.) és id. Péter Brueghel (1525, 30–1569.) képein látunk, valamint egyes Bosch utánpótlóknál.

Küllös Imola

Nyelvhasználat és nemzeti (ön)tudat a közköltészetben és a népdalokban

■ Tudományos munkám jelentős részét a régi magyar, zömében XVII–XIX. századi, népszerű költészet feltárása, összehasonlító vizsgálata és közismertté tétele teszi ki.¹ Ezt a szóban (kisebb-nagyobb társas mulatságokon) és írásban (kéziratos énekeskönyvekben, olcsó ponyvanyomtatványokon és kalendáriumokban) terjedő, jobbára anonim, énekelt verstömeget, mely a maga idejében „sláger”-számba ment, *közköltészet*nek nevezi mind az irodalomtörténet-írás, mind a folklorisztika. Olyan sajátos, a népköltészet és az elit irodalom között élő közösségi hagyomány ez, amelyet tanult emberek (diákok, papok, tanítók és tanárok, falusi / mezővárosi jegyzők) hoztak létre egyrészt iskolai, poétikai feladatként, másrészt mindennapi munkájuk részeként, de hathatós közreműködésükkel a társadalom széles rétegei használták. Az alkalomhoz és funkcióhoz kapcsolt „versifikálás” különböző műfajai határozottan megemelték egy-egy ünnep, szertartás hangulatát és színvonalát a diákok köszöntő énekeitől és rigmusaitól kezdve a praktikus célokat szolgáló és erkölcsi tanításokat is megfogalmazó vőfélyverseken át a halotti búcsúztatókig. Ez az alkalmi költészet – melyet korántsem mindig az esztétikum és a nívós poézis jellemzett – mondanivalójával és nyelvi/stiláris eszközeivel egy adott közösség önazonosság-tudatát, erkölcsi normáit erősítette, a nemzetiségi csúfolók vagy többnyelvű szövegek esetében pedig a helyi, etnikus öntudatot hangsúlyozta. „Magyarországon [...] főként a XVII–XVIII. századra jellemző a mindenkor elnyomókkal vagy politikai ellenfelekkel szembeni lázongás, a gúny, illetve a nemzeti önkép toposzainak hangoztatása”² is a populáris költészetben.

Hogy miért foglalkozik egy folklórkutató épp ezzel az alig ismert hagyománnyal? Mindenekelőtt azért, mert a megelőző századokból a népi kultúrára, a népnyelvre és mentalitásra vonatkozóan nem ismerünk más hiteles forrást, csak azt, ami egykor feljegyzésre, ritkábban

sajtó alá került. A közköltészet ugyanis lehetőséget teremt arra, hogy a XIX–XX. századi népköltési szövegek, motívumok, műfajok eredetét, korát, nemzetközi kapcsolatrendszerét felderítsük. Annál is inkább, mert a közköltészeti alkotások (akárcsak a népköltészet) változatokban éltek, „nyitott szövegként” működtek, és erősen kötődtek a szóbeliséghez, hiszen többségüket adománykérő mendikáns rigmusnak, köszöntőnek, toborzónak, házassági tanácsnak, csúfolónak vagy panasznak szánták. Az előadók (és/vagy maguk) a kéziratos énekeskönyvek összeállítói, ún. „szöveggazdái” az adott célnak és élethelyzetnek megfelelően aktualizálták, rövidítették vagy nyújtották meg közismert vándorsorokkal, strófákkal a mástól hallott/tanult/másolásra kapott éneket, rigmust. Sok szöveg tartott kapcsolatot a XVIII. századi iskolai színjátszással (különösen a magyar nyelvű, sok folklórelemet tartalmazó, protestáns darabokkal és az improvizált közjátékokkal) és a XIX. századi népszínművek betétdalaival. Ilyenkor nehéz is megállapítani, hogy mi volt előbb, az egyéni szerzemény vagy a szóbeli hagyomány. Inkább e két forrás egyfajta szimbiózisára kell gyanakodnunk, hiszen az iskoladramák szerzői, előadói és a közköltészet közönsége szinte azonos társadalmi rétegekből került ki.

Mivel a közköltészet énekelt verseinek, rigmusainak tematikája igen szerteágazó, műformái és stiláris megoldásai rendkívül változatosak, költői/esztétikai színvonala pedig nagyon egyenetlen volt, az irodalomtörténészeket sokáig nem érdekelt ez az „irodalom alatti” hagyomány. A folklorisztika pedig írásban rögzített volta miatt nem foglalkozott vele. Pedig az elmúlt évtizedek kutatásaiból nyilvánvalóvá vált, mennyire fontos irodalom-, folklór- mentalitás- és nyelvtörténeti forráscsoport e populáris versanyag, s beható ismerete nélkül sem az irodalmi népiesség, sem számos folklórműfaj, szűzsé, motívum/toposz eredetét, nemzetközi kapcsolatrendszerét nem tudjuk feltárni.

Nép, nyelv és nemzeti kultúra

Mostanság sok szó esik a magyar nemzeti kultúráról mint önazonosság-tudatunk alapjáról. A saját nemzeti kultúra modelljének felépítése és szoros összekapcsolása az anyanyelvvél a XVIII. században kezdődik Európában, és a XVIII–XIX. század fordulójára tehető Magyarországon. Épp e gondolat jegyében kezdődik el mindenütt az ún. „köznépi”, tehát anyanyelvű néphagyományok (a dalok, mesék, szokások és a „köznépi” szólásmondások) gyűjtése,³ és a domináns latin nyelv fokozatos háttérbe szorításával a magyar (ill. a környezet nemzetiségi nyelveinek) tanítása az iskolákban. Az 1790-es évekre politikai mozgalmat, a nemzeti függetlenséget tápláló ideológiává formálódik a Bessenyei-féle nyelvi-tudományos megújulás, a nyelvújítás programja, melynek értelmében a holt latin és a birodalmi német helyett az oktatásban, közéletben, az irodalomban és a tudományosságban is az anyanyelv legyen az uralkodó.⁴

Széchenyi István szállóigévé lett gondolata: „nyelvben él a nemzet” az őstörténész, nyelvész és etnográfus Hunfalvy Pálnál (1810–1891)⁵ ilyen formában bukkant fel: „Minden nemzetnek valódi anyja a nemzeti nyelv; az ebben megőrzött és szájról-szájra járt mondák, énekek a nemzeti gyermekkor emlékezései, tapasztalásai, elmélkedései; az irodalom a nemzeti szellem történelme, mely bizonyos, de határozott is, mint a valóság.” Az etnosz fogalmának magyar megfelelőjét keresve hangsúlyozta a *nép* és *nemzet* szavunk jelentésének eltéréseit. Felfogása szerint „A nemzet lesz nyelve, hite és társadalmi szerkezete által. E három közt a nyelv az első, ez a nemzetnek születése és – ha szabad így mondani – életének fája is.” „A nép fogalmában az ország, a tartomány, a föld a fő ismertető [...]”⁶ „Nem az az érdem, hogy kitől, hol származott akár egyes ember, akár nemzet, hanem az, hogy mivel gyarapítja magamagát és az emberiséget.”⁷ Hunfalvy nemzetközi viszonylatban is új etnikumkutató koncepciója nemcsak a nemzeti kultúrát abszolutizáló romantikus magyar történelemfelfogással állt szemben, de eltért a kortárs német társadalomtudomány Stein, Widman és Riehl képviselte, egymástól is különböző állam/társadalom- és népfelfogásától is.⁸

A történelmi Magyarországról 1822-ben még azt írta a szlovák anyanyelvű, szlavofil, de németül, magyarul és latinul is író Csaplovics János, hogy „Nem tsak természeti állapotjára és a’ természet ajándékaira nézve – hanem népességére nézve is Magyar ország Európa kitsinyben – mert majd nem minden Európai nép-törzsök, nyelvek, vallások, foglalatosságok, Cultúra grádusok, ’s végre életmódok, erköltsök és szokások is itten találják fel

Hazájokat [...]”⁹ Nincs terem most arra, hogy az ún. „Hungarus-tudat” történelmi átalakulásáról írjak, de a XVIII–XIX. században (s azt megelőzően még inkább) korántsem csak azok vallották magukat magyarnak, akiknek magyar volt az anyanyelvük: „én ugyan vérem szerint német származású vagyok, de tiltakoznám, ha teljes és tökéletes magyarságomat kétségbe vonná valaki” – írta a Paul Hunsdorfer néven született Hunfalvy Pál.

Természetesen a vegyes lakosságú történeti Magyarországon belül régióként különbözött a beszélt nyelvek rangsora. Úgy vélem, hogy a Habsburg-uralkodók németesítő törekvéseinek (különösen II. József 1784-es nyelvrendeletének) ellenhatásaként kerül be a populáris dalanyagba az ország két nagy területének, a hagyományos földművelő/állattartó életformát folytató Tiszántúlnak és a polgárosultabb Dunántúlnak feltűnő nyelvi és kulturális különbsége, egy magyarságával büszkélkedő tiszántúli csikós szájába adva az alábbiakat „Rákosnál, a pesti vásárkor”:

Némelyek azt mondják, hogy Tiszán túl

Aki nem tud magyarul, megtanul.

Tiszán túl

Magyarul

Megtanul.

Mások pedig mondják, hogy Dunán túl

Aki nem tud magyarul, nem tanul.

Dunán túl

Magyarul

Nem tanul.

Dunán túl a magyar iszik klászlíbúl, üvegből, pohárból (ném. 'Glas')

Megeszi a roszprádlit cintálbúl, rostélyos (ném. 'Rostbraten')

Dunán túl

Klászlíbúl

Cintálbúl. (...)

A dorogi csapláros Dunán túl

Mikor beszél magyarul, majd megfúl.

Dunán túl

Magyarul

Majd megfúl.

Dorog hajdúvárosában, Tiszán túl

Prédikál az orosz pap¹⁰ is magyarul

Tiszán túl

Magyarul

Nem oroszul.¹¹

A XVII–XVIII. századi kéziratos énekeskönyvek (a kortárs közköltészet forrásai) általában többnyelvűek: magától értődően van jelen a latin mellett a német és a szlovák a felvidéki, a román pedig az erdélyi kéziratokban.¹²

A soknemzetiségű és különböző kultúrájú közönség megszólítására nemegyszer kevert nyelvű iskolai színjátékok is készültek.¹³ A drámatörténész Kilián István¹⁴ ezek megjelenését a környezet többnyelvűségével és a helyzet teremtette kényszerűséggel magyarázza: úgy véli, a rosszul verselő és latinul még hibásan szavaló diákok szövegét sokan nehezen érthették – latinul egyébként is csak az iskolázottak tudtak –, viszont a felekezeti és szerzetesrendi iskolák színielőadásaira (melyek az oktatás szerves részét képezték a XVIII. században) nemcsak a patrónusok és a szülők voltak kíváncsiak, hanem szélesebb néprétegek is. Ezért kezdetben a játék tartalmát többnyelvű nyomtatott színlapok vagy drámaprogramok, esetleg egy magyar prologus („előjáró beszéd”) foglalta össze.¹⁵ Előfordult, hogy egész jelenetek magyarul, románul vagy németül, illetve keveréknyelven hangzottak el, hogy a vegyes etnikumú nézők számára is élvezetes és tanulságos legyen az előadás. Erre a helyzetre utal a következő XVIII. századi versike, amely egy marosvásárhelyi színdarab prologusában megindokolja a szereplők nyelvhasználatát:

Deákul kellene némelyek kedvéért,
Született nyelvünk az asszonynépekért,
Játékunk folytatjuk sokak tetszéseért,
Mert nem játszunk csak az értelmesebbekért.¹⁶

Makaronizmusok, nyelvi paródiák és nemzetiségi csúfolók

A többnyelvű populáris hagyomány másik jellegzetes megnyilvánulási formája a kevert nyelvű, ún. makaronikus költészet volt, amely „elsődlegesen ironikus célzatú stílusfajta, mely két vagy több nyelv (nyelvi réteg) elemeinek egy műben való következetes összeötvözését eredményezi”.¹⁷ Minden olyan költői alkotást makaronikusnak nevezünk, amelyben az anyanyelv mondatai/szavai egy másik nyelv (eredetileg a latin) grammatikai szabályainak megfelelően kapcsolódnak össze vagy azt utánozzák, parodizálják.

A következőkben néhány olyan kevésbé ismert köz- és népköltészeti példát szeretnék felidézni, amelyek viszatükrözik a különböző nemzetiségű és kulturáliságú befogadó közönség nyelvismeretét, nyelvhasználatát, ami sok esetben tört magyarságú beszédet, idegenes ejtémódot jelent. Ezek a versek és prózai szövegek (pl. a

prédikációparódiák és iskoladrámák) a korabeli humor és komikum fontos forrásai voltak, elsősorban szerzőik műveltségét fitogtatták, az iskoladrámákban pedig egy-egy szereplő jellemábrázolásához járultak hozzá. Mivel a középkor óta Európa-szerte (így hazánkban is) a „deák”-nak nevezett latin volt a tudományok, az irodalom, a közélet és a politika nyelve, XVII–XVIII. századi kéziratos énekeskönyveink versei, dalai tele vannak deákos kifejezésekkel, gyakran egész mondatokkal. Ám a kéziratokban és a ponyvákban sokszor találkozunk hibás, „félrehallott”, eltorzult latin vagy más nyelvből vett szavakkal, mondatokkal is, melyeket rendszerint megízesít a lejegyző anyanyelvjárásának szókészlete és hangzása. Mindez azt a tényt erősíti, hogy ezek a közköltészeti alkotások a szóbeliségből kerültek át az írásbeliségbe.

Sajnos e verseket, dalokat, iskoladrámákat nemcsak keveréknyelvűk, hanem szókincsünk változásai és a régiségre vonatkozó néprajzi és művelődéstörténeti ismereteink hiányosságai (tehát a mentalitás és tárgytörténeti kontextusuk) miatt is gyakran csak szótárak¹⁸ segítségével értjük meg. Így aztán elvész a szövegek humora, s már nem mindig élvezhető egy-egy divatjamúlt téma, műfaj stílusparódiája. A szómagyarázatok, nyersfordítások pedig olyanok, mint ha viccet magyarázgatna az ember.

Az egyik sok változatban fennmaradt XVIII. századi siratóparódiának pl. az adta meg sajátos komikumát, hogy a feleségét elsirató férj a latin felsorokkal épp az ellenkezőjét állította annak, amit magyarul mondott:

Megholt feleségem, <i>satis tarde quidem</i> ,	bizony elég későn
Oda reménységem, <i>debuisset pridem</i> .	korábban kellett volna
Jó gazdasszony vala, <i>cuncta dissipavit</i> ,	mindent eltékozolt
Be kár, hogy meghala, <i>meg saepe vastavit</i> . ¹⁹	állandóan háborgatott (zaklatott)

Különösen a diák- és papi életről szóló versekben jelenik meg magától értődő természetességgel a latin. Pl. ezt halljuk egy 1739-re keltezett erdélyi diákpanaszban:

Gyakron mondják, hogy „ <i>Accede!</i> ”,	gyere ide!
Vagy pediglen: „ <i>Prode inde!</i> ”	te hanyag!
Azt kiálták: „ <i>Tolle, tolle!</i> ”,	vedd el, vedd el! (ti. a büntetésed)
Akkor az én szóm csak „ <i>ve, ve!</i> ” (...)	jaj, jaj! (ném. ‚Veh’)

Azt kiálták iskolában:

„ <i>Recitatis</i> hogy e <i>contra</i> ,	szavaljátok, hogy ’ellenkezőleg’!
<i>Dispotetis</i> parancsolja,	rakjátok ki (a könyveket)!
Jaj lesz annak, ki nem tudja!” ²⁰	

Egy másik, ugyancsak 1739-re datált latin–magyar makaronikus dalban („*Cantio de scholasticis*”) az iskolai élet nehézségei miatt inkább katonának áll az ifjú, búcsút mondván a testi-lelki gyötrelmekkel, koplalással és veréssel teli diákéletnek:

Én elmenyek *certissime*, bizonyosan
Clarissimi ignoscere, bocsássatok meg, kedves barátaim!
Vesszen el accusative, a tárgyeset (felszólító módban)
Véle együtt ablative, az eszközeset (felszólító módban)
 Uhujnáre! (...)

Már nem mondják: „*Silentium!*” Csend (legyen)!
 Nem kiáltják: „*Quid praeceptum?*” Mi a szabály?
 Csak azt mondják, hogy „*ad equum*,” a lovakhoz!
 És induljunk ki *ad campum!*” a mezőre!
 Uhujnáre!²¹

Nyelvileg tovább színesíti a búcsúdalt a refrénje, mely egy vidám román kurjantás, csujjogató: „uhujnáre!” (egy másik erdélyi kéziratban): „ohajnáre!”

A *Volt tót kuruc dala* címmel elhíresült magyar–szlovák makaronikus csúfoló²² az *Eszter* című iskoladráma egyik közjátékában bukkant fel először, igaz, itt kivételesen németellenes éllel. A biblikus témájú darabot a győri evangélikus iskolában adták elő 1724-ben. Az iskola magyar, szlovák és német anyanyelvű tanulói valószínűleg hasonló keveréknyelven beszéltek egymással, tehát nemcsak megértették, de bizonyára élvezték is ezt a makaronikus betétdalt, melyet egyébként nem a dráma ismeretlen szerzője írt, hanem egy meglehetősen durva párbeszéddel bevezetve²³ csak beillesztett a közjátékba:

Morio:
 Nem tudom én tótul, mert én magyar vagyok,
 Ha tudni akarod, Turócában lakom.
 Ti, szegény Németek nem tudjátok semmi,
 Csak kapunál ülni, zöld békákkal élni.”²⁴

A sokstrófás, csúfolódó betétdalt azért adták a bolondos *Morio* szájába, mert ő testesítette meg a darabban a korabeli közembert, a plebejus szókimondást és a humort is, a németnek mondott, fennhéjázó udvaronccal, *Aulicussal*, *A(has)vérus* királlyal és előkelő tanácsosaival, illetve a biblikus darab pátoszával szemben. Jóllehet a közjáték makaróni verse a legkorábban lejegyzett változat, ez nyilvánvalóan egy közismert csúfoló adaptációja volt. A többi változat ugyanis mind a szlovák–magyar keveréknyelvű

és az egykori „hőstetteivel” dicsekvő felvidéki tót katonát (a későbbiekben vándorárust) csúfolja közvetett módon:

Hej, mikor én huszár voltam Rákóczy *vojnában*, háborúban
Cifra plahta zasztavával jártam a Morvában. lepedő zászlóval
 Morovában, Orovában villás legény voltam,
Ovcát, kozát, konyát, kravát gyakran meghajtottam. juhót, kecskét,
 lovát, tehenet
 Ha jól nem tartott az gazdám jó *kiszelicával*, savanyú lével
 (=korpa ciberével)
 Kaptam *hitil szem valasku*, vertem *palicával*. pálcával,
kézbe fogtam a fokosom, furkósbottal
 Nagy ünnepen a pohánkát főztem *mlykával*, tejjel
 Ha jól laktam, kifeküdtem *na szlonce* hasával.”²⁵ a napra

Egyébiránt (érthető történelmi okokból) a XVIII. századból jóval több németellenes csúfolónk van, mint szlovákellenes. Ezekben részint az éhenkórász, rongyos, tört magyarsággal és német akcentussal beszélő plundráztsoldoskatonákat, „labancokat” gúnyolták:

Enyim lápnák nints *strimflit*, kötött harisnya
 Ki fan nekem a sekkit.
Kaputrak is rontyos mek fan, hosszú katonaköpeny
Potskornak is nints fan lépán,
 Isten utsik már lopik
 Eny rosz rontyos kalapik.”²⁶

Részint pedig a „náj módi” – a németek közvetítette francia divat – hatására átalakuló új szokások, erkölcsök, a megváltozott életmód, ruha- és hajviselet ellen tiltakoztak:

Franc találta *compliment cifra tászlival*, hajbókolás; csipkés,
 Láttam, elébb erre ment egy kis úrfival, fodros inggallérral
 Az utcákon fel s alá fog *spacírozni*, sétálni
 Tám egy helyre be is tér *karazírozni*.”²⁷ udvarolni

Igaz, nem verses szövegek, de híven tükrözik a különböző magyarországi nemzetiségek (németek, szlovákok, cigányok) sajátos magyarságú keveréknyelvét a kéziratok énekeskönyvek és ponyvanyomtatványok prédikációparódiái, amelyeket minden biztonnyal teológus diákok készítek egymás mulattatására. Íme egy részlet a teremtéstörténetből az összülők bünbeeséséről, ahogyan azt egy német anyanyelvű pap „ibi, ubi” (itt, ott) elmondta.²⁸ A szöveg viszonylag kevés német szót tartalmaz,²⁹ de élethűen utánozza a németes mondatszerkesztést, a helytelen magyar igeragozást, valamint a magyar és latin zöngés mássalhangzók zöngétlenített, a zöngétlenek zöngésített

ejtismódját. A paródia nyelvi palettáját tovább színezi az egykori, ismeretlen szerző régies, tájnyelvi beszédmódja (pl. a „kend”-ezés, az apám uram/anyám asszony megszólítás stb.), komikumát pedig fokozzák az anakronizmusok: a krumppli, kukurúz (kukorica) s a gyerekek nyelvtörőiben előforduló ’répa, retek, mogyoró’ említése.

Migor az Úr Isden Uram sok megvan szeretik az empr: *formaferad Paratium folubtadis, in quo bosuit hominem quem greavit*, mekgapálta, mekgaszálta edd szip **Paradisz Kortn**, a kipe meklesz az az empr; *Fidit audem Theus, quot non sid ponum hominem esse solum*, Ládom gend fetig azt Ur Isden, hod nem lesz jó mek fan maka mekteszik az az empr: *iteo formaferat ei adjudorium simile sibi, chui nomen erat Effa, eo quot essed mader fifentium*, Azérd meksinálta néket ed pajdás, a kinek nefe mekhidat Anám Aszon, de ő Isdenem Uram, Isdenem Uram, az az: Anam Aszon nem tudi maka mekpöcsöltni, Isdenem bizom nem tudi; merd sok mek fan **auf, und ob spacirozik a paradaisz kortnba**: ladom, szilfa, paradzg nem gell, ladom, gend grumbli, guguruc nem gell, ladom, kend réba redeg motjorú nem gell. Edszer meklátom kent az az alma, minjar mekszeretig, megszagasztig, megharapig, meggostolig. Azudán giapalda: Abám Uram! Abám Uram! Jere kent hamar, hamar! Isdenem, nincs az ekész **Paradaisz Kortn** nincs mekfan ilyen almat, ez ninds fan geserű, ez ninds fan safanyo, dsak jó étes, mint a **Cugergandl**, kosdolik gent, Abam Uram! Migor az Abam Uram meggostolig az az alma, minjár mekszigenli, és elpusik az füke fa, azudan az Ur Isden giapalda: kent Atam *upi es!*³⁰ Abam Uram hol fan gent, agi azt montha, *Thomine nuthus sum.*³¹

A korábbi évszázadokban a latin olyan „mindenes”, időben és térben is „közvetítő nyelv” volt, mint manapság az angol vagy annak világszerte elterjedt speciális változata, a számítógépes, internetes felületeket, kapcsolatokat biztosító szaknyelv. Az utóbbi 4-5 évtizedben Magyarországon is jelentős mértékben megváltoztak a nyelvi preferenciák. Kiment a divatból a latin és a 100 éve még sokak által beszélt német, ráadásul fokozatosan szűkül az átlagember anyanyelvi szókinccse is. A mai diákok nemhogy Petőfit és Aranyt, Jókait vagy Mikszáthot, a népdalok, balladák és mesék szövegét sem értik teljesen. Napjaink közköltészete (mert természetesen ma is van ilyen populáris hagyomány) már nem kéziratos vagy nyomtatott formában terjed, hanem a rádióhullámokról vagy a világhálón, ott és annak nyomán, az ún. „másodlagos szóbeliségben” keletkeznek változatai. Egyik ismerősöm egy honlapon találta az alábbi, magyar ejtismód szerint leírt Miatyánk-paródiát, mely feltehetőleg diák(ok)

szerzeménye. Humorát minden internethasználó érti, a negyven év alatti generációk számára felesleges megmagyarázni és „lefordítani” a szövegét.

Fészbúk,
aki a neten vagy!
Posztoltassék a te neved,
Kommenteltessék a te országod,
Lájkoltassék a te akaratod,
Amint a fészen, úgy a búkon is!
 Mindennapi *posztjainkat* add meg nekünk ma!
 És bocsásd meg *diszlájkjainkat,*
 Miképpen mi is megbocsájtunk a *nemlájkolóknak.*
 És ne vígy minket az *iwiwre,*
 de szabadíts meg a *myviptől!*
 Mert tiéd a *poszt, a komment és a lájk.*
 Mindörökké, *Lájkmen.*³²

Megjegyzem, a Miatyánk-átköltéseknek (parafrázisoknak, travesztiáknak) és paródiáknak több évszázados története van, ezért az internetes változat mellett álljon itt egy 100 évvel korábbi, amerikai magyaroktól feljegyzett magyar–angol keveréknyelvű (ún. „Hunglish”) folklór szöveg:

Mi <i>bászunk</i> , ki vagy az <i>oficon</i> ,	<i>főnökünk, munkavezetőnk</i>
Legyen meg a te jókedved	(ang. 'boss').
Jöjjön el a <i>villbár</i> , a <i>pikk</i> és a <i>sufli</i> .	<i>talicska, csákány, lapát</i>
	(ang. 'wheelbarrow', 'pike', 'shovel')
Add meg nekünk a mindennapi 2 <i>dollárunkat</i> ,	
És ne vígy minket a <i>tájmkipér</i> elébe,	<i>munkafelügyelő</i> (ang. 'timekeeper')
Hogy kiadja az időnket.	
Szabadíts meg a nehéz munkától,	
Mert tied a hatalom és a dicsőség	
A <i>szrep-járdon</i> .	??
Most és mindörökkön örökké	
<i>hotelben</i> állj meg! ³³	a szálláson

Az „amerikai magyarok” körében a magukkal hozott népdalokból és műdalokból átalakított „Hunglish” nyelvű alkotások részint a szájhagyomány szívósságát, részint pedig a nyelvi/kulturális asszimilálódás folyamatát tükrözik. Különösen a hazai folklórban ritka gyári munkás- és bányászdalok, mint pl. ez:

Látni akarsz gyöngy életet?
Gyere a majnába, *bányába* (ang. 'mine')
Főd alatt törd tőnyeredőt,
Ne a napvilágba! (...)

Színig telve már a *káré*,
 A *mulit* fogd elé,
 Vén szenvedő, Hopp! *Giraré!*
Háriap! Kifelé!
Pél és *batli* mind üres jaj!
 Elővettük sokszor,
 Pedig ami legnagyobb baj:
 Szomjunk kínozz olykor.

kocsi, itt: *csille* (ang. 'car')
őszvért (ang. 'mule')
gyerünk, indulj! (ang. 'gear up')
siess! (ang. 'hurry up!')
korsó és *palack*
 (ang. 'pail', 'bottle')

Este van, a nap is löszát,
 Fére a *kornpájszot*.
 Hol az új *szut*? Nyújtsd ide hát
 A *möggyszárú tajtot*.³⁴

kukoricalepényeket?
 (ang. 'cornpies')
szolga itt: *tanonc?*
 (ang. 'swit')

Nemcsak az ún. modern, hanem hagyományos népköltészetben is találkozunk makarónikus rigmusokkal, dalokkal, elsősorban természetesen a több nemzetiség lakta területeken, Erdélyben és a Felvidéken, ill. a Magyarországra települt/telepített szlovákok, svábok között. „... azt tapasztaltam, hogy az együtt élő nemzetiségek között a hatások, a kölcsönhatások nagy hangsúllyal vannak jelen. Azt is vallom: a határ elválaszthat ugyan egy népet, de a kultúrát nem választhatja el. [...] Sajnos tény, hogy a néphagyományok elhalnak a nyelvváltással.” – nyilatkozta 2004-ben Krupa András, a magyarországi szlovákok folklórjának egyik elkötelezett gyűjtője.³⁵

A keveréknyelvű daloknak csak egy része humoros, más része viszont ékes bizonyysága annak, hogy a különböző etnikumok, nemzetiségek együttélése, szerves gazdasági és kulturális kapcsolatai kölcsönösen befolyásolják egymás nyelvét és folklórját. Leggyakrabban az *ivó-, mulató- és táncnóták*, a *katonadalok* és *csúfolók*, valamint a *gyermekfolklór játékdalai* és *kiszámoló versikéi*, ritkábban a *szerelmi dalok* keveréknyelvűek. Hadd idézzek egy csekefalvi magyar–román nyelvű szerelmi dalt 1902-ből, „amelyről a szájhagyomány tudni véli, hogy az 1703–1707-es években született a Kolozsvár birtoklásáért folytatott kuruc–labanc csatározások idején.”³⁶

Nincs Martonos bekerítve,³⁷

Szlobod e drumu.
 Ki lehet menni belőle,
 Nu *bátye gindu*.

Slobod e drumu[!]:
 'szabad az út'
 Nu *bate gindu*
 = 'gondtalanul'

Csak a rózsám maradt benne,
Lásze remuje!
 Kiért holtig fáj a szívem,
Áse trebuje!

Las' să rămînă
 = 'hadd maradjon'
Aşa trebuie = 'úgy kell'

Sti tu *mundre*, tiéd voltam,
 De már nem vagyok,

Știi tu *mîndre*
 = 'tudod, babám'

Pentru *tyinye nu moj árgye*,
 Meg sem is halok!

Pentru *tine nu moi arde*
 = 'nem égek érted'

Trjestye cu *csinye plácse*,
 Mert én nem bánom,
 Dá pentru *csemáj cseluit*,
 Szívből sajnálom!”

Trăiește cu cine [îți] *place*
 = 'élj, akivel tetszik'
 Dá' pentru ce m-ai *celuit*
 = 'mivelhogy megcsalál'

Elterjedtségét bizonyítandó, a dal XX. századi változatát Dánielisz Endre Köröstárákányban (Bihar m.) jegyezte le, ahol a *Három csomó petrezselyem* dallamára éneklük, s erre járják a híres helyi táncot, az *ugróst*.

Köröstárákány, 1971, S. Antal Eszter, 21 éves



„Természetes, hogy a teljesen meg nem értett szöveg a másik nép ajkán változást, sőt deformálást szenved. Ezt példázza a 4. sor »nu lă-să gindu« értelmetlensége. [...] A kalotaszegi Váralmásan [...] a »Nu-ți bate gindu« szöveggel ismerik.

E régi keletkezésű makarónikus dalok után két újabbat bocsátok közre meggyőző bizonyítékként annak, hogy a műfaj napjainkban sem halt ki. A kiváltó okok – a dalok mobilitása, a kétnyelvűség, a román-magyar együttélés – folyamatosan fennállnak, hatnak a népi kultúrák alakulására.”³⁸

Miközben a Magyarországon és a határon kívülre szakadt magyarokkal együtt élő nemzetiségek kétnyelvű (cigány-magyar, román-magyar, szlovák-magyar) mesemondását már több folklórkutató is vizsgálta, elemezte³⁹, a keveréknyelvű népdalokra viszonylag kevesen figyeltek. Ezért én történeti aspektusból próbáltam felvillantani apróbb részleteket a kulturális és nyelvi kölcsönhatások ilyenentén tükröződéséből.

JEGYZETEK

- 1 Küllös Imola: *Közköltészet és népköltészet. A XVII–XIX. századi magyar világi közköltészet összehasonlító műfaj-, szűzsé- és motívumtörténeti vizsgálata*. Budapest, L' Harmattan, 2004; Küllös Imola: *Közkézen, közszájon, köztudatban. Folklorisztikai tanulmányok*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2012. Munkatársammal, Csörsz Rumen Istvánnal 2000–2015 között egy válogatást *Világi énekek és versek 1720–1846*, Budapest, Unikornis; 2001 és négy tematikus forrásantológiát adtunk ki a *Régi Magyar Költők Tára XVIII. század* (a továbbiakban RMKT XVIII.) *Közköltészet* c. sorozatában: 1. *Mulattatók*, Bp., 2000; 2. *Társasági és lakodalmi költészet*, Bp., 2006; 3/A. *Történelem és társadalom*, Bp., 2013; 3/B. *Közerkölc és egyéni sors*, Bp., 2015.
- 2 Csörsz Rumen István: *Közköltészet – irodalom alatt, kultúrák fölött*. *Literatura* (32. évf.), 2006, 275.
- 3 Vö.: Giuseppe Cocchiara: *Az európai folklór története*. Ortutay Gyula bevezetőjével és kiegészítő tanulmányával. Bp., 1962; Peter Burke: *Népi kultúra a kora újkori Európában*. Bp., 1991.
- 4 Margócsy István: *A magyar nyelv jelenléte a 18. századi iskoláztatásban*. In Bíró Ferenc (szerk.): *Tanulmányok a magyar nyelv ügyének 18. századi történetéből*. Budapest, Argumentum, 2005, 71–151.
- 5 Küllös Imola: *Nép, nemzet és egy új tudomány, az ethnographia – Hunfalvy Pál felfogásában*. *Nyelvtudományi Közlemények* (107.), 2010, 252–257.
- 6 Hunfalvy Pál: *Magyarország ethnographiája*. 1876, 48.
- 7 Hunfalvy szavait idézi Munkácsi Bernát: *Hunfalvy Pál emlékezete*, MTA emlékbeszédek 15/11., 1912, 499.
- 8 Küllös Imola, 2010, 253.
- 9 Csaplovics János: *Ethnographiai Értekezés Magyar Országról*, *Tudományos Gyűjtemény*, 1822, III., 51.
- 10 Görög katolikus pap.
- 11 RMKT XVIII/4., 117/II., „Az alföldi csikós” 6–8. és 12–13. vsz., Kresznerics Ferenc dalgyűjteményei (1790–1809).
- 12 Csörsz Rumen István: *Közköltészet a többnyelvű Magyarországon (1700–1840)* = Bíró Ferenc (szerk.): 2005, 207–261.;
- 13 L. a *Régi Magyar Drámai Emlékek XVIII. század* (a továbbiakban: RMDE) felekezeti csoportosításban közreadott köteteit. Bp., 1989–2007.
- 14 Kilián István: *A régi magyar dráma többnyelvűsége a XVII–XVIII. században* = Jankovics József, Nyerges Judit (szerk.): *Hatalom és Kultúra (Az V. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszus előadásai I.)*, Budapest, 2004, 283–290.
- 15 Pintér Márta Zsuzsanna: *Magyar nyelvűség a 18. század színműirodalmában* = Bíró Ferenc (szerk.) 2005, 153–206.
- 16 Nagy György: *Konok pereskedők*. Marosvásárhely, 1780.

- április 29., RMDE XVIII. I/1., *Protestáns iskoladrámák*. Bp., 1989, 650. (25–28. sor).
- 17 Az elnevezés (*carmen maccaronicum*) egy XV. sz.-i olasz költőtől, Odasitól származik, aki „ügyes szójátékban egyesítette az olasz *maccarone*, 'tököfánkó' és a *macaroni*, 'csótészta' képzetét.” Világirodalmi Lexikon 7., Budapest, 1982, 617.
- 18 Haszonnal forgattam a közköltészeti antológiák jegyzeteinek megírásakor pl. Czuczor Gergely–Fogarasi János: *A magyar nyelv szótára* 1–6., Bp., 1862–1874. (<http://mek.niif.hu/05800/05887/pdf/index.html>); Szabó T. Attila: *Erdélyi Magyar Szótörténeti Tár* I–XIV., 1976–2014. Bukarest, Kriterion, Budapest, Akadémiai Kiadó, Erdélyi Múzeumi Egyesület Kolozsvár; Kiss Gábor (főszerk.): *Régi szavak szótára*. Tinta Kiadó, Bp., 2012.
- 19 RMKT XVIII/4., 150/I. 1–2. vsz., Szádeczky Miscellanea (1755).
- 20 RMKT XVIII/14., 151/II. 11. és 13. vsz., Bocskor-kódex (1716–1739).
- 21 RMKT XVIII/14. 152/I. 2. és 9. vsz., Bocskor-kódex (1716–1739).
- 22 Az ének szövegcsaládját bemutatta és elemezte Küllős Imola: „Hej, mikor én kuruc voltam Rákóczi vojnában”. *Népi Kultúra – Népi Társadalom* XVIII.[1995] 167–192. Összes variánsát felsorolja RMKT XVIII/4. Bp., 2000, 103. sz. és jegyzetei.
- 23 A drámaszöveget kiadta Varga Imre: RMDE XVIII/1/1., Bp., 1989, 33–85. Az idézett hely: uott az 51, 490–498. sor, a magyarázatok a 84. oldalon.
- 24 RMKT XVIII/4. 103/I.
- 25 RMKT XVIII/4. 103/II. 1–4. vsz. Lőcsei-ék (1768).
- 26 RMKT XVIII/4. 107/III. 7. vsz. Dávidné Soltári (1790–1791).
- 27 RMKT XVIII/15. 15/1. 1. vsz. Novák Lajos-melodiárium (1791–1792).
- 28 *CONTIO HUNGARICA quodam Parocho Germano dicta ibi ubi. Valamely német pap által itt-ott elmondott prédikáció* Nyomtatott kiadása: *Ripsel históriája* (hn. én.) OSzK 820.787. Kiadva I. Küllős i. m., 2004, 339. Az könnyebb olvashatóság kedvéért az eredeti szöveg interpunkcióját javítottam, de a szavak ejtőmódján nem változtattam.
- 29 Ezeket aláhúztam, néhány latin kifejezés fordítását pedig a további jegyzetekben adom.
- 30 Helyesen: *ubi es?* = hol vagy?
- 31 *Helyesen: Domine, nudus sum!* = Uram, én mezítelen vagyok!
- 32 A budapesti Deák Téri Evangélikus Gimnázium honlapján jelent meg 2010 novemberében.
- 33 Dr. Nagy Dezső: *Az amerikai magyarok folklórja*. Folkór Archivum 8. MTA Néprajzi Kutatócsoport, Bp., 1978, 87. 4. sz.
- 34 Nagy Dezső i. m. 1978, 13–14., 4. sz.1., 5–7. vsz.
- 35 epa.oszk.hu/01200/01259/00015/pdf/Bar12.pdf.
- 36 Kócziány László (összegyűjtötte) – Köllő Károly (előszó és jegyzetek): *Égő lángban forog szívem. Régi magyar kéziratok énekeskönyvekben fennmaradt román világi énekek*. Dacia Könyvkiadó, Kolozsvár, 1972, 17.
- 37 A román szavakat Vikár Béla fonetikusan, gyorsírással jegyezte le. A dal fonográfus változata az MTA Zenetudományi Intézetében: Mf. 372/e. A felvétel kezdősora: „Nincs Keresztúr bekerítve...”.
- 38 Több XX. századi magyar–román kevert nyelvű dalt gyűjtött és adott közre dallamukkal együtt Dánielisz Endre: *A makaronikus népdal*. Művelődés, XXX. évf. (1977) 5. sz. 43–45.
- 39 Csak ízelítőül: Domokos Sámuel: *Vasile Gurzău magyar és román nyelvű meséi*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1968; Krupa András: *Rozprávky ěnaničky Žofky – Zsófia néni meséi*. Békéscsaba, 1984.; Görög- Karády Veronika: *A cigány mese és Babos István mesei világa*. (gazdag áttekintő bibliográfiával) In: Szuhay Péter (gyűjt.) – Benedek Katalin (utószó, jegyzetek): *A három muzsikás cigány. Babos István meséi. Babócsai cigány mesék*. Bp., 2003.

Győri Zsolt

Veteránemlékezet a Gulyás testvérek *Én is jártam Isonzónál* című filmjében¹

I.

■ A veteránok egyedi csoportot alkotnak a társadalomban. Rájuk gondolva idősödő férfiak jutnak eszünkbe, akik társadalmi nyilvánosságot szánnak katonai szolgálatuk emlékeinek, kötelességüknek érzik azok megőrzését és megosztását. Az angolszász világban a veteránok napja (november 11.) olyan kitüntetett *lieux de mémoire*, amikor a veteránok társadalmi láthatósága – a díszes felvonulásoknak köszönhetően – szó szerint értendő.²

Az Egyesült Államokban különösen fontos közösségi emléknap november 11, ugyanakkor egy közösség veteránok iránti figyelméről nemcsak az emléknapok, a megemlékezések és emlékművek mérete és száma, hanem a hétköznapi tárgyak is vallanak. Ilyen például Don Philpott, Janelle Hill és Cheryl Lawhorne *The Wounded Warrior Handbook: A Resource Guide for Returning Veterans* című könyve, amely gyakorlati – orvosi, pszichológiai jogi és pénzügyi – tanácsokkal látja el a háborúból hazatérő katonákat – így segítve beilleszkedésüket. Egy másfajta kezdeményezés terméke Ron Capps *Writing War: A Guide to Telling Your Own Story* című könyve, ami a Veterans Writing Project nevű nonprofit szervezet kezdeményezését népszerűsítve, veteránoknak és családtagjaiknak tart kreatív írás kurzusokat (<http://veteranswriting.org/>). Céljuk irodalmi igényű szövegek megírására ösztönözni veteránokat. Ez a két kiragadott példa egy olyan kultúra jelenlétét bizonyítja (az Egyesült Államokban), amelyben a veterán láthatósága egyszerre kézzelfogható és szimbolikus, továbbá társadalmi és terapeutikus funkcióval bír. Az elsőként említett kötet a sérült veteránt segíti hozzá a társadalmi integrációhoz, ahhoz tehát, hogy testi-lelki traumái ellenére a közösség teljes és hasznos tagjának érezze magát. A második kezdeményezés célja pedig az, hogy a társadalom megismerje a veterán tapasztalatait és történeteit. Ez utóbbi a veteránhoz kulturális funkciót rendel, és az emlékezés szerepét hangsúlyozza. Emmett Early szavaival: „A há-

borús veteránok sorsa az, hogy töretlen és élénk, ugyanakkor az átlagemberek számára nehezen érthető emléket cipeljenek magukkal.” (1.)

A háborúk emlékezetét a korabeli dokumentumok és az azokra támaszkodó történetírás mellett a veteránok őrzik, sőt, a populáris emlékezetben élő és a populáris kultúrában megjelenő háború szempontjából a veterán nélkülözhetetlen: az ő fordulatokban és emberi drámában gazdag történetei mindig közelebb állnak az átlagpolgárhoz, mint a történettudomány akadémikus diskurzusa. A veteránemlékezet társadalmi-kulturális értékét egy másik kortárs példa is érzékelteti. A Kongresszusi Könyvtár keretein belül működő Veterans History Project veteránbeszámolók ezreit készítette el, gyűjtötte össze és archiválta hang- és videófelvételek, fényképek és kéziratok formájában (<http://www.loc.gov/vets/>). Az igen összetett keresési igényeket is kielégítő adatbázis – a kezdeményezés küldetési nyilatkozata értelmében – közvetlenül a túlélők hangját szándékozik megszólaltatni, és a háborúk valóságát az eljövendő generációkkal kívánja megismertetni. Röviden: a veterán láthatóságát áthagyományozásra érdemesen értéknek tekinti. A Veterans History Project tanúságtételre hívja, történelmi szemtanúnak tekinti a veteránt, olyan adatközlőnek, aki az *oral history* szemléletmódját érvényesítő narratív interjúk keretében személyes történetként mesél el egy történettudományos olvasattal is bíró eseményt. Az esemény alulnézeti és felülnézeti szemléletének különbségét a veterántörténeteket kutató Samuel Hynes a következőképpen jellemzi: „[a] történészek nagy történeteket mesélnek hadjáratokról és csatákról, dicsőséges győzelmekről és katasztrofális vereségekről; jelentéseket és statisztikákat hasonlítanak össze abból a célból, hogy a stratégiára és taktikára vonatkozó következtetéseket vonjanak le, továbbá megállapítsák, ki érdemel elismerést és ki elmarasztalást, a háború zűrzavarában felismerjék a rendet. A harcokban ténylegesen résztvevők más történeteket

mesélnek, melyek gyakran történelmietlenek vagy el-lentörténelmiek. Történeteikben érdektelenné válik az események konkrét ideje (ritkán említenek dátumokat) vagy helye (mert vagy már akkor sem tudták, hol vannak, vagy egyszerűen csak elfelejtették a neveket)” (11.).

A múltbeli események értelmezésének kettősségében felsejlik a kulturális antropológiában az 1960-as évektől meghonosodott émikus és étikus fogalom-pár, melyet Kenneth Pike, a terminusok megalkotója, a belső és a külső megközelítésmódként jellemez: míg „az émikus nézőpont a rendszeren belülről vizsgálja a viselkedést”, addig „az étikus nézőpont a viselkedést az egyedi rendszeren kívülre helyezkedve vizsgálja” (37.). Nyers megközelítésben az émikus-étikus dichotómia a *bennszülött*, valamint a *kutató* nézőpontjából olvassa egy kultúra nyelvtanát, és jelöli ki e nyelvtan gyakran öntudatlan gyakorlójának és értelmezőjének a pozícióját. További szempontokat kínál John W. Berry, aki szerint az émikus módszer *felfedezi*, míg az étikus *kidolgozza* a vizsgált jelenségvilág belső összefüggéseit és logikáját (291.). Hynes a veteránregényekben sokkal inkább az események emlékezetének belső, immanens mintázata, semmint a történettudományos tudással való összevetetőség kérdése érdekli. Az *oral history* narratívái a személyes identitás és a társadalmi valóság közötti viszonyt, az émikus tapasztalatot helyezi középpontba, és ebben különbözik a történelmi diskurzus strukturálta egyetemes érvényű – étikus nézőpontot érvényesítő – narratívától. Hynes szerint a veterán az utazási irodalom, az életrajzi próza és a történelmi regény tematikáját vegyítve strukturál eseménytörténetet, melyből soha nem zárhatja ki a tévedéseket és az akaratlan emlékezés mechanizmusát, sőt pontosan ezek teszik vallomását egyedivé, személyessé és émikussá. Fontos kapcsolatot érzek a személyesség és a között, amit az akaratlan emlékezés felidéz a múltból, sőt azt is megkockáztatom, hogy a veterán igazán azt akarja strukturálni és a strukturálás során megérteni, amit akaratlan emlékei tárolnak. „A hivatásos katonákat leszámítva” – írja Hynes –, „a katonai szolgálat mindenki számára egyfajta száműzetés saját valódi életéből, eltávolodás az otthonosságból, amit a tudat egy másik világbeli életként őriz meg” (8.), majd a veteránnarratívák stiláris jellemzésére a „harctéri gótikus fantasztikum” (26.) fogalmat használja, mely gazdagon támaszkodik a különös és groteszk leírásokra. Úgy tűnik, hogy az akaratlan emlékezet narratívái egy tudatállapot rekonstruálását, a harctér és a harctéri önmagunk idegenségének megértését célozzák. Ekképp az émikus emlékezet – és talán esetünkben ez képvisel-

li legfontosabb különbségét az étikus emlékezettől – a háború emberi tapasztalatához teremt perspektívát, ugyanakkor az otthonvesztés traumatikus élményét beszéltetve elősegíti a lelki sebek gyógyulását.³

Az eseménytörténet strukturálásában szerepet játszó szubjektív tényezők miatt (jelentéktelen események felnagyítása, kétes értékű, téves vagy meghamisított információk, az emlékek nemzeti mitológiák és populista múltértelmezések általi befolyásoltsága, előítéletes vélemények) a történettudomány a veteránemlékezetet homályos zónának, a túlélők vallomásainak felhasználását pedig nagy körütekintést igénylő kérdésnek tekinti. A tudományos alkalmazhatóság problémájához adhat további támpontokat Luisa Passerini alábbi gondolata: „az *oral history* nyersanyaga nem pusztán tényszerű megállapításokból áll, hanem a kultúra figyelemreméltó kifejezése és reprezentációja, s ezért nem csupán betű szerint értelmezhető narratívumokat foglal magában, hanem az emlékezet, az ideológia és a tudatalatti vágyak dimenzióit is” (idézi Vértesi 165.). Hasonló következtetésre jut Vértesi Lázár, aki szerint a tanúságtevők élettörténetei „a történelemben élő ember és az emberben élő történelem összefüggésrendszerének, az egyén személyes és társadalmi identitásának megismeréséhez” (167.) kínál fontos támpontokat. A veteránok narratíváiban egyszerre lépünk közvetett szemtanúi viszonyba a múlttal, és egy közvetlenebb viszonyba a közlés aktusában önmagát konstruáló veteránidentitással. Ha fentebb arról beszéltem, hogy mi teszi láthatóvá a veteránt, akkor itt már inkább arról kell beszélnünk, ami a veterán által láthatóvá válik: mentalitásokról, attitűdökről, kulturális képzetekről, emlékezetpolitikai stratégiákról, identitásstruktúrákról. E tekintetben a valahai katonák

emlékezete nincs kitüntetett helyzetben, bármely csoport szemtanúi beszámolója képes – egyedi látteleként – olvashatóvá tenni az életvilágot szervező diskurzusokat. Nem véletlen tehát, hogy egyes országok az oral history szemléletét integrálják közoktatási tanterveikbe.

II.

A veterántörténetekből kibomló emberi drámát és társadalmi képzeteket más megközelítésből és kulturális kontextusban is vizsgálhatjuk. A tömegkultúra és különösen a műfajfilmek sztárrá, fogyasztható kultúrtermékké avatják a veteránt, olyasvalakivé, akit már nem elég látni, hanem akire felnézni kell. A moziban a veterán mítosszá, idealizált nemzeti hőssé válik, az erkölcsös jellem mintalakjaként mutat példát hazaszeretetből, kötelességtudatból és önfeláldozásból. A közösség és a közösségi értékek védelmezője, aki egy korrumpálódó és hitevesztett világban utolsó erejéig szolgálja és védi a demokrácia alapintézményeit, és válik a történelem esszenciális igazságainak közvetítőjévé. A populáris filmben a veterán olyasvalaki, aki belülről látja a történelmet, akit a történelem edz hőssé és hírnökké, akinek a testébe és szellemébe a történelem vési bele örök igazságait. Ezért válhat a populáris történelemkép kulcstoposzává, mely utóbbi – Király Jenő szavaival élve – „az emberiség emlékeiben föllelhető, követésre méltó modelleket rendszerezi és tartja ébren. A populáris kultúra történelemvíziói a köznapis praxis részfeladataiban elmerült embert visszahívják kultúrája lényegéhez, tartós értékeihez” (10.). Hagyományaink és közösségi mítoszaink védelmezését azért is tudhatják a veteránok maradéktalanul ellátni, mert férfiak, akikhez kulturális képzeteinkben evidenciaszerűen társulnak olyan alapértékek, mint a cselekvőképesség, a kitartás, a racionalitás, a kreativitás és a tévedhetetlenség.

A klasszikus hollywoodi műfajok tartópillérét jelentő maszkulinitás-központúság is sokat köszönhet a veteránoknak, egyfelől azoknak a férfiaknak, akik a háborús szolgálat után színészi pályára léptek (Ernest Borgnine, Charles Bronson, Clark Gable, Sterling Hayden, Charlton Heston, William Holden, Lee Marvin, David Niven, James Stewart, Rod Stieger, Chuck Norris, Tom Selleck), másfelől azoknak a fiktív karaktereknek, akik veteránokat játszottak akciófilmekben (John Rambo, Colonel James Braddock ezredes a.k.a., Chuck Norris az *Ütközetben eltűntben*, Martin Riggs a. k. a., Mel Gibson a *Halálos fegyverben*, ‘Dutch’ Schaefer őrnagy a. k. a., Arnold Schwarzenegger a *Ragadozóban*, A *Szüpercsapat* négy főszereplője, Steven Seagal és Jean-Claude Van Damme alakította számos figura). Tudatosan választottam veteránfőszereplőket felvonultató akciófilmeket, mert ezekben az idealizálható férfiasság-konstrukció sokkal tisztábban van jelen, mint a szoros értelemben vett veteránfilm alműfajában, melyet többek között a *Szarvasvadász*, *Taxisofőr*, *Született július 4-én*, *Jákob latorjája* példáz. Ez utóbbiakban a testi és lelki sebekkel ha-

zatérő veterán nemcsak történeteket mesél, de a családba, a munka világába vagy a társadalomba való beilleszkedés zavarait bemutató cselekmények hőseként vagy éppen séggel a büntudat, a kiábrándultság és a bosszú motívumai köré szerveződő események főszereplőjeként gyakran férfiasságának válságával szembesül. De még itt sincs teljesen feladva a konzervatív nemiségfelfogás. Gondoljunk csak Oliver Stone filmjére, amely a politikai aktivizmussal híressé váló Ron Kovic sikertörténetét mutatja be, és a férfihős társadalmi érvényesülését példázza. Iménti példáim a vietnámi háború veteránjai kapcsán vetik fel a férfiasság kulturális szemiotikájának a kérdését, és bár ilyesfajta elemzéseket a korábbi háborúk hőseit ábrázoló filmek is lehetővé tesznek, a második és még inkább az első világháború veterántörténeteiben gyakran találkozunk kritikus maszkulinitásábrázolásokkal és a férfi traumák nyílt bemutatásával.

III.

A veterán toposzának kulturális konstrukciójában minél inkább a populáris mítoszok logikája strukturálja a (fiktív) élettörténeteket, annál inkább elvész az émius perspektíva egyedisége, és érvényesül a játékfilm kulturális ideológiája, poétikai és politikai „diktatúrája”, melyben már csak bizonyos módon válik elmondhatóvá a veterán története és jeleníthető meg viszonya a múlttal. A dokumentumfilm másfajta referenciális viszonyt teremt a történetmesélő kép és a múlt között. A műfajfilmtől eltérő módon nem az esztétikailag igaz történelem és a pszeudodokumentáris helyzetek érdeklik, hanem a történelmileg igaz esztétikum. Ez képes a feliratok, a hang, a zene, valamint az élőfejes és archív felvételek montázsával olyan intermediális emlékhelyet teremteni, mely a néző által nem megtapasztalt történelem megélésére a veteránemlékezettel kínál lehetőséget. A személytelen történetírás és a háború közvetlen tapasztalata közötti űr áthidalását céljának tekintő dokumentumfilmben a szemtanú gyakran mégis pusztá adatközlővé és láthatatlanná válik, ahogy jelenbeli identitása elveszíti egyediségét. A hagyományos, élőfejes történelmi dokumentumfilmben a történettudományos diskurzus szaftos karaját a veteránok emlékmorzsáiba hempergetve teszik gusztusossá, mégis éhes marad az a néző, akit a történetmesélés identitáspolitikai és önreprezentációs dimenziója is érdekel.

Értelmezésemben a Gulyás Gyula és Gulyás János rendezésében készült *Magyarok és az első világháború* című négyrészes film többet hall a veteránból, mint a hivatalos történelemképet „alulról” megtámogató hangot, a történettudományos diskurzust legitimáló „beszélő

történelmet”. Ugyanakkor többről is beszél, mint amiről korabeli politikai viszonyok között szabad lett volna, így teljes terjedelmében csak a rendszerváltás után lehetett a filmet bemutatni. Kivételt jelentett a sorozat második, *Én is jártam Isonzónál* (1986) című darabja, amelyben veteránok beszélnek háborús tapasztalataikról, majd egy olaszországi emléktúra keretében visszatérnek felidézett történeteik eredeti helyszínére, és az olasz veteránokkal egyetemben ünnepségsorozaton vesznek részt. Gulyásék kitűnő diplomáciai érzékére vall, ahogy a nyugati országokkal való hivatalos kulturális együttműködés iránt egyre nyitottabb felügyelőszerveknél úgy „adták el” a filmet, mint a határokon átívelő emlékezetpolitikai esemény dokumentációját. A hivatalos verzió szerint a film egy sikertörténet, a veterán pedig a megbékélés nagyköveteként jelenik meg, mégis úgy gondolom, hogy Gulyásékat nem a magasztos megemlékezések és a monumentális rítusokban kifejeződő emlékezet érdekli. A film másfajta orientációjára utal a főcímet követő Tolsztoj-idézet: „Ha a történelemhez kéne mottót írnom, így szólna: Semmit sem titkolok. Kevés az, ha nyíltan nem hazudunk, arra kell törekednünk, hogy elhallgatással se tegyük...” E kijelentés többszörös jelentéssel bír, legalább két módon ágyazódik a film gondolatiságához. Evidens módon utal a nyíltan átpolitizált, esetünkben marxizált történelemszemlélet nyílt hazugságaira és el-

hallgatott igazságaira, a hatalom sötét titkaira, amit, ha nem is a szóban forgó rész, de maga a sorozat javarészt leleplez (atrocitások a Tanácsköztársaság alatt, Trianon). Az ideológiai-politikai önlegitimációt szolgáló történelemhamisítás mellett a mottó a történelem sajátos hallgatagságára, az egyén és az egyéni dráma iránti közömbösségére is vonatkoztatható, pontosabban arra, hogy a szemtanú eseménytapasztalata és a tudományos-elemző eseményrekonstrukció között nemcsak szemléletbeli különbség van, de az utóbbi gyakran elhallgattatja az

előbbi. A veteránnarratíva megszólalását a filmben helyet kapó életinterjúk biztosítják. Sejtésem szerint létezik egy harmadik olvasata is a Tolsztoj-idézetnek, ami leginkább Gulyásék vizuális antropológusi megközelítésmódjában érhető tetten: a veterán iránti figyelmükben. Az *Én is jártam Isonzónál* úgy próbál meg nem eltitkolni semmit, hogy a veterán narratíváját hallgatva a vallo-mástevő portréját rajzolja meg a résztvevő megfigyelés módszerének segítségével. Felismeri, hogy a múltjukat felidéző öregek nemcsak szavakkal, hanem – a hangszíntől a mimikáig terjedő széles skálán – egész testükkel kommunikálnak, ráadásul ez a fajta érzelmi-önkéntelen emlékezet őszintébben beszél a múltról és a jelenről is, mint a szavak. A filmben elhangzó elbeszélések – függetlenül azok „érzelmi műfajától” – már mindig a jelenről is beszélnek, akárcsak a veteránok tárgyakhoz, térhez és egymáshoz való viszonya. Végso soron Gulyásék filmje olyan antropológiai terepmunka, amelyben nem a veterán objektív – a megfigyelő film módszertanát alkalmazó – dokumentálása a cél, merthogy a veterán maga a „terep”, a megismerésre és értelmezésre váró „másik kultúra”. Értelmezésemben az *Én is jártam Isonzónál* nem oral

history dokumentumfilm, sokkal inkább a veterán szavai, tere és szociális viszonya képezte jelentésháló feltérképezéséből és az emlékező kulturális nyelvtanának leírásához szükséges énikus perspektíva megképzéséből születő veterán-szociográfia.

Már a film első jelenete az emlékezet által gazdagon szemiotizált térben helyezi el a veteránt. Fényképekkel és korabeli emléklapokkal teleaggatott szobafalon pásztáz a kamera, majd szinte észrevétlenül ráközelít a beázott és a tartógerendáig lemállott plafonra. Később egy dossziéból a háború összes főbb frontján (Ukrajna, Erdély, Montenegró, Olaszország) készült fényképek kerülnek elő, melyekhez az idős veterán rövid kommentárt fűz és hónapra pontosan elmondja, mennyi időt töltött el a helyszíneken vezérkari futár-alhadnagyként. A tárlatvezetés hangulatában fogant emlékezés a múlthoz fűződő antikvárius viszonyról vall; a relikviák az elmúlt, de nem elhomályosult, sőt kellemes élményekkel átítatott idő kis szigeteiként éles ellentétben állnak a ház jelenének pusztuló tereivel. A jelenről való megfeledkezés és a múltban való otthonosságérzés szembenállásában az elvágyódás, vagyis egy nosztalgikus hangulat tör felszínre. Az identitás számára fontos élmények áthelyezése az „itt”-ből az „ott”-ba, a jelenből a múltba, a lelki kiüresedés tünete, melynek okát a film mindenekfelett a veterán alacsony társadalmi megbecsültségében látja meg. Rögtön a második jelenetben az egyik interjúalany a 1848-as honvédekhez hasonlítja magát és társait, de míg elődeik nyugdíjban részesültek – teszi hozzá –, a Nagy Háború után leszerelt bakák többsége méltatlan körülmények között volt kénytelen élni. Számos emlékező felháborodottan szóvá teszi anyagi kiszolgáltatottságát, mások esetében a szituatív filmezés derít fényt a férfiak sanyarú életkörülményeire (pl. munka közben adják az interjút, lerobbant műhelyben). Az egyik, szociális ellátásban részesülő veterán könyveivel küszködve a következőket mondja: „most írom a fellebbezésemet, 1600 Ft-ra levitték a nyugdíjamat, és nem tudom miért. Most írom a fellebbezést a nyugdíjintézethez, hogy ha nem intézkednek, akkor az illetékes minisztériumhoz fogok írni az ügyben. Tessék megnézni a műhelyemet, hogy néz ki, és milyen a lakásom, egy romhalmaz az egész.” (II. rész, 01:14:19–01:14:45)

A kiszolgáltatottság egy másik formájára, név szerint a hivatalos emlékezeti diskurzusnak való megfelelési kényszerre is találunk példákat. Ez a kiszolgáltatottság politikai természetű és a hivatalos államideológia, valamint a normalizáló hatalom kiszolgáltatásának a kényszeréről árulkodik. A veteránok tudattalan elszólásaira, majd a helyesbítésekre gondolok. Ferenc Ferdinánd

főherceg meggyilkolásának felidézésekor hangzik el az alábbi mondat. „Az öreg elvtárs... a király” (I. rész, 00:25), egy másik szemtanú pedig egy gáztámadás eseményeit taglalva javítja önmagát: „A szél már az oroszok felé fúj, a gárdisták felé fúj.” (I. rész, 01:08:51) Az orosz a korabeli szóhasználatban az ellenséget jelöli, míg a gárdista a szovjet vagy vörös gárdák tagjaira utal. Az első idézet egyfajta fogalmi túlkompenzációra példa, ami azt bizonyítja, hogy az évtizedek igen nagy sikerrel verték bele a férfi fejébe az előjárók helyes megszólítási formáját. A második idézet ennek pontosan az ellenkezőjét példázza: a mesélés hevében öntudatlanul a valahai megnevezést használja a veterán, ám még időben észbe kap, javítja önmagát, vagyis fogalmi szintet lépve (öncenzúrát hajtva végre) átvált a politikailag legitim nyelvre. Mindkét esetben egy sajátos felejtés-fülszólás vagyunk, a veterán megelégedik a történelmi korok kapcsán a helyes szóhasználat politikai tétjéről, mégpedig azért, mert saját élettörténetében nincs ideológiailag meghúzott éles határ. Egy harmadik példát is hadd idézzek fel, melyben a veterán azt ecseteli, ahogy a keleti fronton magyar állások ellen megindult támadást egy sorozatlövessel állította meg: „Lefeküdt a rettenetesen sok orosz... hát mit, nem mondhatok oláht, mert oroszok voltak.” (I. rész, 01:03:44) Ebben az esetben a beszélő ironikusan reflektál az emlékezet számára politikailag kijelölt diskurzusba kényszerítésének az elvárására, sőt egyenest történelemhamisításnak tekinti azt, ha nem a nevén nevezzünk dolgokat. Míg tehát az emlékezet antikvárius-nosztalgikus vonásai mindig a múlttal kialakított viszony természetét teszik olvashatóvá, addig a felejtő-tudatalatti emlékezet a jelen világának emlékezőre gyakorolt befolyására mutat rá.

A filmben három további emlékezetműfajt különböztethetünk meg, közöttük a hősies-epikus viszonyulást a múlthoz, amely a legtöbb veterán elbeszélését átszövi. Az *Odüsszeiától* a *Ryan közlegény megmentéséig* terjedő kánonban a hőstetteket felidéző emlékezet a félelmeit legyőző szellem, a fizikai képességeit meghazudtoló test megdicsőüléséről beszél. Az *Én is jártam Isonzónál* veteránjai nem idéznek fel túl sok ilyesfajta történetet; talán csak az ellenséges vonalak mögött végrehajtott vakmerő vállalkozások, valamint az ágyúcsőbe kényszerített és kilövésre váró olasz katona megmentésének emléke sorolható ide. Márpedig hőstettek tesznek valakit igazán érdemessé a katonanévre, bátorságpróbákon keresztül vívhat ki megbecsülést magának az embertársai körében és hitheteti el magával rátermettségét, férfiasságát. A kimagasló teljesítmények pozitív hatása különösen fontos a vert

seregek katonái esetében, amikor a személyiség egységét gyengítő traumák és a külvilágtól való függés ugyancsak identitásromboló hatásait semlegesítheti: méltóságot ad, büszkeséggel tölt el, olyan életeseményként idézhető fel, amiből az ember az évek múltán is építkézhet. A hősies emlékek néhány kivétellel mesébe illő megmenekülésekhez kapcsolódnak, mint annak a veteránnak az esetében, aki két napot és éjszakát egy felfordult csónak fenekén himbálózva töltött. Itt a túlélés maga hőstett, melyet ugyanakkor a lábai elvesztésével járó sérülés története, egy traumatikus emléknarratíva fog keretbe.

A traumatikus, megbékélést nem kínáló emlékezet olyan múlttal hozza viszonyba az emlékezőt, ami nem múló erőszakot tesz rajta, fájdalommal felemészti, határtalanságával megfojtja az embert, uralhatatlanul létezik identitásának magjában. A feldolgozhatatlanul kísértő múlt akaratlan ismételtségében válik traumatikussá, amit az alábbi filmidézet a szóismétléssel és az álomra való utalással kétszeresen is példáz: „Hirtelen feláll egy hatalmas nagy, gyönyörű szép gárdista, ömlik a vér a szájából, bezuhan az ölembe, és csak annyit kiált: „Voda, voda”. Rögtön kiáltottam, hogy azonnal vizet ennek az embernek... Ez, hogy „voda, voda”, ezt még ma is meg szoktam álmodni, és úgy élem életemben, mint ha én mondtam volna a voda, vodát.” (I. rész, 01:11:22–01:12:15) Az uralhatatlan érzelmek vokális térnyszerésével elcsukló hang a szó orvosi értelmében traumatizált beszédaktusokat eredményez. Az emlékek felidézése hisztérikus transzba kényszeríti a gesztusokat, eltorzítja az arcot, üvegensé teszi a szemeket, és egy láthatatlan belső erő játékszerévé teszi a testet: „Fölidézik ezeket az emlékeket, hogy nem jó elgondolni... Volt olyan, amelyik itt [a mellkasán] kapott sebet, meztelen volt. Ha lélegzetet vesz, mindig kilökte a vért, egy kicsi vér jött ki... ne vetítsék ezt, ne vetítsék ezt. Bevágtak az aknák a temetőbe minket, csak úgy mászunk ki a földből[?]” (II. rész, 31:50–00:32:14). Az itt csak szóban felidézett jelenetben a veteránt bekebelezi az emlék, visszakényszeríti a fájdalmas események eredeti idejébe; újra kénytelen átélni azt, amit egyszer már túlélte és lezártak hitt. Felismeri az élmény magából való kizárhatóságának a lehetetlenségét, és erős testi és érzelmi reakcióival újraéli az esemény eredeti átélésekor megtapasztalt tehetetlenséget és kiszolgáltatottságot. Az iménti példákban a veteránok a kamerával szemben ülnek, de ők már nem a kamerának beszélnek, az emlékfelidézés traumatikus mozzanatában elveszítik magukban azt, aki strukturálná történetüket, elveszítik a fegyelmezett – szerintük filmezésre érdemes – ént, akin keresztül a múlt tanúságai összeszedett mó-

don közvetíthetőek. Gulyásékat a dísnarratívává váló, fókuszát vesztett beszédben feltárulkozó emlékező érdekli, ebben az énikus perspektívában ismerik fel a veterán igaz történetét, a háború emberi valóságát, a vég nélküli körforgásként megtapasztalt időt. A film arra mutat rá, hogy amikor a veterán beszél, akkor ezt az időt beszéli, sőt ihletett pillanatokban – közvetlenül, mégis tudattalanul – erről az időről beszél. A Piave folyón való katasztrofális átkelés emlékét felidéző szemtanú szavai – „ahogy forogtak a holttestek, mint amikor tavaszi áradáskor a vadakat viszi a víz, 150000 ember úgy ment el” (00:35:34–00:35:37) – pontosan ragadják meg a traumaidő kíméletlen körköröségét, mely csak rövid pillanatokra engedi kibontakozni az identitás békéjét.

A filmnek az olaszországi emléktúra jeleneteiben nyílna lehetősége arra, hogy ábrázolja a múlttal történő megbékélést, legyen szó annak egyéni, közösségi vagy közösségek közti formájáról. Ez mégsem történik meg, mert bár a hivatalos köszöntésekről, megemlékezésekről, koszorúzásokról és imádságokról, az egymás nyakába boruló és ölelkező olasz és magyar veteránokról hosszú képsorokban számol be a film, a korábban vetített jelenetek fényében talán nem alaptalanul kérdőjelezhető meg az ökumenikus szellem őszintesége. Néhány jelenettel korábban a hadifogoly-tapasztalatait így összegzi egy magyar veterán: „Egy jó olasszal sem találkoztam” (00:41:47–00:41:47). A történész szakértő pedig arról beszél, hogy a fegyverszünet önkényes értelmezésének köszönhetően az olasz fél a háború utolsó napján az osztrák–magyar hadsereg 300000 katonáját ejtette foglyul. Elhangzanak nyersebb vélemények is: „a marha olasz, sok kudarcot megélt hadvezetőség, hogy tudjon demonstrálni győzelmet, a hátat fordító katonákat százezrével elfogta ... Így lett haddicsőség az olasz számára ez a háború” (II. rész, 00:43:43–00:44:04). Ezek a vélemények, amennyiben rámutatnak a monumentális emlékezet képmutató voltára, némileg beárnyékolják a közös megemlékezések szellemi tisztaságát, Gulyásék mégis nagyobb hangsúlyt helyeznek a magyar veterán-közösség belső feszültségeinek bemutatásra. A konkrét személyek összetűzéseiben és vitáiban, egymás felé tett gúnyos megjegyzéseiben és egymás emlékeinek megkérdőjelezésében kifejeződő békétlenséget a film fontos tünetnek tekinti, melynek forrását a veteránemlékezet hivatalos történetírással való kibékítetlenségében találja meg. „A magyar történelem nem úgy van megírva, ahogy a tények alapján meg lehetett volna írni. Sok olyan dolog van belőle kihagyva, amit ugyancsak meg kellett volna említeni” (II. rész, 00:58:44–00:58:56) – mondja

az egyik férfi, rámutatva arra, hogy a vitákat elsődlegesen nem a tudás- és értelmezésbéli különbségek, hanem a férfiak dühe és kiábrándultsága, a magyar katonáról élő negatív sztereotípiák elleni tehetetlenségük szítja, továbbá az, ahogy a marxista történelemkép félreábrázolja nemzeti öntudatukat, torz képet fest hazaszeretetükről, szakmai rátermettségükről, és egy olyan kollektív emlékezetet tart életben, amely élethosszig tartó megbélyegzettségre ítéli őket. A kollektív traumákra közösségi válaszokat nem kereső, sőt azokat elfojtó és elutasító társadalmi diskurzusoknak kiszolgáltatott veterán önbecsülése (egységes identitása) tehát már akkor is sebzett, ha maga nem szenvedett harctéri traumákat. Az *Én is jártam Isonzónál* a magyaraságtudat válságát, a közösségi összetartozás-tudat traumatizáltságát diagnosztizálja a visszaemlékezésekben. Az egyén történelem előtti kiszolgáltatottságának narratíváját úgy teszi olvashatóvá a film, hogy közben nem hallgatja el a katonai vezetés, valamint a hátország, az otthon világa iránti ellenérzéseit sem. Az itt következő idézet első része a hadsereg intézményének visszasságaira, míg a második a korabeli társadalmi felelősségtudat torzultságára hívja fel a figyelmet: „Kitartottam a fronton, mert nem illett otthagyni, de már nem hittem a fegyveres megoldásban, hit nélkül maradtam a fronton, a kötelességérzet és a zsellértestvérek ... Itt volt a vonalban egy áldozati, halálra szánt tömeg..., a vezérkarnál vagy a hadosztályparancsnokságnál sose láttak golyót közlőről ... Ezek úgy éltek, a dupla háborús zsolddal, rádióval, francia pezsgővel, grófi kastélyokban. Amikor hazaértem, nekem járt a mezőtúri újság, szóval soha nem volt annyi bál az elmúlt 50 évben Mezőtúron, mint akkor egy háborús évben..., itt vidéken olyan vacsorákra hívtak, hogy nem tudták milyen ellenérzést váltanak ki. Volt olyan, hogy két nappal a szabadságom előtt visszamentem [a frontra]” (I. rész, 01:19:18). Samuel Hynesszal egyetértésben – aki szerint „a *miért* a narratívák mögöttes nyomatóka, de nem maga a történet” (12.) – azt gondolom, hogy a kritikus-leleplező emlékeztetműfaj titkol vagy hallgat el a legkevesebbet a múltból, vagyis benne jelenik meg leginkább a reflektálásra való igény. Itt kínálkozik lehetősége a veteránnak, hogy rákérdezzen a miértekre, mindarra, amit a harctéren – az események forgatagában – nem kérdezhet meg, később pedig a kérdésére adható hazug válaszoktól félve nem kérdez meg.

Bizonyos kérdéseket már soha nem lehet feltenni: nincs rá alkalom, hely és idő. Az *Én is jártam Isonzónál* mindekelőtt helyet és időt teremt. Úgy gondolom, a filmcím kijelentése nem egyszerű ténymegállapítás, hanem cselekvésre ösztönző felszólítás. Szó szerinti értelemben a

történelmi tapasztalat közösségi jellegét hangsúlyozza, a veteráncsoportot összetartó belső, „őslakos” tudásra utal. A filmcímbe szereplő személyes névmás ugyanakkor a filmkészítőkre is vonatkoztatható, akik idős és beteges édesapjukat kísérik el az útra, ezáltal a generációk közötti élményközösséget vállaló fiúk nemzedéke megismeri az apák nemzedékének átmeneti otthont kínáló vidéket. De ennél többet is megismernek: az identitásválságukban összetartozó emberek mélyen gyökerező otthontalanságát, az otthontalanságban megélt veterán-öntudatot. A szemtanúnak, túlélőnek, vallomástevőnek hangot és láthatóságot adva nemcsak megismerik e traumatikus létezés fizikai és lelki tüneteit, hanem rákérdeznak a tágabb kulturális és társadalmi okokra is. Miért érzik emberek azt, hogy személyes felelősségük van a történelmi katasztrófákért (Trianonért), miért kell egész életükön keresztül fizetniük a túlélés bérét? Miért nekik, a mindenkori zsellérhadsereg bakáinak kell törleszteni a nemzet történelemmel szembeni adósságát? Miért kényyszerülnek a túlélők arra, hogy nosztalgiával tekintsenek a háborúra, és otthonuknak tekintsék azt, ami traumatikusságával éppenséggel az otthonosságukat tagadja meg? Miért a veteránokkal cipeltetjük a magyarságtudat váltságát, miért hiányzik a társadalmi sorsközösség? Ezek a kérdések 100 évvel az első világháború és 30 évvel a film elkészülte után is megválaszolatlanok, de aki egyszer is komolyan felteszi őket magának, az legalább őszintén állíthatja: én is jártam Isonzónál.

IRODALOM

- Berry, J. W., Poortinga, Y. H., Breugelmans, S. M., Chasiotis, A. & Sam, D. L.: *Cross-cultural psychology: Research and applications* (2nd ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Capps, Ron: *Writing War: A Guide to Telling Your Own Story*. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2011.
- Early, Emmett. *The War Veteran in Film*. Jefferson, NC: MacFarland, 2003.
- Gulyás Gyula–Gulyás János: *Én is jártam Isonzónál*. BBS–Társulás Stúdió–MTV–Mafilm, 1986.
- Király Jenő: *A történelmi film fogalma*. *Filmkultúra*, 10/4. (1985): 3–18.
- Philpott, Don, Janelle Hill és Cheryl Lawhorne: *The Wounded Warrior Handbook: A Resource Guide for Returning Veterans*. Lanham: Government Institutes, 2011.
- Pike, Kenneth: *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*, 2nd edition. The Hague: Mouton, 1967.
- Samuel Hynes: *The Soldier's Tale. Bearing Witness to Modern War*. New York: Viking, 2001.
- Vértesi Lázár: *Oral history. A szemtanúként elbeszélt történelem lehetőségei*. *Aetas*, 2004/1. 158–173.

JEGYZETEK

- 1 A tanulmány az OTKA támogatásával készült, *A másság terei. Kulturális tér-képek, érintkezési zónák a kortárs magyar és román filmben és irodalomban* című, NN112700 számú projekt keretében.
- 2 Hazánkban 1925-től 1946-ig május utolsó vasárnapján tartották a hősök emlékűnepe elnevezésű nemzeti ünnepet. A rendszerváltás után hivatalos megemlékezésekre kerülhetett sor ezen a napon, a parlament az 2001. évi LXIII. törvényben rendelkezett a magyar hősök emlékének megörökítéséről, és ezt a napot a Magyar Hősök Emlékünnepévé nyilvánította. Az eredeti kezdeményezés nemzetközi ihletésre történt, míg az emléknap felelevenítése nemzetpolitikai indíttatású.
- 3 Ezt a folyamatot rögzíti John Huston *Let There Be Light* (1946) című dokumentumfilmje, amely elsőként beszél nyíltan a második világháborús harctereken elszenvedett lelki traumáktól szenvedő katonák kezeléséről. Talán e nyíltságnak köszönhető, hogy elkészültek a filmet nem vetítették a nyilvánosság előtt.

Bekötőutak

Tóth Erzsébettel beszélget Ayhan Gökhan

■ *Legutóbb Zalán Tibort kérdeztem erről, de Önnél is érdekelne, mit válaszol. Mikor, melyik írói korszakában érezte magát a legjobban, mikor tapasztalta azt, hogy figyelnek a versekre?*

Zalán Tibor egyik rólam szóló írását Édesanyám ma is a pénztárcájában hordja, szépen összehajtogatva. A gesztuson túl ez azt jelenti, vannak, akiknek a költészet a pénznél is fontosabb. A pénz ugyanis folyton cserélődik, az a pár sor viszont megmarad.

Ha azt nézzük, képesek-e az emberek a költészetre figyelni, nem tekinthetünk el a történelemtől. Amikor a múlt században, 1945-ben a háború véget ért, és az emberek eltakarították a ló- és embertetemeteket, eltemették halottaikat, ha tudták, hazamentek szétbombázott lakásuk maradékába, s az iszonyú fájdalom mellett ugyanolyan erővel tört rájuk a béke öröme. Szüleim nemzedéke átélte az újrakezdést, noha csönd egy percre sem volt, azonnal megszólaltak a hangszórók: Egy a jelszónk a béke, Szódd a selymet, elvtárs. Néhány év alatt felépítették a hidakat, újrateremtették az életet.

Az ötvenes években született nemzedék úgy élhetett le hatvan évet, hogy béke ölelte körül, és a háborút csak filmekben látta, könyvekben olvasta. Erősen cenzúrázott világképet kapott, hiszen – akár tudták, akár nem – ez zsarnokság volt, a békéért cserébe zsarnokságot kaptak, és óriási hazugságokat. Az utánunk húsz-harminc évvel születettek pedig már nem is tudják elképzelni a háborút, hiszen a szüleik sem élték át azt a léthelyzetet. Hozzáteve, hogy a világ minden részén, minden percben háború dúl. Ukrajnában, Afrikában, a Közel-Keleten, itt-ott, nincs egy perc béke sem. Kenyában a Feltámadás napján gyilkoltak le 148 keresztény diákot. Húsvéti üzenet a Megváltónak.

A versek a legemberibb érzésekről, életről, halálról, istenről, istenhiányról, szerelemről, magányról szólnak, nem lehetnek fontosak egy olyan világban, ahol az igazi kérdések nem jelennek meg. Egy érintésre előtted lehet kedvesed arca vagy egy virágzó cseresznye, de a háborúról fogalmad sincs. Az egész élet érintőlegessé, felüle-

tessé vált, nem véletlenül nevezik korunkat látványcivilizációnak. A látvány mindent visz. Minden erődét elveszi a gondolkodástól, és akkor az érzelemről még nem is beszéltünk. A vers a lélekhez szól, minden egyebet elutasít magáról, csak a pusztaság szó marad. A pusztaság szó esélye pedig kevés. Hatalmas vattacsomag közepén ülök, a média, a felgyorsult világ, az érintőképernyő mind csak látszat. De veszélyes, mert megszünteti az igazi emberi érzékenységet. A gyerek, aki pólyáskorától lövöldözést lát a pici, majd nagy képernyőjén, gyilkolást játszik, s mire felnő, esetleg nem tudja megkülönböztetni az igazi ölést a játéktól. Ez a világ nem kedvez a mély átélésnek, ami a versekhez szükséges. Aki úgy nőtt fel – és én igen, hogy szükségem van a költészetre, mert szerencsém volt, jó szüleim és tanáraim voltak – az megtalálja a költészetet. De az átlag felnőtt ma nem biztos, hogy tudja, ki volt Nagy László. Biztos valami maffiafőnök vagy bankigazgató – gondolja.

A vers sose a nagy tömegeknek szólt.

Persze, a költészet mindig kevesek kiváltsága volt, de mi még elcsíptük azt az időt, amikor a közepesen művelt ember is megvett néhány verseskötetet, mert úgy tudta, hogy illik. Pilinszky, Csoóri, Juhász Ferenc. Tudni kellett róluk, tehát, ha ott volt a polcon, talán kinyitották. Ma már gyakran könyvespolcot sem terveznek a lakberendezők, mert a könyv macerás. Ott van a gépemben az egész világkönyvtár, de az nem ugyanaz. Úgyse lesz idő elolvasni egy regényt. Mert a pénzért kell loholni, hogy lehessen még egy üres szobád. Lezsák Sándor példáját idézem: kiskorukban egy helyettesítő tanár megkérdezte tőlük, ismerik-e a Himnuszt. Az egyik gyerek azonnal rávágja, én kívülről tudom. Kívülről – mondja a tanár. De belülről tudod-e? – kérdezte, amire persze nem várt választ.

A belső igényt kell megteremteni, a többi magától ragad benned. Ha soha több könyvet nem vehetnék, ami borzasztó lenne, akkor is el lennék a már bennem levő költészettel. A szellemi életem fontosabb a látszateletemnél, és mindent befolyásol. Ha ez a szellem elsorvad, vége. Né-

meth László a múlt század harmincas éveiben felhívta a figyelmet a hollywoodi film óriási hatására, hogy az európai kultúrát is veszélybe sodorhatja. Jóslata bekövetkezett. Ma az elérhető csatornák – beleértve a magyarokat is – hetven százaléka amerikai film. A szellem gyarmatosítása.

Térjünk vissza a versekhez!

Ez a hosszú kitérő kellett, hogy rátérjek: az én első kötetem 1979-ben nagyon jó fogadtatásban részesült, három-ezer példányban jelent meg és el is fogyott. Akkor még voltak újságok, ahol írtak a verseskötetekről. Mind a három újság írt róla: a Népszava, a Magyar Nemzet, a Népszabadság. Fodor András sorozata az azévből megjelent elsőkötetes költőkről minden évben ünnep volt az Írószövetségben, tíz-tizenkét költő volt akkoriban első kötetes. Most ennek, ha jól saccolom, legalább háromszorosa – de ma már nem lehet követni, annyi a kiadó és a magánkiadás. Ugyanakkor a figyelem szétszóródott, csak az ismerőseid keresik a verseidet, ha nem a három legnagyobb kiadó egyike adta ki, amelyeknek van pénze a reklámra is.

Pedig a vers csak akkor kezd el élni, ha kinyitják a könyvet. Ha eljut a könyvesboltokba. Háromszáz példány egy verseskönyvből ma már kockázat. Az akkori közeg figyelt a versekre, mert a vallás betiltása nem szüntethette meg az igényt a földi dolgokon túli kapaszkodásra, a költészet és a művészet szinte valláspótlóként működött. És a háború előtti Nyugat-nemzedék nagy írói azt hagyták ránk, hogy az írott szó számít. Nem csak az számít, hogy hány millió van. A kultúra tiszteletben részesült, még az a szovjet katona is, aki éppen nem erőszakolt meg egy nőt vagy egy férfit, tisztelettel ölelte át azt az embert, akiről megtudta, hogy „piszátyel”. A nagy Oroszországban az író tekintélynek számított.

1982-ben, amikor egy rendezvényen kiálltam az örvengő közönség elé, akik a Beatricére vártak – mert egy műsorban szerepeltünk –, bizony remegett a lábam. Kiálltam, és addig vártam – kb. két percig némán –, amíg el nem csendesedtek. Akkor elszavaltam a versemet. Végighallgatták, nagy tapsot kaptam. Azóta sem volt ilyen élményem. Ha nem is figyeltek a versekre általában, azért meg lehetett szólítani őket. Hiszen jó tanáraik voltak. John Lennon, Bob Dylan, esetleg Joan Baez. És biztosan tudtak néhány József Attila-verset is. Velük nehéz versenyezni. Nem is kell. Amit én tudok, azt nem tudja más. Persze sok időbe telt, míg ez a biztonság megszületett bennem, és még mai napig is vannak kétségeim.

A versei kapcsán több kritikában megjegyezték a személyeséget. Én inkább egy személytelen egyetemességről beszélnék, ami mindenre és mindenkire kiterjed, tehát amibe mindenki beletartozik. Mit gondol erről? Hol helyezné el a verseit?

A személyesség valóban a legvisszatérőbb jelző, amivel a költészetemet jellemezték, s magam is elcsodálkozom, lehet-e más a költészet, mint személyes. Persze szükség van besorolásra, a kategóriák a kritikusok mankói. Ha a költő nem teremti meg előbb-utóbb a csak rá jellemző vershangot, akkor tehetik ide is, oda is, mindenképp elvész a szürkeségben. Én az első kötetemmel, azt hiszem, megteremttem ezt a hangot. Egy végtelen vers közepe. Én személyesen a világ közepe vagyok, ahogy minden ember az. Ha sikerül jó verset írnom, akkor a személyességem egyetemessé válik. Csoóri Sándor töprengett egyszer: „Nem tudnám megmondani, mi a költészet. De ha elolvasok egy verset, rögtön tudom, költészet-e vagy sem.”

A vers ideje mindenképpen a „maradék” idő, a fölösleg. Miközben ez adja emberi lényegünket, hiszen ezen kívül csak robotok vagyunk. Viselkedünk, végezzük a napi rutint, orvoshoz megyünk, kiállításokra megyünk – vagy gondolunk rá, hogy kellene menni –, ezek mind kötelességek, és mi marad közben? Képes vagy-e a saját pillanatot megteremteni, ami igazi lényedet igényli, ez a kérdés. „Letéptem ezt a hangszálat / Már tudhatod az ősz halott / E földön többé sohse látlak / Ó idő szaga hangszálat / És várlak téged tudhatod.” Ez Apollinaire csodája. (*Vas István fordítása*). Ha ilyen pillanatok létrejöhetnek – és ez nyilván egy nagyon személyes élmény –, az rögtön egyetemessé válik. „Irgalom, édesanyám, mama, nézd, jaj, kész ez a vers is!” Ez pedig József Attiláé. Honnan vette a bátorságot, hogy ezt a felkiáltást is bevegje a versei közé? Hiszen a jól felépített, gyönyörű versei, melyeken esetleg hónapokig dolgozott, azok is versek, csak másképp.

Ha eltávolodok a személyességtől, mindig attól félek, iskolás leszek, tanítani akarok, valamit el akarok mondani. Holott az igazi vers az, amikor még én sem tudom, mit akarok mondani. Nem tudhatom. De kíváncsi vagyok rá, és így valamit leírok a létről.

Legutóbbi példám a *Kőrözsa* színpadi előadása utáni egyik beszélgetéshez kapcsolódik. Ez a versciklus párhuzamos monológokra épül, és egy börtönben játszódik. Csak a börtönrel tudtam érzékelteni, milyen kínosan össze vagyunk zárva néha, esetleg egy közösségben, iskolában, még a családban is. Ez a mű vers is, dráma is, bűnököt követtek el a szereplők, és most a társadalom által rájuk rótt büntetésüket töltik. Lebegtetve van a bűnük, miközben folyton bűn és bűnhődés körül forognak a gondolataik. Persze nem tudom elmondani, nem is akarom. Az előadás után az egyik néző azt kérdezte tőlem, mennyi ebből a személyes élmény. Szinte minden és szinte semmi – válaszoltam kínomban. Mert nem öltem embert, nem drogoztam, mégis hihető szavakat tudtam a

szerreplőknek adni. Ez annyira sikerült, hogy a faggatózó épp csak azt nem kérdezte meg: és mikor szabadultál?

Tehát a személyességre csak azt tudom mondani: „Bovary-né én vagyok”. Flaubert óta nincs erre jobb válaszunk.

Egy ilyen komoly és jelentős életmű mellett figyel-e a kritikára? Van-e még a kritikának súlya az Ön életében annyira, hogy esetleg egy-egy észrevételt a későbbiekben írás közben figyelembe vegyen?

Ösztönös és tudatos ember, költő vagyok egyszerre, nem tehetem meg, hogy ne figyeljek minden visszajelzésre, tudattalanul építem be a mellőzést és a figyelmet is. Persze csínján kell bánni ezzel, mert sérült, hisztérikus fúria lennék, ha nem kaptam volna meg azt az önbizalmat, ami pályám kezdetén alakult ki. Miközben persze mindig bizonytalan vagyok – ez természetes. Köszönöm a kérdésben levő kijelentést – komoly és jelentős költő –, őszintén köszönöm, nem biztos, hogy minden pályatársunk egyetért ezzel. Az jut eszembe, amit egy író mondott a kritikáról: „Lehet, hogy sokaknak nem tetszik, amit írok, de nekem sem tetszik minden ember.” Másrészt az elismerést legritkább esetben kapom a kritikától, mert ha esetleg van is benne használható jelzés a költészetemre vonatkozóan, mindenképp egy bizonyos közegben jelenik meg, és sajnos jól ismerem az elvárásokat, körülményeket, mindazt, ami befolyásolja a kritikust. Sokszor egy levél, amire nem számítottam, évekig megerősít lelkileg, nem tudom másképp mondani: elhelyez a világban. Jó tíz évvel ezelőtt küldtem először a Holminak verset, mert egyébként máshova küldözgettem inkább, de érdekelt: milyen lehet a Holmiban megjelenni. Réz Pál akkor írt levelét a mai napig őrzöm. Megköszönte, hogy küldtem a Holminak verset, és biztatott, küldjek máskor is. És persze közölték a verset. Ez az elegancia, a figyelem, a kedvesség, hogy a főszerkesztő jelzi: tudja, ki vagyok, számít rám – nagyon ritka. A mai fiatal főszerkesztők nem izgatják magukat. A versszerkesztő válaszol esetleg hetek múlva. Az emberi minőségről van szó. Lehet, ma már nem születnek olyan emberek, akikből később ilyen szerkesztők lesznek.

Hogy látja a kritikusok helyzetét?

A kritikusokat az egészen elvetemült írók a szellem parazitáinak nevezték, hiszen nem teremtenek, csak mások vérért szívják. És létezésük szükségességét folyton bizonyítaniuk kell, ezért aztán kitaláltak egy olyan nyelvet, amit csak ők maguk, a beavatottak értenek. Holott a kritikus valójában az írónál is fontosabb: ő vezeti el az olvasót a könyvhöz. Én kézbe sem veszek egy olyan könyvet, amit nem értek elsőre. Illetve olvasok olyan regényt, amivel meg kell küzdenem, ha van értelme, és ha élvezem. Élvezetpárti vagyok, más kérdés, hogy a manapság legolvasottabb

könyveket nem tudnám elolvasni, ahogy nyilván írni sem tudnék olyat. Az író előzékenysége az olvasóval szemben: az egyszerűség. Na de milyen nehéz azt az egyszerűséget megteremteni! Az utóbbi húsz évben ez a kérdés – a kritika – valójában teljesen átpolitizálódott, de nem hiszem, hogy van-e kor, volt-e, amikor nem így volt. Inkább a világ változott meg annyira, hogy a kritikának sokkal nagyobb súlya lett. Valójában az a pár ember, aki kritikákat ír a legolvasottabb fórumokba – írott és digitális sajtóba –, az irodalomban élet és halál ura. Ha csak az írott sajtónál maradunk, a Magyar Narancs és az Élet és Irodalom kritikásairól van szó, mert más hetilap nem mérhető ezek súlyához. A Narancs és az És kritikásai mondják meg, ki az író és ki nem. Amiről ők írnak, az hamarosan ott lesz az Írók Boltja kirakatában. A legnagyobb könyvesboltokban oszlopokban állnak ezek a művek a legsilányabb olvasnivalók mellett, hamarosan pedig olvashatjuk őket az AEGON díjra javasolt művek listáján. Ez pedig 2015-ben egy kivételével mind Magvető-kiadvány. Egyszerűen nem hiszem el, hogy a magyar irodalomban csak ott születnek jó művek, csak ezen a körön belül. Aránytalan a tőke- és figyelemelosztás, pontosabban: akinek pénze van, az tud írókat teremteni azokból, akikből akar. Utóbbi már ízlés kérdése.

Milyen szerzők és művek jöhetnek szóba, akikre érdemes lett volna figyelni mostanában?

Hogy ne csak a levegőbe beszéljek: felsorolok pár író és művet azok közül, akik szerintem bővíthetnék azt a bizonyos AEGON-listát:

Zalán Tibor: *Papírváros három*, Kontra Ferenc: *Angyalok regénye*, Marosi Gyula: *A Dunánál*, Ferdinandy György novellái, Vasadi Péter, Kiss Anna és Ágh István versei, Szörényi László esszéi. Abba hagyom, mert ez csak kapásból jutott eszembe a tavalyi könyvekből. Olvastam elég sokat a díjra jelöltekből is, tudom, miről beszélek. De nem az én dolgom a jelölés, ráadásul tavaly nem jelent meg könyvem, nem vagyok érintett. Viszont olvastam egy olyan alpári, minősíthetetlen publicisztikát az egyik jelöltől, hogy azok után nem fogom elolvasni a könyvét, mert ilyen az ember. Aki megbántott, vérig sértett, nem érdekel. Olyan sok olvasnivaló van, kímélem magam.

Úgy érzi, hogy komoly változások következtek be az irodalomban?

Ahogy a társadalom minden szegmenségben, az irodalomban is lejátszódott a hatalom újrafelosztása, csak azok a fórumok, amelyek nem a nulláról indultak – például az Élet és Irodalom, a Magvető Kiadó –, óriási előnnyel rendelkeznek. Ez talán nem is lehetett másként, náluk volt minden, kapcsolati háló, tőke, a jól bejáratott név, infrastruktúra, pontosan, mint a gazdaságban, az

iparban. Ma is az Élet és Irodalom az egyetlen irodalmi hetilap, huszonöt év után. A Nagyítás még meg sem jelent, olyan ellentámadásokat kapott, gúnyos és aljas megjegyzéseket, és az indulat nem csitult akkor sem, amikor működni tudott. Alig bírta néhány hónapig. Pedig hogy tudott volna versenyezni az És-sel? Sehogy. Csak létezni akart valami más is. Nem lehetett.

Viszont ez az egész kérdés mára meghaladottá vált, nem lesz jelentősége a fórumoknak, digitális és nyomtatott sajtónak. Ahogy kiszorult az irodalom a Magyar Nemzetből és a Népszabadságból is lassan, azt vesszük észre, hogy csak az olvassa el a könyvedet, akinek a kezébe adod, még ő sem biztos, mert leteszi az elolvasásra váró könyvek tetejére, és mielőtt kezébe venné, már három másik könyv került rá.

Csak azok olvasnak és keresnek, akik már meggyőződtek róla, hogy jó engem olvasni, valahogy közel kerültem hozzájuk. És ilyenek vannak, nincs más hátra, írni továbbra is, mert ez a mániám, és csak ehhez értek. Az irodalom és főleg a vers mindig is egy szűk, szellemi arisztokrácia szükséglete volt, és ma is az. Szétszóródik a figyelem, de ha az igény megmarad, a könyv eljut az olvasóhoz. De az általános szellemtelenség elkeserítő. A Duna Tv pár éve megkapta az Európa legjobb kulturális televíziója díját. Csoóri Sándor idén február másodikán, nyolcvanötödik születésnapján egyetlen percet nem érdemelt ettől a televíziótól. A helyzet katasztrofális. És ne tegyünk úgy, mintha ez nem a legfontosabb kérdés lenne. A nemzet süllyed el, miközben azon szórakozunk, hogy ki tartozik az *elitbe* és ki nem. „A nemzet közös ihlet” – írta József Attila. A hangsúly a közös-ön van. Hiába glancolják ki a belvárost vagy akár egész Budapestet, ha több millió szegény emberhez hiányoznak a bekötőutak.

Nemzedéktársai közt fontos költőként említhetjük Csajka Gábor Cypriant. Életében egy kötete jelent meg, a második halála után. Mindkét könyv fontos, jó verseket tartalmaz. Ennek ellenére nincs benne a kánonban, keveset beszélnek róla, kevesen ismerik. Mi lehet Ön szerint ennek az oka? Mi alakítja az irodalmi megítéléseket, mert az a gyanúm, hogy sokszor nem a teljesítmény miatt kerül egy-egy szerző a sülyesztőbe.

Kiről beszélnek és hol, erről már volt szó. Az elmúlt évtizedekben olyan változásokat élünk meg, amire a történelemben nem volt példa. Amikor Csajka Gábor Cyprian megjelent köztünk – mert emlékszem, hogy Szikszai Károlyt, Szervác Józsefet, Zalán Tibort, Lezsákot, aki akkor még költő volt és forradalmár (Csordás Gábor szintén), már ismertem, ahogy szinte mindenkit személyesen az induló irodalomból –, egyszerűen elfoglalta a helyét közöttünk. Akkor még nem volt vonalas telefonunk sem, nemhogy

mobil; leveleket kellett írunk egymásnak, hetekig várni a válasza, nem volt e-mail, csak a személyes ismeretség számított. Ma meg már alig tudom elképzelni, hogy néz ki az, akivel esetleg évek óta e-mailezek. Tehát Cypriant könnyű volt elfogadni, vonzó jelenség volt, és másféle verseket írt természetesen – mindenki másfélét írt –; valakit Kassák igazított meg, mást József Attila, volt, akit Nagy László. Nehéz kiragadva beszélni róla, mert mi együtt voltunk valakik. Ezt meg is írtam egy könyvben: *Láncok a csuklón* a címe. Korosztályunk életérzése és szerelmeink, barátságaink. Amikor megírtam, egy ismerősöm azt mondta: nem korai neked még memoárt írni? Megdöbbsen ezen akkor, és most már biztosan tudom, hogy nem. Soha nem korai, mert nem tudhatjuk, meddig élünk. És ha nem írom meg azt a könyvet, most még annyira sem tudnék emlékezni rólunk, és az olvasók is kevesebbet tudnának arról a korról. Azóta készülök folytatni, és nincs rá időm. A *Láncok* is azért született meg, mert Cyprian meghalt. Ha akkor, frissen nem írom meg, ma már biztos máshol lennének a hangsúlyok. Egy kritikus azt írta: „Feledhetetlen könyv.” Remélem is. Nekem meg az életem volt, ahogy ez az irodalomban gyakran előfordul. Cyprian sokszor mondogatta, hogy neki csak egy könyve lesz – persze nem hittünk neki. Majd írja sorra a könyveit, ahogy mindenki, aki elkezdte – végigmegye ezen a rögső úton. De volt benne valami, ami különössé tette. Gyorsabban élt, mint mi, és intenzívebben. Sokszor évekre eltűnt. Elment vidékre a barátnőjével, pedig akkor már élt a fia. Pihenni akart, kiszakadni a szokványos pocsolalétből. Ekkor kezdte írni a legszebb verseit és prózáit. Letisztult, légies, szinte angyali versek, miközben érezni a rengeteg emberi szenvedést mögötte. Nagyon szerettem a verseit, de nehéz is olvasni, mert megkínó az a mélyen átélte lét; az igazi, végső kérdések csapnak össze, mint az elektromos kisülés a villámokban, ezekben a versekben. Ezeket a pillanatokat közönséges ember csak ritkán éli át. Gyorsan és intenzíven élt, nem törődött a hírnévvel, vagy talán nem tudott beilleszkedni, kivárni a sorát... Ezek közhelyek. Olyan volt, mint egy kelet-európai James Dean. Felragyogni és eltűnni. Szerencsére még olvashatjuk a verseit. Sokat kell beszélni róla, hogy mások is olvassák. Most, hogy már nem élnek, sokszor látom őket együtt: Cypriant és Szervác Jósikát. Az egyik ördög volt, a másik angyal. Szervác volt az ördögi figura, jobban is ölte magát, mégis hamarabb halt meg. Nekünk kellett őt Cypivel eltemetni. Nagyon hiányzott nekünk. Ő volt a „rosszabbik felünk”, a tékozló fiú; munkásköltőnek nevezték, ahogy József Attilát is sokszor. Nevetséges. Azért, mert fogott már a kezébe malteros lapátot, és volt fogalma, milyen egy igazi csepeli munkás élete. Ő leírhatta a múlt század nyolcvanas éveiben: „Dö-

gölj meg, Európa.” Ez nem hőzöngés, ez a „Nincsen apám, se anyám” indulata. És annyi évtizeddel halála után, lehet, ma sem írhatna mást. Nem bántam meg, hogy megírtam a történetünket, talán ki kellene adni újra. Vagy folytatni a történetet a mában. Ezért jó írónak lenni: variálhatok a lehetőségekkel, újra teremthetek világokat.

„Majd aztán száz – ötven? – év múlva kiderül, mi maradt belőlem. Hogy lesz-e arcom, a könyvek borítóján esetleg, esetleg...” – nyilatkozta két éve egy Tiszatáj-interjúban. Én nem lennék ilyen szigorú, főleg, ha belegondolok abba, hogy az Ön versei már több évtizede időtállóak. Hogyan tekint jelenleg az életművére? Továbbra is kellő szigorral, távolságtartással?

Nem nagyon tekintek az életművemre. Nincs értelme. Azt az alkotó embert, akivé lettem, próbálom olyan kondícióban tartani, hogy még sokat írhattak. Onnan kezdve, hogy elkezdtem írni első tétova soraimat, ez az érzés folyton erősödik bennem: írnom kell, amíg tudok. Nem azért, mert fontosnak érzem magam, hanem rájöttem, hogy minden ember egyedüli. És amit átélek, csak én adhatom át. Nagyon szeretek olvasni, és tudom milyen érzés valami jót olvasni, amitől más ember lesz, amittől megváltozik az életed. Ezért érzem úgy, hogy nem fölösleges, amit csinálok, ha esetleg másnak tudok adni valami hasonlót. Nem tudom megítélni magam, már az is nagy önbizalmat igényel, hogy írjak. A jelenlegi, pillanatnyi irodalomtörténeti könyvekben, a mostani folyóiratokban vagy leírják a nevemet, vagy nem.

Füst Milán azon gyötörte magát – olvasható a naplójában –, hogy Kosztolányit – vagy mást – már megint elé tették a Nyugatban. Az embernek kell a mindennapi megerősítés, és ezt kitől várja? A kortársaitól, akik épp olyan irigyek, bizonytalanok, pökhendiek, mint ő. Velem is megesett, hogy éppen ott voltam a folyóirat első oldalán, ahol nem számítottam rá. Máskor meg nem. Szerencsére olyan vagyok, hogy ez is csak pár napig – óráig – fáj. Aztán kapok egy e-mailt: „kiragyogott az írásod a lapból”. Ez mindig ilyen a kortársaknál. A kortársak nem látják egymást. Az egyikén túl sok a fény, a másikon meg kevés. Miért? Ki tudná megmondani, hogy igazságos-e a fény eloszlása? Úgyhogy inkább nem foglalkozom vele. A következő soron gondolkodom.

A fiatalabb nemzedék már diktatúrától mentes, úgymond szabad övezetben él, ennek ellenére a depresszió, a sértettség és a szorongás nem csökkent. Hogyan látja a mai fiatal író-nemzedéket, lát-e tehetségeket, s mit gondol, könnyebb-e ma pályakezdőként elindulni, mint 20-30 évvel ezelőtt?

A kérdés utóbbi részére könnyű válaszolni. Ma sokkal nehezebb az indulás, mert az irodalom szerepe általában leértékelődött. Persze az a kis kör, branches, ahova épp ve-

tődtem, megizmosíthatja az önképedet, nagyon is. A fogyasztói társadalomban több a fórum, nagyon megoszlik a figyelem, az se számít már, ki szerepel sokat a tévében, mert melyik tévében? A tévének egyre kisebb a jelentősége, és nemcsak azért, mert a közszolgálati tévéből épp most irtották ki a maradék kultúrát is. Egyszerűen nem számít, olyan sok más lehetőség van. Szerencsére és nagy örömmre személyesen ismerem jó néhány fiatal költőt, és néhányukat szeretem. Főleg azokat, akik nem érzem a mi megosztottságunkat, akik elfogulatlanok. Még. Olvasni nagyon jó őket, mert már az új világról szólnak, más érzékenységgel, pontosan azért, mert másba születtek bele. Ugyanakkor a legjobbakban – ahogy erről már volt szó – az örök emberi jelentkezik, ami nem függ attól, hogy milyen évszázadot írunk. Az ember egy szikrát sem változik. Gonosz, önző, kegyetlen, kicsinyes, gyáva. És szép és szerelmes, nagylelkű, okos, bátor, kérlelhetetlenül igazságkereső. Ezért szeretem a fiatalokat – minden megvan bennük, ami az öregekben már fád. Persze hogy másképp írnak, az lenne baj, ha nem így volna.

Hogy ez a mai demokrácia mennyivel jobb vagy rosszabb mentális lehetőségeket ad, milyen életérzést hív elő – mint a zsarnokság, amiben nekünk kellett éltünk? Nem tudom. A fenyegetettség megerősíti a védekező ösztönöket. A pénz és a pénzuralom ellen harcolni jobb vagy a rabság ellen? De hát a pénz uralma is rabszolgává tesz. Amikor elzárták előlünk a világot, mert nem utazhattunk, és a világ irodalmát is csak alaposan megsűrve olvashattuk; valójában imádkozni sem lehetett félelem nélkül, mégis szerettünk élni. Összehasonlítható-e a mai fiatalokkal, akik lusták leírni azt a szót, hogy szeretlek. Vagy félnek leírni. Mert annyi lány közül választhatnak virtuálisan, hogy közben elfelejtik, mire is ez az egész? Nem tudom.

Azt mondják, megváltozik az agy struktúrája az okostelefonoktól, kütyüktől – az agy egyik része elsatnyul, a másik megerősödik. De a lélek talán nem változik meg. És a művészethez lélek szükséges.

Azt se tudom, ki számít fiatalnak és ki nem, mert én a negyvenéveseket is fiatalnak tartom, és tudom, hogy az irodalomban ez így van. Maradjunk abban, hogy azok közül, akiket fiatalnak gondolok: Iancu Laura, Rózsássy Barbara, Acsai Roland, Pollágh Péter, Nagy Zsuka, Sopotnik Zoltán, Falusi Márton, Halmai Tamás írásait szeretem különösen. De biztos igazságtalan vagyok, mert kihagyok valakit. Tavasszal olvastam egy csodálatos novellát a Kortársban Molnár Vilmostól: *Csicsó után az Isten*. Azt hiszem, remekmű. Megnéztem, hány éves: 53. Az irodalomban nem számít tíz-húsz év. Az irodalomban nincs idő.

A virág-torkú asszony

Faragó Laurával beszélget Mányoki Endre

■ „Faragó Laura, ez a virág-torkú asszony énekével nekem mindig olyan volt, mintha egy gótikus katedrális kőcsipke-tornyában, a hideg kőcsőben egy fehér galamb száll, verdesve vérző szárnytollával a szárny-verdesés-hang, a lázas szívhang lüktetése emelkedik egyre feljebb, a végtelen felé, de az ablaktalan vak toronyból nincs kiszabadulás. Feledhetetlen ősi rabság ez, mégis mindenható és örök.” (Juhász Ferenc)

„Ha igaz a lét gravitációjának Tamási Áron-féle törvénye: a magyar néphagyománynak is valahol otthon kell lennie a világok szivárványában még ma is, amikor az élet megváltozott díszletei és szokásai úgy elrugaszkodnak mindentől, ami régi.” (Lászlóffy Aladár)

Egy ilyen gazdag életéről gondolkodván, mi más is érdekelhetné jobban a kérdezőt, mint az emberi létezésnek azok az egymásba érő tömbjei, melyekből a készletek fakadnak, és amelyeket a belőlük származó energiák táplálnak? Beágyazódásokról fogom Faragó Laurát faggatni: családról és történelemről, népdalról és zenéről, iskoláról és jövőről, beszélgetéseiről és riportjairól, a kultúra, a művészet oszthatató, de bonthatatlan egészéről – kevés szóval, inkább csak elindítandó a művészt egy-egy „belső útra”, „beljebb vonulásra”, „amelyet nem a kényszer, nem a munka és a megfélelés irányít, hanem a rendteremtés”.

Angolul a 'beágyazódás' (impregnating) megtermékenyülést és megtermékenyítést, telítést, telítődést és átítatást is jelent. A családod története: maga a huszadik század. Mivel töltődött föl az öröklött és a megélt múltadból?

Családunkról Szombathy Gyula Élő kövek II. című könyvében jelent meg Faragó Zoltán és nagy családja címmel egy hosszabb írás, amelyből szó szerint kell idéznem, mert az író a történelmi múltra építkezve mutatja be közvetlen felmenőimet:

„A XVII – XVIII. században egy országosan ismert család élt Pécelen: a Ráday család. Ráday Pál, a nagy-

ságos fejedelem, II. Rákóczi Ferenc »külügyminiszterre«, később a Református Egyház egyetemes főkurátora (gondnoka) volt. Fia – Ráday Gedeon – nagy értékű könyvtárat gyűjtött össze, amit a Református Egyháznak adományozott. Kastélyuk Pécelen épült. E híres család mellett egy másik XX. századi péceli »nagy« családot szeretnék most bemutatni, amelyik 11 gyermeket nevelt fel tisztességben, Istenhitben, sok munkával, örömben és hálaadással. Az édesapa – Faragó Zoltán – Pécelen született 1909-ben, ősrégi erdélyi református nemesi családból. Miután Közigazgatási Akadémiát végzett, falusi jegyző lett belőle. Felesége – Vincze Gabriella – édesapja somogyi református esperes volt. Miután tanítói oklevelet szerzett, Pécelre került tanítani. A jegyző és tanítónő házassága idején 13 gyermekük született, akik közül 11-et nemcsak felneveltek, hanem 10 gyermeknek diplomát is tudtak adni. (Két ikerbaba nem sokkal születésük után meghalt.) Valamennyi gyermekük kitűnő tanuló volt. Amikor az édesapát kérdezték, hogyan tanulnak gyermekei, így válaszolt: »Sajnos, hál' Istennek jól.« Mivel jól tanultak, ezért küldte őket felsőbb iskolákba, ami anyagilag nem volt könnyű. A legidősebb gyermek egyetemi továbbtanulásáról 1958-ban kellett dönteni, amikor már 10 gyermekről kellett a szülőknek gondoskodni. [...] Az édesapa gyermekeinek esténként bibliaórát tartott, aminek a végén hangosan imádkoztak. A gyülekezetben az asszonyoknak az édesanya kézimunkaórákat szervezett, ahol fáslikat horgoltak az afrikai leprások számára. A gyülekezetben a betegeknek ebédet vitt...”

Folytathatnám édesanyám „istenhordozó” lelkületét hosszasan, de nem teszem: egyetlen egy dolgot azonban muszáj megemlítenem: halála előtt legnagyobb gondja a cigányság hittérítése volt! „Gyermekeim! Kevés csupán az iskola! Ha senki nem tanítja meg nekik a Tízparancsolatot, önmagában nem sokat ér az oktatás!” „Testamentuma” 1983-ban hangzott el, a halálos ágyán.

Édesapám sorsáról pedig röviden annyit, hogy 1948-ban kirúgták Szadán a főjegyzői állásából – mint az előző rendszer értelmiségi káderét –, és téglagyári munkásként kereste meg számunkra a betevő falatot hol Nagykanizsán, hol a Kőbányai Téglá-, majd Porcelángyárban. Elhurcolták Kistarcsára, elvitték a Buda-déli internálótáborba, ahol begyulladt sebeit diakonissza keresztmám ápolgatta titokban, cserélgetve a kötést a táborkerítésen kidugott lábszáran.

Kérdezem mai fejjel: ki kért ezért az évtizedekig tartó pokoli sorsért tőlük bocsánatot?

1956-ban a vasútállomással szemben lévő házunk belővést kapott, s a tetőnk egy része kigyulladt. Mi, gyerekek, lent a pincében összebújva, éhesen vártuk a padlásról lehozott ételmet, melyet édesapánk mentett ki a tűzből.

Emlékezetemben őrzöm drága szüleimet, nagyszüleimet s Ravasz László református püspök gyönyörű szónoiki gyászbeszédének szövegét, amelyet Vincze Elek nagyapánk temetésén olvasott föl búcsúzásképpen. A főnről kapott erőt ránk is átsugározták szüleink – a hullámvölgyeket ezért, ha nehezen is, de mindig átvészeltük!

A népdal révén ismert meg Magyarország és a világ. Később sok más zenei műfajban is maradandót alkottál. A néphagyomány birtokba vétele volt a „belépési pontod” a zene univerzumába? Ebből a mikrokozmoszból indultál el a zene egyéb csillagképei felé?

Nálam fordítva történt minden. Először a klasszikus zenével találkoztam – nagynéném, Faragó Emma néni (aki a régi világban még Párizsban tanulhatott zongorajátékot és zeneszerzést) tanította minden testvéremet zongorázni. A kórusműveket pedig – a péceli Szemere Pál Általános Iskolában – Zalatnay Ernőnétől tanultuk, s az otthoni családi énekkarunk is kitűnően működött, különösen karácsonykor és egyéb sátoros ünnepeken. Gyermekkori szórakozásom tehát a komolyzene volt. Zsoltáros édesanyám pedig megszervezte, hogy az ismertebb genfi dallamokból a szomszéd utcánkban lakó Bakonyi Árpád zeneszerző többszólamú családi kórusműveket írjon – csak nekünk! Gimnázium akkor még nem volt Pécelen, így Cinkotára kerültem (a mai Szerb Antal) gimnáziumba, ahol a kerület akkori legjobb kórusa működött Anker Antal karnagy vezetésével. Mondanom sem kell, milyen élmény volt nekem, tizenhét éves diáklánynak, amikor egy Britten-kórusmű szólóját énekelhettem a kórusral, s a zongorakísérőnk a karnagyunk barátja, Czigány György volt.

A gimnáziumból egyenes út vezetett Szegedre, a Tanárképző Főiskola magyar–ének–zene szakára. A „nagy dolgok”, a sorsfordítók az életemben itt történtek, Szegeden.

Gábor Éva magánének-tanárnőm Lajtha László mellett dolgozott korábban, mint népdal-lejegyző (csak halála után tudtam meg róla, hogy apáca volt), s zeneileg belém plántált minden elérhető, amit csak lehetett. Tőle kaptam első népdalkönyvemet is, Faragó József – Jagamas János kötetét, a Moldvai Csángó Népdalok és Népbáladákat. Tanárnőm Kézdivásárhelyről települt át, Budapestre pedig Domokos Pál Péter és Erdélyi Zsuzsanna személyes munkatársa volt...

Gábor Éva tudtomon kívül nevezett be az első televíziós „Röpülj, páva!” népdalversenyre, ahol a nagydíjat, Segesdy György pávasobrát kaptam – és ajándékba egy olyan ismertséget, amely kiindulópont volt művészi pályámon. Szegeden működött Kardos Pál híres kórusa is, melynek oszlopos tagjaként bejártam a fél világot – így juthattam el Angliába, Middlesbrough-ba, egy nemzetközi népdalversenyre, ahol I. díjat nyertem. Ez a nagydíj pedig tovább segítette tanulmányaimat: megvehettem első néprajzi gyűjtésemhez azt a magnetofont, amellyel bejártam Tolnát-Baranyát.

Szakkolgozatomat A Baranyában élő moldvai csángók hit- és dallamvilágából írtam, amely tavaly, 2014-ben, több mint negyvenévi késéssel a Magyar Napló kiadásában került az olvasókhoz Szép illatja száll a víg szívemre címmel. Az áttelepült moldvai csángók népdalait a könyv CD-melléklete őrzi.

Nagy lépés volt életemben – nem is lépés, hanem repülés! – énekesi tanulmányutam Berlinben, ahol Dagmar Freiwald-Lange professzorasszony tanítványa lehettem mint dal- és oratóriuménekes. Dalénekesi tudásomat itthon Bartók és Kodály, valamint Lajtha László és Dohnányi Ernő népdalfeldolgozásaiban kamatoztattam, valamint a régi magyar dalirodalom tolmácsolásában. Modern zongorakíséretes dalokat is énekeltem; többek között én mutattam be Veress Sándor teljes József Attila-dalciklusát, amely nehézségi foka miatt nemigen népszerű – de annál csodálatosabb!

És a József Attila-dalokkal megérkeztem ismét az irodalomhoz – a vershez –, amely a magyar népdalnak is tápláló ereje – különösen a balladák.

Nem szeretem, amikor a népdalt önmagában zenei (akár szolfézs-) példatárnak tekintik. A magyar népköltészet olyan egész, amelyben nem választható szét a dallam a szövegtől.

Mennyit harcoltunk a Magyar Televízióban a médiával 1970-ben, az első „Röpülj, páva!” népdalversenyen! Budai Ilona, Ferencz Éva, Faragó Laura – mi voltunk azok a megátalkodottak, akik nem voltak hajlandók a népdalokat – az akkor kötelező – zenekari kísérettel

énekelni. Ez a bátorság (melyet egyes-egyedül kitűnő tanárainknak, a fent említett Kardos Pálnak és Gábor Évának köszönhetek) akkora lökést adott a magyar népdal népszerűsítésének, amely magával a csodával határos. A táncházmozgalom is ebből a kis csapatból indult el, hiszen Halmos Béla és Sebő Ferenc szereplőtársaink voltak ezen a népdalversenyen.

Őrzök egy dedikált Kodály Zoltán: *A magyar népzene* című kötetet, amelybe a példatár szerkesztője, Vargyas Lajos a következőt jegyezte: „Faragó Laurának, aki legalább annyit használt a népdal ügyének, mint ez a könyv. Bp., 1973. VII. 7., Vargyas Lajos”

Az Országos Filharmónia énekes szólistája voltam közel húsz éven át. Hivatásom abból állt, hogy J. S. Bach dalaival egyidejűleg énekeltem Mozartot, Bartókot és népdalt a nagyközönségnek – és a mai napig ezt teszem! –, hogy érezzék és hallják Bartók igazát: „... hiszen a népköltészet egy-egy miniatűr példánya is egyenrangú a legnagyobb műremekkel.”

Hosszú éveken át tanítottál általános és középiskolákban, többek között a Lónyay utcai Református Gimnáziumban. Növendékeid számos díjat nyertek fővárosi és országos népdalversenyeken. A tanítás – ezt gyakran elfelejtjük – tanulás is, ám végtére: befektetés és – hogy a beszélgetésünket elindító fogalomnál maradjak – beágyazódás a jövőbe. Áthagyományozódás – csúnya szó, de kifejezi a lényegét. Valóban ennyire fontos volt számodra a tanári munka?

A tanítás számomra művészeti tevékenység. Mészöly Dezsőtől hallottam a Lyukasóra című televíziós műsorban – melynek több mint tíz éven át aktív közreműködője voltam –, hogy „a művészet legnagyobb ellensége az unalom”. A tanításra is ez vonatkozik. Több mint húsz éven át próbáltam pódiumi tapasztalataimat fölvenni a katedrára is. Legfontosabb elvem, hogy minden órán az élményszerűség és a kreativitás kerüljön a középpontba.

A „kreatív” – latin kifejezés, amely alkotót, teremtőt jelent. Civilizált világunkban kettészakadt a társadalom: gyártókra és fogyasztókra. A gépek végzik helyettünk a dolgokat, így a teremtésből, a mindennapos alkotásból lassan kiszorul maga az ember. Pedig Isten saját képmására alkotott bennünket. Nagy bűn, ha gépekké válunk!

Szerencsém volt, hogy népes családban nőttem fel. „Az ember csorba egyedül” – mondták mifelénk, és én azóta is nagyobb közösségben érzem igazán elememben magam. Ezért szeretem a tanítást is: közösséget teremthetek.

A közösség pedig az a „jó föld”, amelyben megteremhet a dal, a játék, a mese. Az érdekesebb eseményekből pedig megszülethetnek a történetek, amelyek tovább színeződve, szájról-szájra csiszolódva idővel a szellemi alkotómű-

vészet termő fáivá nőhetnek! Hogy a tanár is – hasonlóan a Teremtőhöz – „gyönyörködhesen a hetedik napon”.

Hajdanán – az elektronika és az iparosodás megjelenése előtt – maguk a hétköznapiak (vagy ahogyan a csángók említik: „méhesnapok”) is fantáziát igénylő, megfigyelésen alapuló, szintetizáló, alkotó napok voltak, hiszen a paraszti munka, amely a legfontosabbat, a létfenntartást szolgálta, összhangban működött a természettel; nem lehetett az embernek az Istennel – csángóul szólva – „pogocsálni” (tréfálni).

Ha már léteznünk ebben a globalizált világban adatott, ahol a munka már nem alkotás, és a munkás is csupán egy nyomorult csavar az irányított gépezetben, törekedjünk tudatosan a kreativitásra! Legalábbis ott, ahol még lehet. A művészeteken kívül vajon hol van még lehetősége az embernek a teremtésre? A tanításban és a játékban mindenképpen. Én a tanításban mindig is a játékra helyeztem a legnagyobb hangsúlyt. Mondok egy példát: amikor Mikulás napján nem bírtam a gyerekeket a füzet mellé láncolni, a következő feladatot kapták: írjanak saját szöveget egy már korábban megtanult népdalra:

„Este van már a faluban, s haza kéne menni. / Attól félek, a legények meg akarnak verni! / Ne bántsatok, jó pajtásim, nem vagyok az oka: / Szeretek egy barna kislányt, nem tehetek róla.” Óra végén begyűjtöttem a „dolgozatokat”, azóta is gyakran idézek belőlük:

„Unalmas már ez a sulis, haza kéne menni. / Attól tartok, a tanárok észre fogják venni! / Falazzatok osztálytársim, nem vagyok az oka: / Unom már a matekórát, nem tehetek róla!”

Vagy egy másikat, amelybe már az andrásfalvai bukovinai székelyek is beíratottak:

„Sötét van már az utcában, le kéne feküdni! / Csak az énektanárnőmnek ne kéne tanulni! / De kell, mert ő számon kéri, feleltet belőle: / Andrásfalvi népdalcsoportot kell tanulni tőle!”

És egy, a téli szünidőt váró életkép:

„Vakáció idejében sokat hógolyózunk. / Az a baj, hogy mindig lefagy: kezünk, karunk, lábunk! / Sok jó dolog van azért a téli szünidőben: / Együtt van az egész család ebben a két hétben!”

Néphagyomány-ismeretet is tanítottam a Károli Gáspár Református Egyetemen – fakultatív tantárgyként, amire hálás szívvel gondolok: felnőtteket tanítani a legszebb dolog a világon! Gyökereink címmel hallgatóim személyes dolgozatokat írtak a kurzus végén – amelyekből én is tanultam! Az egyiket a következőképpen fejezte be növendékem:

„... a tanárképzésben résztvevők kapjanak kellő felkészültséget arra nézve, hogy ha elhagyják az egyetemet

vagy főiskolát, megfelelően tudják irányítani a gyermekek magyarságtudatának formálását. Ezért nagyon hasznosnak tartom az egyetemünkön működő Magyar néphagyomány-ismeret című speciálkollégiumot, amely [...] később is felhasználható anyaggal látja el az óra hallgatóit. Jó volna, ha minden tanárképzéssel foglalkozó egyetemen és főiskolán lehetővé tennék egy ilyen tantárgy tanulását. Ha a jövőben sikerül ezeket a lépcsőfokokat megvalósítani [...], akkor kevésbé fog fennállni annak a veszélye, hogy kultúránk, szokásaink, anyanyelvünk eleurópaisodjon.”

Egy személyesebb vallomást is megőriztem az év végi beszámolókból:

„Én is erre kívánok törekedni, ebben pedig nagy segítségemre volt a Magyar néphagyomány-ismeret nevű kurzus, Faragó Laura vezetésével. Az órán elsajátított és felelevenített népdalok örömet szereztek számomra, és remélem, hogy ezt a tudást és szellemiséget majd én is átadhatom pályafutásom során, egyrészt tanítványaimnak, másrészt gyermekeimnek.”

„Szeretném, ha művészbárataim megosztanák velünk múltba vezető útjaikat” – írtad néhány hónapja a Belső út, Beszélgetés Somogy megyei művészekkel című riportsorozatod bevezetőjében. Am korábban a Magyar Katolikus Rádióban és a Bartók csatornáján is sorozatosan beszélgettél már irodalmárokkal, művészekkel. A népdal, a zene ezúttal is a honfoglalást szolgálta, és beágyazódásra készítet olvasót, hallgatót egyaránt a művészet más univerzumaiba. Mindig, mindenhol a „belső középpont” felé – egyén és közösség számára tehát ugyanaz a program?

Szülföldem – zengő anyanyelvem kötetem második kiadása idén, a 2015-ös Könyvhéten jelent meg a Napkút Kiadónál. A riportkönyv harminchat beszélgetést tartalmaz. A gyűjtemény érdekessége, hogy utolsó kérdésem az írók kedvenc népdalára vonatkozott, s ezek meg is hallgathatók a CD-mellékletben. A riportok 1999-ben, az új ezredév hajnalán kezdődtek és 2002-ben fejeződtek be. Harminchat író után megálltam. Kedves nekem ez a szám, mert egy szépséges népdal szövegét idézi: „Megszólt már a faluban a harang, / Húzza, húzza harminchat vadgalamb”. Nem volt véletlen a könyvben a költők kiválasztása sem, de ennek csak utólag ébredtem tudatára: ugyanis a parasztság értékrendje tükröződik bennük, ahol együtt a szokásrend, a természet ritmusa, a munka, az erkölcs. És akikkel beszélgettem, szinte mindegyiküknél a gondolkodást ezek a tényezők alakították. Ilyen válaszokat nem kaphattam volna a más tekintetben zseniális szerzőktől, Babitstól és Kosztolányitól sem. A városi ember gyökerei egészen máshonnan táplálkoznak – mondhatnám őket poeta doctusnak –, ők a világműveltség kimagasló tornyai. Az általam megszó-

laltatott költők számára azonban a népköltészet evidencia, különösen Bartók és Kodály munkássága után. Ebben a könyvben meghatározások egész sorozata született a népdal fontosságáról, amelyből nemzedékek meríthetnek.

Tornai József gondolatát mindig idézem: „Én azt hiszem, hogy az emberiség akkor kezdett rossz irányba fordulni, amikor nem énekelt, nem táncolt és nem költött énekeket magának. Tehát az a nép, amelyik már nem ismeri a népdalait, akár mennyire civilizált is – mert versemből (*Ha nem volna népdal*) is kiderült, hogy nagyon civilizált világot képzelek a katasztrófa fölé –, fokozatosan elszakad önmagától, a földjétől, a hagyományaitól. A népdal hihetetlenül mély réteg, mondhatnám nyugodtan, hogy pszichológiai réteg – igaz, hagyományt szoktak mondani, pedig pszichológiai rétegeket is jelent. Én megfigyeltem, hogy azok az emberek, akik nem tudnak népdalt énekelni, távol vannak még a társaiktól is.”

A nemrég elhunyt kolozsvári költő – sajnos öccse, Csaba is most libbent fel az „égi mezőkre” –, Lászlóffy Aladár így nyilatkozik: „A mi népünk attól, hogy határok szelik, osztják szét szálláshelyeit, még egyáltalán nem cserepeiben érzékeli a maga művészetét, de igenis domború hasú, vidám színű csöcsöskancsóként áll az asztalunkon, s nem holmi múzeumi polcon. Még a mindennapjaink része, tartozéka. Az emberiség – így a magyarság döntő része is – még egyáltalán nem valami elvont tudományos-fantasztikus jövő steril elitségét éli, és megmaradásának döntő tényezője marad a kultúrája. A folyamatok végén úgyszólván ebben fejeződik ki, hogy megmaradtunk. Ma, amikor éppen azt akarják elhíttetni, hogy egyedül a mienk társtalan, vidékies, érdemtelen, nagyon erősen érezni érdemes, hogy a mi zengő anyanyelvünk éppúgy az idők végtelenjéből jön velünk, és bársonyos, nagy meleg árnyalatok hordozóivá csiszolódott, mint bárkié bárhol a világon.”

Mezei András költő, aki büszkeséggel említette, hogy a *Szól a kakas már...* kezdetű régi magyar virágéneket a haszid közösség zsoldárként énekli (ugyanis Taub Eizik Izsák nagykállói csodarabbi kedves éneke volt, aki egy pásztorfiútól tanulta a dalt), a magyar nyelvről kérdésemre – valóban veszélyeztetett helyzetben van-e a magyar nyelv az úgynevezett globalizációs folyamatok s a vele együtt uralkodó „korunk világnyelve”, az angol tárhódítása miatt – így válaszolt: „Nem egyszerűen nyelv, de anyanyelv, az a mi arcunk, s arc nélküli nép nem maradhat fenn.”

Az anyanyelv gondolkodást is meghatározza. Erős hatásáról egy vidám történet is olvasható a könyvben. Makkai Ádám költő (a Chicagóban, 1996-ban kiadott *A csodaszarvas nyomában* versantológia szerkesztője) mesélte:

„Szüleim borzasztó elfoglalt emberek voltak, és fölvetek egy osztrák nőt, hogy pesztonkázzon..., akivel szemben én rettenetes ellenállást tanúsítottam. Állítólag két- és hároméves korom között ráztam a gyerekágyat, és azt üvöltöttem, hogy nem akarok németül aludni. Körülbelül hatéves koromban Kodolányi János egyszer telefonált, anyámat kereste, és mesélik, hogy a következőképpen válaszoltam: »én fát yok a gyerek az ányukától«. Erre Kodolányi azonnal fölhívta anyámat, és azt mondta, szegény és gyalázat, hogy az *Anyanyelve magyar* szerzőjének, Ignác Rózsának a gyereke így beszél magyarul! Hát nem sülyed el? Hogy lehet ilyet csinálni?! Anyám erre rettenetesen megriadt, kirohant a városba, megvette Benedek Elek *Magyar mese- és mondavilágának* mind a tíz kötetét és hazahozta. Attól kezdve minden este egy teljes órán át székel tájsozlással olvasta nekem a magyar mese- és mondavilágot. A történet úgy folytatódott, hogy körülbelül nyolc hónap múlva jön a postás, én nyitok ajtót, s anyám a következőt hallja: »Hát te meg hun jársz itt, ahol a madár se jár?«

De a történetek és példázatok helyett maga a vers a legjobb magyarázat a paraszti gondolkodás tetten érhetőségére: Nagy László szinte gyermekfejjel írt, eldugott kockás füzetében már ez olvasható:

„Dől a holdfény lobogósan / mint lángliszt a gőzmalomban / minden csillag csipkés kerék / tündököl a végtelenség” (*A gyöngykakas felrikoltoz*). Szintén fiatalon írt vers a paraszti származású Nagy Gáspár tollából: „Katapultos számráhaton / röptsd szavad ki a kertből / ezért a mákszemnyi kincsért / lopd el szíved Názáretből!” (*Lopd el!*)

A beszélgetések után, nyugodtan mondhatom, megerősödtek a gyökereim, és erőt adtak ahhoz, hogy akár egy négysoros, egyszerű népdalt is úgy énekeljek el a pódiumon, mintha a föld mélyén megbújt gyémántrögöt mutatnék. Engem erősítenek a versek, és egy-egy szép költemény hozzájárul ahhoz, hogy szárnyaljon lelkemben a magyar népdal. Juhász Ferenc *Himnusz-törredék* című verse például ilyen kincs: „Emeld föl fejedet / büszke nép! // Viseld a világ / szegényét! // Emelkedj magasba / kis haza, // te, elnyomatás / iszonya! // Emeld föl szívedet / nemzetem: // lángoljon a világ/egyetem!”

„A szépség, a tisztaság, a kultúra pódiumán valahányszor kigyúl az a páratlan sugárzás, felizzik az ívfény, amikor az ő hangja mutatja fel nekünk ezt a hangokban aranyló, gyönyörű múltat” – idézem Lászlóffy Aladár rólad írt mondatát. Az egész tehát, ami felé mindig is törekedtél, téged is befogad. A beágyazódás így teljes: a kultúra, a művészet osztható, de bonthatatlan egészében.

Németh Lászlót, utolsó polihisztoraink egyikét idézem, aki a szellem emberéről érdekes meghatározást közölt *A minőség forradalma* című tanulmánykötetében:

„A szellem emberét épp az jellemzi, hogy nem olthatja el magában a teljesség szomját, s nem nyomhatja el az egész iránti felelősségérzetét. Szívesen foglalkozik a részletekkel, de az egész felől száll feljűk, s egy még nagyobb egész felé tör rajtuk át utat. [...] Éveket áldoz egy speciális feladatra, de maga nem lehet specialista. Lehet különös képzettsége, de a képzettségénél fontosabb »általános műveltsége«, ahol az általános nem sokfélé, hanem összegyűjtöt jelent.”

Engem is mindig a nagyobb összefüggések érdekeltek – hiszen főiskolás korom kedves olvasmányai közé tartoztak *Bartók Béla levelei* vagy Kodály Zoltán *Visszatekintés* című munkája avagy Weöres Sándor *A teljesség felé* című könyve. Felnőtt korom legszebb könyveinek egyike Márai Sándor *Napló, 1945*, a későbbiekben: *Ami a naplóból kimaradt* vagy az utóbbi időben megjelent Mórincz Zsigmond: *Naplók* kötetei. Hogy mivel magyarázható részemről az összefüggések iránti fogékonyság? Talán abból a sorsból, „amely nekem adatott”. Egy nagy család középső láncszeme lehettem: öt nagyobb és öt kisebb testvér között nőttem föl, hallgattam a nagyobb egyetemista nővéreimet, s magyarázhattam a kisebbeknek. Mikor drága fuvolista húgom, Klárka temetése után megkérdeztem orvosunkat, hogy mitől lehet rákbetegséget kapni – az vitte el ugyanis szegényt, a háromgyermekes édesanyát –, az orvos azt válaszolta: „Ez genetika és sors”!

Sokat gondolkodom azóta is a tömör válaszon. Nemcsak a betegségre, hanem az egészségre is – sőt, a kérdésedre is – vonatkoztatható, ami a művészet oszthatatlan egészét illeti. A választ is így látom ma már: református lelkészek és tanítók generációi után megszületni egy tizenegy gyermekes családban – ez valóban „genetika és sors”, amely a nagyobb összefüggések keresésére predesztinál.

Rezümék / Abstracts

A nyelv, amely Európát sok száz éven át összetartotta Szörényi Lászlóval a kétnyelvűség bűvös hatásáról beszélget Lőcsei Gabriella

■ Szörényi László, a magyarországi humanizmus és az európai újlatin költészet nemzetközi hírnök kutatója, a Hungaria Latina Magyar Neolatin Egyesület alapítója, történelemtudományi és irodalomtörténeti példák sorával ismerteti, elemzi azt a hatást, amelyet a latin nyelv két évezreden át Európa népeire – nemzeti nyelvükre s kultúrájukra is – gyakorolt. A beszélgetés során azokat a nyugat- és észak-európai országokat is megemlíti, ahol napjainkban ismét divat lett latinul tanulni, miközben idehaza egyre több középiskolából számúzik az ókori Itália Latium tartományából világhódító útra indult nyelvet.

Gergely András

A legnagyobb magyar német nyelven vezette naplóját

■ Széchenyinél hiányzott az a homogén családi-környezeti háttér, amely a nyelvhez való érzelmi viszony biztosította, ezért a szó klasszikus értelemben nem volt anyanyelve. Kezdetből egy kevert nyelvi világ vette körül, előbb a magyar és a német, majd a francia. A németet használta a leggyakrabban, de még ebben a nyelvben sem mozgott tökéletes biztonsággal. E zavar egyik tényezője és tünete a nyelvi kompetencia gyengesége; nem tudta megtalálni azokat a kifejezéseket, amelyek hűen közvetítették volna gondolatait. Széchenyinél a lelki gazdagság és a nyelvi szegénység sajátos metafizikai-antropológiai ellentétét alakult, de e feszültség feloldására nem az elhallgatással, inkább a túlbeszéléssel, túlírással és állandó önértelmezéssel tett kísérletet. Az életét végigkísérő, a nyilvánosság előtt kevésbé ismert németül írt naplók és a nagyközönségnek szánt magyar nyelvű művek összefüggének egymással: a naplók alkotják azt az összövet, amelyből a szerző merít, az eredetileg ott rögzített élmények, valamint a tényanyag átkerül a harmincas évek nagy munkáiba és a röpiratokba. Széchenyi Döblingben szabadult meg végleg a németes gondolkodástól, az itt írt *Önismeret* című naplószerű műve már dúskál a magyar nyelvi leleményben.

Buji Ferenc

„A múltat végképp eltörölni”

A posztmodern nyelvi forradalom

■ A filozófia története során egyetlen iskola sem támasz-

kodott olyan mértékben a nyelvészeti megfontolásokra, mint a posztmodernizmus. A strukturalizmus és a formalizmus nyomdokain a posztmodernizmus legradikálisabb célja egy új nyelv kialakítása, amely végképp eltörli a modernitásban még maradványszerűen meglévő tradicionális elemeket. Az új nyelv megteremtésének három eszköze a nyelv referencialitásának elutasítása, logocentrizmusának kiküszöbölése, valamint a jelölő–jel–jelölt kapcsolatának átértelmezése szolgált. A nyelv korlátlan szabadságát célzó posztmodern szövegben maga a nyelv gondolkodik az ember helyett, az ilyen szöveg ezért kelti sokszor üres, pusztá retorikai játék benyomását. A posztmodernizmus valójában radikális fundamentalizmust takar, mert a totalitás egészének átértelmezésére, retrospektív átírására tart igényt, ezzel kívánja felszabadítani az embert minden felettes, elnyomó, metafizikai hatalom alól. Az individuum totális autonómiájának megvalósításához a nyelv metafizikátlansítása a legfőbb eszköz, csak hogy ezzel maga a nyelv válik metafizikai tényezővé, olyan felettes hatalommá, amelytől a posztmodernizmus éppen a nyelv segítségével akarja felszabadítani az embert.

Kovács Imre

Egy zenei-költői nyelv születéséről

■ Liszt 1855-ben publikált *Zarándokévek I.* című zongoraciklusa egyedülálló dokumentuma a svájci alpesi tájhoz kapcsolódó irodalmi, hang- és vizuális élmények komplex műalkotássá válásának. A zeneszerző arra vállalkozott, hogy megteremtse a költészettel rokon, de annak felülmúlására törekvő, újfajta művészi-zenei nyelvet, amely szándékai szerint képes a befogadót a végtelennel érintkező „beavatási folyamat” részesévé tenni. A társzművészetek egységében töretlenül hívó Liszt olyan nyitott művet alkotott, amely műfajokon átívelő művészi dialógusban integrálja irodalmi forrásait és analógiáit.

Pálfalvi Lajos

Többynyelvűség, transzkulturalitás és fehérorosz identitás

■ A nemzetek többnyire egyszerű sztereotípiákban érzékelik egymást, de Magyarország szomszédságában léteznek olyan nemzetek is, amelyekről sztereotípiáink sincsenek. A fehérorosz név azt sugallja, hogy az orosz nemzetben belül

különítik el magukat, de valójában részei e nagy nemzetnek. A keleti szláv térségben kialakult terminológiai zűrzavar hűen tükrözi az orosz birodalmi terjeszkedést, a nyelvek és identitások bekebelezését. A fehérorosz nemzet nem az orosz etnikumhoz képest határozza meg magát, hanem a nem orosz keleti szlávokon, az egykori Kijevi Rusz területén belül választja el magát a tőle délre élő ukránoktól. A fehérorosz kulturális emlékezet olyan különleges övezet, amelyben megfér egymás mellett a Kelet és a Nyugat. Modern nemzetté válásukat végigkíséri az anyanyelv és a nemzeti jelképek használatáért vívott küzdelem, hiszen az orosz kultúra évszázadok óta harcol a fehérorosz ellen. Az utóbbi áll vesztésre, és ennek tragikus következménye a nyelv visszaszorulása, de a szellemi elitben megtörtént a posztkolonialista fordulat, és ebben fontos szerepet játszott az anyanyelv választásának és visszahódításának kataritikus élménye. Ma a fehéroroszok az országukban szétszóródva élnek: sziget-csoportokat alkotnak az orosz tengerben. Virtuális közösségeket a fehérorosz szövegek tartják fenn.

Az ember a saját hagyományát, ha akarja, ha nem, viszi magával

Ferdinandy Györggyel beszélget Pécsi Györgyi

■ Ferdinandy György 1956 őszén elsőéves francia szakos egyetemistaként hagyta el Magyarországot, és közel fél évszázados emigráció lett a sorsa. Tizenegy évet élt Franciaországban. Első két könyvét franciául írta, majd a spanyol nyelvű Puerto Ricó-i egyetemen tanított harmincöt évig. Az ezredforduló óta Miami-ban és nagyjából Budapesten él. Magyarul, franciául és spanyolul mintegy hatvan kötete jelent meg. A Saint-Exupéry-, József Attila- és Márai Sándor-díjas író, irodalomtörténész, egyetemi tanár hasonló utat járt be, mint Remenyik Zsigmond, akinek spanyol nyelvű munkásságát elemző kutatásai forrásértékűek. A beszélgetés során Ferdinandy György az írói mesterség alapanyagához, a nyelvhez való viszonyáról is vall. Az emigráció évtizedei arra ébresztették rá, hogy a tanult nyelvek elkophatnak, de az anyanyelv – amely egyetlen formája az írói elmélyedésnek – nem. Az erőszakos nyelvváltás az öngyilkosság egyik formája, mert az alkotó, ha akarja, ha nem, magával viszi saját hagyományát. Ezért is reménytelen erőfeszítés, amikor az író felnőttként kultúrát és nyelvet akar váltani, hiszen a lényeges dolgokról csak az anyanyelvén tud szólni.

„Elképzelem, hogy Shakespeare úgy dönt, nem foglalkozik politikával...”

Szabó Istvánnal beszélget Tóth Klára

■ Napjaink európai filmgyártását egyre kevésbé az önálló nemzeti arculat, inkább a koprodukciók uralma jel-

lemzi. De a nemzeti színek nem feltétlenül a koprodukciókban tűnnek el, hanem akkor, ha a film elveszíti kapcsolatát azzal a társadalommal, amely az alkotók mögött áll. A rendszerváltás előtti magyar filmek külföldi sikereit az magyarázta, hogy a hazai társadalmi kérdésekről, a magyar történelemről és annak hatásáról szóltak. És ezt ma sem lehet megkerülni: erős kulturális gyökérzet és annak a filmben való megjelenése nélkül nem lehet művészfilmet forgatni.

Végh Attila

A megszólított lét

■ Nem csupán a nyelvművelésben, hanem a XX. századi filozófiában is megjelent a nyelvvel kapcsolatos veszteségérzet: a történelem során a nyelv elszakadt a léttől. Heidegger a folyamat kezdőpontjaként azt az időszakot jelölte meg, amikor a preszokratikus bölcsélet átadta a helyét a szofisták, Platón és Arisztotelész tevékenységének. A „nyelvromlás” kezdete a *logosz* értelemmódosulásainak vezérfonala mentén követhető. A *logosz* logikává lett – véli a német filozófus –, a lét már nem mondja ki magát a filozófiában. A tanulmány egyrészt felvázolja a heideggeri víziót, másrészt bemutatja, amint a *logosz* – a nyelvi „létvesztés” három állomásán (Hérakleitosz, Platón, Arisztotelész) át, jelentésváltozásai közepette is – megőrizte lényegét. Végül azt elemzi, hogy a szó jelentésváltozásai hogyan illeszkednek a heideggeri „elbeszélésbe”. A létkérdés kérdésének, elfelejtésének és *anamnézis*ének hagyománya, tehát a filozófiai gondolkodás egymásra épülő reflektív rétegei és a rétegek között való tájékozódás, iránykeresés az „eredeti” létértelem felé egyetlen kérdést fogalmaz meg: hogyan viszonyulunk a hagyományhoz? Olyan határkérdés ez, amelyet elfeledve, megtagadva is őrzünk. Ennek pedig az a magyarázata, hogy a nyelv nem vesztette el kapcsolatát a léttel.

Cseppentő Krisztina

Tékozló fiak

A szakralitás Rainer Maria Rilke művészetében

■ A tanulmány Rainer Maria Rilke két olyan korai művét elemzi, amelyek a tékozló fiú történetét dolgozzák fel: először a *Tékozló fiú kivonulása* című versben, majd egyetlen prózakötete, a *Malte Laurids Brigge feljegyzéseinek* záró jelenetében. Az újszövetségi példabeszéd középpontjában az Atya szeretete áll, a vers és a regénybeli legenda főszereplője a Fiú. A versben a Fiú jelenléte még kizárólagos, a prózában már a környezete is feltűnik. A Fiú alakjának változására utal, hogy amíg a versben még céltalanul indul útnak, a regény befejezésében már hivatását megtalálva, a Szentlélek által

vezetve tér meg otthonába. A *tékozló fiú kivonulásában* megfogalmazott létkérdések még nyitva maradnak, de négy évvel később már feltűnnek a miértekre adott későbbi költői válaszok vázlatai. A Rilke-művek nem egyszerű feldolgozásai az újszövetségi parabolának, hanem többretegűen vezetnek tovább a biblikus hagyományt: a költő a szekularizálódó világban modern hangon szól a keresztény ember ezeréves tapasztalatairól. Rilke lét- és istenköltészete a profán és a szakrális közötti határmezsgyén mozog, és a közöttük feszülő ellentét a végső kérdések újragondolására ösztönöz.

Orosz István

Rinó-napló

■ Ötszáz éve, 1515. május 20-án lépett Európa földjére *Rinó*, az a *rinocérosz*, amely Dürer metszete révén vált ismertté. Korabeli, példátlan hírnévében szerepe volt annak is, hogy a titokzatos egyszarvú lényt, az unikornist óriási kultusz övezte a keresztény középkorban. A sok szálon futó kultúrtörténeti nyomozás és Dürer alkotásának elemzése azt valószínűsíti, hogy a *Rinocérosz* nem a bestiárium-metszetek, inkább az efemerák műfajába sorolható, amely akár a modern értelemben vett plakát elődjének is nevezhető, hiszen a két elemből, *lemmából* és *imágóból* (szövegből és képből) szerkesztett kompozíció egy konkrét esemény, a lisszaboni palotajáték hirdetése volt. De a metszet művészetelméleti tanulsággal is szolgál: a *Rinó* konceptuális képmás, hiszen Dürer nem azt rajzolja, amit látott, hanem amit tudott az eseményről. A kép és a valóság között éppúgy ellentét feszül, mint a szavak és a valóság között. A nyelvi megjelenítés és a képi ábrázolás ugyanannak a dolognak, a valóságnak a vetülete: a képzőművészeti (például Dürer metszete) és az irodalmi megjelenítés (például Plinius írása) jobban hasonlít egymásra, mint a valóban létező rinocéroszra.

Cseke Ákos

Az igazság bátorsága. Beckett, Foucault

■ Heidegger mellett Samuel Beckett volt Foucault „titkos társa” a gondolkodásban. A francia filozófus pályája elején jó hivatkozási pontot talált „a szerző halála” téziséhez Beckettben, aki valóban megpróbált eltűnni az általa alkotott szövegben és szöveg mögött. A kései Foucault számára az igazság kimondása vadságot, barbárságot és brutalitást jelent, és szerinte a művészetnek is ezzel kell szembesítenie. A modern művészet antiplatonikus (nem ideálokat mutat be), antiarisztotelai (a szabálytalanság válik egyedüli szabályává) és kultúraellenes (a kulturális konszenzusok ellen a saját barbár igazságát állítja szembe). Kimondható, hogy Beckett művei „az igazság bátorsá-

gának” sajátos modern manifesztumai? Drámájában, *A játszma végében* esztétikai formává válik a brutalitásával és formátlanságával tündető etikai tartalom és igazság. A Beckett által felvázolt forma egyrészt kultúraellenes, ugyanakkor az igazság nevében a kultúrát szinte teljes egészében újrateremti, önmagát megkérdőjelezi, mégis szüntelenül épít, új kérdéseket szül, szinte lezárhatatlan és kimeríthetetlen alkotás. *A játszma vége* alighanem akkor érthető meg teljességében, ha belátjuk, hogy Beckett színháza a kegyetlenség színháza, de ez a kegyetlenség elsősorban metafizikai természetű.

Zalán Tibor

ÁBÉCÉKÖNYV, KOTTAKÖNYV, SORSKÖNYV

Három „könyves” művész: Bornemissza Rozi, Barabás Márton és Pataki Tibor

■ A művészkönyv egyedi képzőművészeti alkotás. Kiindulási pontja a könyv, de üzenetét nem a szöveg rejti, hanem a könyv átalakított, torzított tárgyi formája. A gyűjtemény címe már utal rá, hogy melyik művész honnan szemléli a megmunkálendő objektumot, a könyvet. A tipográfus *Bornemissza Rozi* alkotásaiban meghatározó jelentéssel bírnak a betűk, betűsorok, mondatok. *Barabás Márton* művészkönyv-munkáiban az avantgárd eszközeivel és főképp a zenét idéző tárgyi elemek felhasználásával él. *Pataki Tibor* sorskönyv-képei meditációra hívnak, megértésükhöz komoly elmélyülés szükséges.

Fekete György

Műcsarnoki megnyitó beszéd

■ A Nemzeti Szalon létrehozásának a Magyar Művészeti Akadémia lett az új felelőse. Az elmúlt évben megrendezett Építészeti Nemzeti Szalon után a látogatók a magyar képzőművészet bemutatkozásának lehetnek tanúi, a következő esztendőben az intermediális és fotóművészet, a negyedik évben az iparművészet és tervezőművészet, ötödiként, 2018-ban az élő népművészet mutatkozik be. Az ötműfajos ciklus ezután ismétlődni fog. A Nemzeti Szalon azért *nemzeti*, mert a kiállító alkotók nemzettársaink, a *szalon* elnevezés pedig a polgári értékközösségre, a békességre és a szuverenitásra utal.

Dávid Katalin

Megjegyzések a kultúrához kapcsolódó kiállításokról – a képzőművészeti Nemzeti Szalon apropóján

■ Félreértések és tisztázatlan fogalmak zavarják a kiállítások megítélését. A kiállítás – mint tudományos produktum – a kurátorához kötődik, övé a koncepció, ő határozza meg a kiállított anyagot. A kiállítás megíté-

lésénél két tényezőt kell értékelni: a kurátor koncepciójának minőségét és azt, hogy a kiállításnak mennyiben sikerült ezt megvalósítania. Elismerés illeti a Nemzeti Szalon kurátorát, N. Mészáros Júliát, aki úgy mutatja be a magyar képzőművészet jelenét, hogy a rendezői elképzelése szellemi keresztmetszetét adja a kortárs művészetnek.

Farkas Ádám

A mélység felszínén

■ A tanulmány egyszerre nyújt történeti áttekintést és személyes hangú élménybeszámolót. A Műcsarnokba tervezett alkotóművészeti szalonok terve erős indulatokat váltott ki a művészekből és a közvélemény-formáló műértőkből. A sorozatot nyitó Építészeti Szalon már rácaffolt a szépségsziszre és a félelmekre. Az *Itt és Most* Képzőművészeti Nemzeti Szalon repertoárjából jeles művészek munkái hiányoznak, és a kiállított képek, szobrok között néhol több évtizednyi távolság. De a kuratori válogatás, rendezés egyenlege pozitív: hiányai mellett izgalmas a bemutató, mert az újdonságok a rácsodálkozás élményét varázsolják a Műcsarnok jól ismert termeibe.

Hidvégi Máté

24 N. Töredékek Rákóczy Gizella művészetéről

■ Rákóczy Gizella festőművész a Műcsarnokban rendezett kiállítás megnyitását követően elhunyt. A szerző a festőművész 24 N című képsorozata előtt felidézi az életműhöz fűződő emlékeit, benyomásait és a kritika egybehangzó gondolatait. A festőművész tudós is volt, aki a világ törvényszerűségeit fűrkészte, miközben istenhite elmélyült. Kristálytisztaság szerkezetű, bonyolult és hatalmas mértani rendszerekből álló alkotásai bepillantást adnak az idő feletti transzcendentális rendbe.

■ Az *Itt és Most* Képzőművészeti Nemzeti Szalon három rövid szerzői impressziót ihletett: **Makovecz Pál** *Varázslat 100-120 cm magasságból nézve* című lírai visszaemlékezésében arról vall, hogy gyermekként a művészet csodái naponta előtte születtek, és a mesteriség nagyvonalú birtoklása is része volt e varázslatnak – a kiállítások felidéznek e gyermekkori varázslat emlékét. **Mezei Gábor** a Műcsarnokbeli kiállítás feletti *Elmélkedésében* arra a tanulságra jut, hogy az egyéni tárlatok és a magángalériák szerepe fontos, de az országos áttekintést semmi nem pótolhatja. Vállalva a viták és az ellenkezés kockázatát, rendszeresen kell ilyen kiállításokat rendezni. **Kozma Vera** *Bárkák* címmel két alkotásról ad beszámolót: Bondor Csilla *A mélység felszínén*

(2014) című munkája illúziót kelt, elvarázsol, bizonyítja a mesterségbeli tudását, Tolnay Imre *A Bárka 7* (2014) című, filozófiai mélységű alkotása pedig figyelmeztet és drámát közvetít.

Szegő György

Elhallgatott másik modern

Magyar építészetek a XX. században

■ Ideológiai okok miatt a tudományos gondolkodás a XX. századi építészeti modernizmusnak csak a nemzetközi áramlatát elemezte, pedig a vidéki Magyarország valóságára építő szerves építészeti mozgalom főszereplői megkerülhetetlenek e művészeti ág bemutatásakor. A múlt század elején a nemzeti modernhez vezető helyi tradíciók felismerése általános vonás volt Közép-Európában, nálunk a szociálisan érzékeny organikus építészet gyökerei Lechner Ödön munkásságához vezetnek. A városi-nemzetközire és a vidéki-lokálisra fogékony szemléletek különbsége meghatározó Csete György és Makovecz Imre indulásakor is. Avantgárd és ellenzéki művészi koncepciójuk része a szociografikus gondolkodás, de nem elméleti síkon, hanem a '60-as, '70-es években még létező népművészet, népi építészet, népzene erejére figyelve. Ahogy Lechner asszimilációs erőt tulajdonított a vizualitásnak, úgy bízott Csete és Makovecz is a formák eszmei erejében. A lokális karakterű törekvések, a megtúrt „modernista engedelmények” együtt adtak keretet, de egyszerre gátolták is az 1960-as és '70-es években kivirágzó organikus mozgalom kiteljesülését. Ennek máig aktuális lényege: a népi építészet szellemének, formáinak sikeres átültetése a városi közegbe. És ez egy olyan terület, ahol a társadalom és az építészek még nem találtak rá a „királyi útra”.

Németh István

A meztelen igazság:

őszövségi alakok kompromittáló helyzetekben

■ A bibliai tárgyú képzőművészeti alkotások alapvető célja teológiai tartalmak, morális üzenetek megfogalmazása, de a reneszánsz, majd a barokk festészetben és grafikában a leggyakrabban megörökített őszövségi jelenetek kifejezetten pikánsak, nemritkán erotizálóak. A *Zsuzsanna és a vének* történetének egyre merészebb interpretációi is inkább sikamlós, mintsem emelkedett gondolatokat ébresztenek a nézőben, ezért felvetődik a kérdés: azonos-e az említett képeken szereplő Zsuzsanna azzal a bibliai nőideállal, akit az erkölcs, a tisztaság, a házastársi hűség példaként tisztelhetünk?

Hárdi István

A kísértés képi világa

A Szt. Antal-ábrázolás tükrében

– változatok egy témára

■ Szent Antal megkísértése a mai napig kedvelt témája a művészeteknek. A tanulmány a remete megkísértésének képzőművészeti ábrázolásáról gyűjtött anyagból olyan *kulcsképeket* emel ki, amelyek jelzik a legenda ábrázolásának művészi irányát: az egyes állomások a történetet más és más oldalról mutatják be, tükrözik a korszellemet és az alkotó világát is. A Szent Antal-téma népszerűségére a művészetpszichológia, a pszichoanalízis és a dinamikus rajzvizsgálat is választ ad. Például Freud Felicien Rops Szent Antal-képéről megállapítja, hogy az a tudományt megelőzve az elfojtott visszatérését is felfedezi. A képeken – az ismert motívumokon túl – az arcimimika és a testbeszéd (a védő-elhárító kapaszkodó mozdulatokat) is kifejezik a megkísértés lelki állapotát, és a tiltott vagy ártalmas jelenségekkel szembeni döntési bizonytalanságot. A kísértés-téma aktualitását egyfelől sokarcú (teológiai, pszichológiai, antropológiai) problematikája adja, valamint a remete történetének általános emberi, archetipikus sémái, amelyek gazdag lehetőséget kínálnak a művészeknek az önkifejezésre, a konfliktusok feldolgozására és az öngyógyításra.

Küllös Imola

Nyelvhasználat és nemzeti (ön)tudat

a közköltészetben és a népdalokban

■ A közköltészet a XVII–XIX. században keletkezett szóban és írásban terjedő, többnyire anonim, énekelt verstömeg, amelyet tanult emberek alkottak, de a társadalom széles rétegei ismertek. A közköltészeti alkotások változatokban élő, a szóbeliséghez kötődő, folyamatosan aktualizált, nyitott szövegek. Mondanivalójukkal és nyelvi-stiláris eszközeikkel egy adott közösség etnikai önazonosság-tudatát, erkölcsi normáit erősítették. A soknemzetiségű Magyarországon a nemzeti kultúra modelljének felépítése és szoros összekapcsolása az anyanyelvvél a XVIII–XIX. század fordulójára tehető. Az énekeskönyvek általában többnyelvűek: a latin mellett jelen van a német és a szlovák a felvidéki, a román pedig az erdélyi kéziratokban. A többnyelvű populáris hagyomány jellegzetes megnyilvánulási formája a kevert nyelvű, makaronikus költészet, amelyben az anyanyelv mondatai, szavai egy másik nyelv (eredetileg a latin) grammatikai szabályainak megfelelően kapcsolódnak össze, vagy azt utánozzák, parodizálják. A keverék nyelvű daloknak csupán egy része könnyed-humoros, számos példa viszont azt bizonyítja, hogy a különböző nemzetiségek együttélése, szerves gazdasági és kulturális kapcsolatai kölcsönösen befolyásolták egymás nyelvét és folklóráját.

Győri Zsolt

Veteránemlékezet a Gulyás testvérek *Én is jártam*

Isonzónál című filmjében

■ A háborúk világát a korabeli dokumentumok és az azokra támaszkodó történetírás mellett a veteránok őrzik. A nyilvánosság elé tárt katonai szolgálat emlékei, a háborút belülről látó történetek az önazonosság és a társadalmi valóság közötti viszonyt helyezik a középpontba: egyszerre láttatják a szemtanú pozícióját és a közlés aktusában formálódó veteránidentitást. Gulyás Gyula és Gulyás János rendezésében készült *Magyarok és az első világháború* című sorozat második, *Én is jártam Isonzónál* (1986) című részében a veteránok visszaemlékezései azt bizonyítják, hogy a szemtanúk tapasztalata és a történettudományos rekonstrukció között nemcsak szemléletbeli különbség van, de az utóbbi gyakran el is hallgattatja az előbbi. A Gulyás testvérek filmje olyan antropológiai terepmunka, amelyben nem a veterán-lét objektív dokumentálása a cél. A veterán maga a „terep”, a megismerésre és értelmezésre váró „másik kultúra”: szavaiból, szociális viszonyainak feltérképezéséből születik meg a film veteránszociográfiája. Az *Én is jártam Isonzónál* a visszaemlékezésekben a közösségi összetartozás traumatizáltságát diagnosztizálja, és a történelmi tapasztalat kollektív jellegén túl a magyarságtudat válságát is szemlélteti.

Bekötőutak

Tóth Erzsébettel beszélget Ayhan Gökhan

■ A beszélgetésben Tóth Erzsébet, József Attila-díjas költő, a Magyar Művészeti Akadémia tagja arról vall, hogy a versek a legmélyebb érzésekről szólnak, ezért nem lehetnek fontosak egy olyan világban, ahol az élet egésze érintőlegessé, felületessé vált. A mai, szellemi javakat elfeledő látványvilágban a szó művészetének, a lírának kevés az esélye. A XXI. században a költészet civilizációs környezete gyökeresen megváltozik, de az emberi lélek talán nem változik meg – és a művészet mindig a lélekkel társalog.

A virágtorkú asszony

Faragó Laurával beszélget Mányoki Endre

■ Faragó Laura főiskolai hallgatóként megnyerte az 1970-es *Röpülj, Páva* országos népdal-versenyt, majd az angliai *Middlesbroughi Nemzetközi Népdalversenyt* is. A berlini *Hans Eisler Zeneművészeti Főiskolán* dal- és oratóriuménekes diplomát szerzett. Azóta az énekművész, népdalénekes, zenetanár, rádiós szerkesztő munkássága jelképpé vált. A gazdag életutat áttekintve szóba kerülnek fő ihletői és a belőlük származó ösztönző energiák: család és történelem, népdal és zene, iskola és jövő – a nemzeti kultúra, a nemzeti művészet osztható, de bonthatatlan egésze.

The Common Language of Europe for Hundreds of Years
László Szörényi in Conversation with Gabriella Lőcsei

■ László Szörényi, founder of the Hungarian Neo-Latin Association and internationally renowned scholar of Hungarian humanism and of European neo-Latin poetry, cites numerous historical and literary examples of the impact Latin made on the nations, languages and cultures of Europe over two millennia. He also points out that while the ancient language of Western culture is getting banned from an increasing number of high schools in Hungary, it has recently become fashionable to learn Latin in several countries in Western and Northern Europe.

András Gergely

The Greatest of the Magyars Kept His Diaries in German

■ In the absence of a homogeneous family background essential to develop an emotional bond with language, Széchenyi had no mother tongue in the classic sense of the word. From the start, he had lived in a mixed linguistic environment with Hungarian and German followed by French. He lacked perfect confidence even in German, the language he used most often. Poor linguistic competence was both a factor and a symptom of this confusion: Széchenyi had a hard time finding words that would convey his ideas faithfully. The combination of spiritual riches with linguistic poverty led to a unique anthropological-metaphysical contradiction; rather than hushing it up, Széchenyi resorted to overwriting and recurring attempts at self-interpretation. The diaries he kept in German to the end of his life and the Hungarian works he intended for the general public are interrelated. The diaries represent a kind of urtext: experiences and factual information originally recorded therein were to be used in Széchenyi's published works and pamphlets. It was in Döbling that Széchenyi finally shed his former Germanic way of thinking. His *Self Awareness*, a journal-like work Széchenyi wrote there in Hungarian, is already sparkling with linguistic ingenuity.

Ferenc Buji

"Of the past Let Us Make a Clean Slate"
The Postmodern Linguistic Revolution

■ In view of the extent to which it relies on linguistic considerations, postmodernism is a unique phenomenon in the history of philosophy. Following in the footsteps of structuralism and formalism, the most radical goal of postmodernism is to create a new language in order to utterly abolish all remnants of tradition still extant in modernism. To create this new language, postmodernity rejects the referential use of language, eliminates its logocentrism, and reinterprets the

relationship between the signifier, the sign and the signified. In postmodern texts, the goal is a limitless freedom of language, and the thinking subject is language itself rather than the author; for this reason such texts often act like meaningless rhetorical exercises. With its claim to the reinterpretation and rewriting of reality in its entirety in order that man should be liberated from oppression by any superior metaphysical power, postmodernism is actually a kind of radical fundamentalism. Demetaphysicization of language serves as the main instrument to achieve total autonomy of the individual; this, however, leads to language assuming a metaphysical character, becoming a superior power from which postmodernism was intended to liberate man through language.

Imre Kovács

The Birth of a Musical-Poetic Language: Liszt's
Années de pèlerinage, Première année: Suisse
Literature as a Source of Inspiration

■ There are works of art whose study calls for an interdisciplinary approach. This is the case with the Swiss volume of *Années de pèlerinage*, one of Liszt's earliest masterpieces. These piano pieces composed partly in Switzerland in 1835, later revised and finally published in 1855, are of course of interest primarily to musicologists. However, they can also be examined from a wider perspective involving aesthetic, literary, and art historical approaches. This is relevant for two reasons. Firstly, almost each of the nine piano pieces is accompanied by a quote from works by Byron, Senancour, and Schiller, intended as verbal support for the music. Secondly, Liszt's publisher, Schott, ordered landscape illustrations for the title pages. The paper examines the inspirational impulses of this unique, early Lisztian *Gesamtkunstwerk*. Specifically, it looks at what the Swiss scenery as a source of inspiration may have meant to Liszt, a fervent believer in the unity of the sister arts, and how this experience may have been influenced by his reading of his beloved authors, Byron, Senancour, and Lamartine.

Lajos Pálfalvi

Multilingualism, Transculturality,
and Belarusian Identity

■ More often than not, nations are perceived by means of simple stereotypes, yet there are nations not far off the borders of Hungary of which we have hardly any stereotypes. The word Belarus ("White Rus") seems to suggest that they are in fact some specific part of the great Russian nation. The terminological confusion in the Eastern Slavic region reflects Russian imperial expansion, the annexation of national languages and identities. For it is not in relation to the Russian

ethnicity that Belarusians define themselves; rather, it is within the region of non-Russian eastern Slavs, in the territory of the former Kievan Rus, that they distinguish themselves from Ukrainians living to the south. Belarusian cultural memory is a special area where East and West coexist. The process of their becoming a modern nation has been accompanied by a struggle for the use of their mother tongue and their national symbols in the face of a Russian culture aggressively suppressing their own over the centuries. With the tragic decline of the language, Belarusian culture is about to lose this cultural war. However, a post-colonial revolution seems to have taken place within the circles of the intellectual elite, with a crucial role played by the cathartic experience of the choice and re-conquest of the mother tongue. Today, Belarusians live scattered in their own country, forming ethnic archipelagos in a sea of Russians, their virtual communities being maintained by Belarusian texts.

You Carry Your Own Tradition with You Whether You Like It or Not

György Ferdinandy in Conversation with Györgyi Pécsi

■ When György Ferdinandy left Hungary as a freshman majoring in French in the autumn of 1956, he never knew it would take almost five decades for him to see his homeland again. He lived in France for eleven years, and wrote his first two books in French. This was followed by a 35-year stint as professor at the Spanish-language university in Puerto Rico – Since 2000 he has been living in Miami and (mostly) in Budapest. He has authored about sixty volumes in Hungarian, French and Spanish. A Saint-Exupéry, Attila József and Sándor Márai Prize-winning writer, literary historian and university professor, György Ferdinandy's career resembles that of Zsigmond Remenyik, on whose Spanish-language work he has done seminal research. Among other things, he talks about his attitude to language, the raw material of literature. Decades of emigration awakened him to the truth that learned languages may be subject to wear, but not the mother tongue, the only medium of literary contemplation. A forced change of language is a form of suicide for, like it or not, a writer carries his own tradition with him. It is therefore hopeless to switch cultures and languages as an adult, because the mother tongue remains the necessary medium to talk about essential things.

István Szabó in Conversation with Klára Tóth

"Imagine Shakespeare Making up His Mind Not to Deal with Politics"

■ European film production today is less and less characterized by national identity, but is rather dominated by

co-productions. National colours do not, however, necessarily dissolve in co-productions; they will more readily disappear if the film loses its connection with the society behind the artists. The success of Hungarian films abroad before the regime change is to be explained by the fact that they dealt with domestic social issues, Hungarian history, and its impact. This remains something not to be bypassed: no art film can be made in the absence of strong cultural roots and their appearance in the movie.

Attila Végh

Addressing Being

■ A sense of loss of language appeared not only in language cultivation but also in 20th-century philosophy: in the course of history, language became detached from being. According to Heidegger, this process started with pre-Socratic philosophy giving way to the Sophists, Plato, and Aristotle. The "deterioration of language" is traceable along the modification of the interpretation of Logos. Logos turned into logic, says Heidegger: being no longer declares itself in philosophy. On the one hand, the paper outlines Heidegger's vision; on the other hand, it describes how Logos retained its essence through the three stages of "loss of being" (Heraclitus, Plato, Aristotle), amidst its interpretative modifications. Finally, the author analyzes how the changes of meaning fit into Heidegger's "narrative". The tradition of the asking, forgetting, and *anamnesis* of the question concerning being and, therefore, the reflective layers of philosophical thinking, the navigation and orientation among layers, the quest for direction towards the "original" meaning of existence add up to one single question: how we relate to tradition? This is a border issue that, forgotten or denied, we treasure, which is explained by the fact that language has not lost touch with existence.

Krisztina Cseppentő

Prodigal Sons

The Sacred in the Work of Rainer Maria Rilke

■ The study analyzes Rainer Maria Rilke's two early works which paraphrase the story of the prodigal son: the poem "The Departure of the Prodigal Son" and the final scene of *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*, Rilke's only novel. The New Testament parable focuses on the love of the Father; the poem and the legend in the novel both have the Son as protagonist. In the poem, we only see the Son; in the novel, his environment appears as well. The development of the character is indicated by the fact that while in the poem the Son sets out aimlessly, in the final scene of the novel he returns home, led by the Holy Spirit, having found his calling.

The vital questions posed in "The Departure of the Prodigal Son" remain open, yet four years later the drafts of later poetic answers already appear. Rather than being simple adaptations of the New Testament parable, Rilke's works provide a multilayered continuation of biblical tradition: in a secularized world, the poet talks about the two-thousand-year-old Christian experience in a modern tone. Rilke's existential and religious poetry is on the borderline between the profane and the sacred, and the tension between them encourages a reconsideration of ultimate issues.

István Orosz

Rhino Journal

■ It was five hundred years ago, on 20th May, 1515, that the rhinoceros in Dürer's engraving stepped ashore in Europe. Its unprecedented contemporary fame was partly due to the fact that the unicorn, that mysterious creature, was an almost cultic object in the Christian Middle Ages. As suggested by multifaceted cultural and historical research and a profound analysis of the work, Dürer's *Rhinoceros* is not a bestiary illustration. Rather, it should be catalogued under the heading ephemera which might as well be regarded as a precursor of the modern poster, for the composition, made up of the two elements *lemma* and *imago* (text and image) served as an advertisement for a specific event, the games held at the Lisbon Palace. Yet the woodcut provides a lesson in art theory as well: it is a conceptual image, for what Dürer represented was not what he saw but what he knew of the incident. The tension between image and reality is the same as that between words and reality. Linguistic representation and pictorial representation are projections of one and the same thing, reality: Dürer's rhino resembles Pliny's account to a greater extent than it resembles an actual animal.

Ákos Cseke

The Courage of Truth: Beckett, Foucault

■ Samuel Beckett was, besides Heidegger, Foucault's "secret partner" in thinking. At the start of his career, the French philosopher found a good point of reference for his thesis of "the death of the author" in Beckett, who actually did attempt to disappear in and behind the text he created. To speak the truth is, for the mature Foucault, savagery, barbarism, and brutality; this is also, he says, what art is supposed to confront us with. Modern art anti-Platonic (presenting no ideals), anti-Aristotelian (irregularity becoming the only rule) and anti-cultural (confronting cultural consensuses with its own barbaric truth). Can it be said that Beckett's works are

specific modern manifestos of "the courage of truth"? In *Endgame*, moral content and moral truth in their entire brutality and shapelessness become aesthetic form itself. The form outlined by Beckett is, on the one hand, anti-cultural, yet on the other hand it virtually recreates culture in its entirety on behalf of truth: it is self-questioning, yet constantly constructive; raising new questions, it is a work that can be never concluded or exhausted. To fully understand *Endgame*, one has to realise that Beckett's theatre is a theatre of cruelty, but this cruelty is primarily of a metaphysical nature.

Tibor Zalán

ALPHABET BOOK, MUSIC BOOK, FATE BOOK

Three Book Artists: Rozi Bornemissza, Márton Barabás, and Tibor Pataki

■ An art book is an self-contained work of art. The starting point is the book; the message, however, is conveyed by the book as object rather than by the text. The title of the collection indicates the viewpoint of each of the three artists. For typographer *Rozi Bornemissza*, types, sets of types, and sentences are of crucial importance. *Márton Barabás* creates his art books with an avant-garde approach using tangible items that chiefly evoke music. *Tibor Pataki's* fate book pictures are an invitation to meditation: to comprehend their message requires intense concentration.

György Fekete

National Salon Opening Speech

■ This year, MMA has been charged with the task of organising the National Salon at the Múcsarnok. Last year's National Salon of Architecture opened a five-year cycle of salons, a show of Hungarian fine art this year, a media art and photography show next year, design and applied arts in the fourth year, and the cycle will be concluded with an exhibition of contemporary folk art in 2018. It is a National Salon; *national* because it shows the work of Hungarian artists; and it is a *salon*, implying a civic value community, peacefulness and sovereignty.

Katalin Dávid

Remarks on Culture Exhibitions in General - Apropos of the National Salon of Fine Arts

■ The evaluation of exhibitions is muddled by misunderstandings and unclear concepts. An exhibition as scholarly output is produced by its curator: she defines its aims and the range of items to be showed. An exhibition may be evaluated by assessing two factors: the quality of the curator's concept, and the extent to which it has been implemented. Júlia N. Mészáros, the

curator of the National Salon, deserves to be commended for presenting in her arrangement a truly representative cross-section of contemporary art in Hungary.

Ádám Farkas

On the Surface of the Deep

■ The study provides both a historical overview and a personal account. The creative art salons planned to be hosted by the Műcsarnok sparked strong reactions on the part of artists and connoisseurs alike. Opening the cycle of exhibitions, the National Salon of Architecture already proved that doubts and fears had been groundless. The *Here and Now* Fine Arts National Salon fails to show the works of many a famous artist, and the exhibited pictures or sculptures are sometimes several decades apart. Yet on the whole the curatorial conception deserves praise: whatever its gaps, it is an exciting show evoking wonderment in the well-known halls of the Műcsarnok.

Máté Hidvégi

24 N. Fragments: On the Art of Gizella Rákóczy

■ Artist Gizella Rákóczy died shortly after the opening of her show at the Műcsarnok. Looking at her picture series *25 N*, the author recalls his memories, impressions, and the critical acclaim the artist's oeuvre received. Besides being an artist, she was a student of the laws of the universe with a profound belief in God. Her large and complex geometric compositions of crystal clear structure provide a glimpse into the transcendent disposition of things.

Three short writings inspired by the *Here and Now* Fine Arts National Salon

In his brief, lyrical recollections titled "To See the Spell from a Height of 100-120 Cm", **Pál Makovecz** remembers seeing the miracles of art emerging right in front of his eyes as a child, and how craftsmanship was part of the spell. The exhibitions evoke the memory of this childhood magic.

While solo shows and private galleries play an important role, concludes **Gábor Mezei** in his "Reflections" on the Műcsarnok exhibition, there is no substitute for a national overview. Accepting the risk of debate and resistance, such exhibitions should be arranged regularly. In a short essay titled "Arks", **Vera Kozma** reviews two work of two artists, namely, Csilla Bondor, whose *On the Surface of the Deep* (2014) is an enchanting work of convincing craftsmanship, and Imre Tolnay, whose *Ark 7* (2014) is a dramatic, philosophical admonition of an artwork.

György Szegő

Another Silenced Modern

Hungarian Architects in the 20th Century

■ While no presentation of this art form can be complete without dealing with the main representatives of the organic architecture movement based on the realities of rural Hungary, scholarly research of 20th-century architectural modernism was restricted to the international mainstream due to ideological reasons. At the beginning of the last century it was common in Central Europe to recognise the local traditions which were to lead to the national Modern. In Hungary, the origins of socially sensitive organic architecture can be traced back to the work of Ödön Lechner. The difference between a sensitivity to the urban/international on the one hand and to the rural/local on the other, was pivotal for the young architects György Csete and Imre Makovecz. Socio-graphic thinking - not theorizing, but the recognition of the power of folk art, rural architecture and folk music still existing in the 60s and 70s - was part of their avant-garde/underground artistic approach. Not unlike Lechner who had attributed an assimilative power to visual arts, Csete and Makovecz had confidence in the ideal power of shapes. Local aspirations and grudgingly tolerated "modernistic concessions" provided a framework for, but also hindered, the organic movement which flourished in the 1960s and '70s. Of which the point remains relevant: to transpose the spirit and forms of rural architecture to the urban environment - an area where society and architects are still to find a "royal road".

István Németh

Naked Truth: Old Testament Characters in Compromising Situations

■ While the basic aim of fine art representing Scriptural subjects is to convey theological and moral messages, the Old Testament scenes most often portrayed in Renaissance and Baroque painting and graphic art are explicitly provocative and eroticised. The increasingly bold interpretations of the story of Susanna and the Elders arouse bawdy rather than lofty thoughts in the viewer, which leads to the question whether the Susanna depicted in those pictures is identical with the Scriptural model of a woman, the embodiment of morality, chastity and marital fidelity.

István Hárdi

Imagery of Temptation

(In the Light of Representations of St. Anthony: Variations on a Theme)

■ The Temptation of St. Anthony is a popular theme in art. The paper highlights key images of the scene which indi-

cate directions in the representation of the legend: reflecting the zeitgeist and the world of the artist, individual pictures show various aspects of the story. The popularity of theme is also explained by art psychology, psychoanalysis, and dynamic drawing analysis. Freud, for instance, mentions *La Tentation de saint Antione* by Félicien Rops noting that (anticipating science) the artist discovered the return of the repressed. Beyond the well-known motifs, facial mimicry and body language (defensive or clinging gestures) express the psychological state of temptation and indecision regarding prohibited or harmful phenomena. The relevance of the theme of temptation is due on the one hand to the multitude of its facets (theological, psychological, anthropological) and on the other hand to the broadly human, archetypal aspects of the hermit's story providing abundant opportunity for artistic self-expression, the resolution of inner conflicts, and self-healing.

Imola Küllös

Language and National (Self) Consciousness in Folk Songs and Public Poetry

■ Public poetry in the 17th–19th centuries was made up of mostly anonymous poems sung to music, disseminated both orally and in writing, written by educated people but known by large segments of society. Consisting of constantly updated open texts distributed in many varieties, public poetry was bound to oral communication. By means of its message and its linguistic and literary devices, public poetry served to confirm community identities and ethics. In a multi-ethnic Hungary, constructing the model of the national culture and its integration with mother tongues took place at the turn of the 18th and 19th centuries. Hymnals were usually multilingual: in Upper Hungary, German and Slovak, in Transylvania, Romanian featuring alongside Latin in hymnal manuscripts. Mixed-language poetry was a typical manifestation of popular tradition. In such poetry, phrases and words of the native language are combined according to the grammatical rules of another language (originally in Latin), often with the intention of imitating or mocking it. Mixed-language lyrics are only partly light or humorous; they provide, however, numerous examples to prove the mutual linguistic and folkloric interaction of coexisting ethnicities.

Zsolt Györi

War Veterans Remember in *I Too Was at the Battle of Isonzo*, a Documentary by the Gulyás Brothers

■ Besides contemporary documents and historiography relying on them, the world of war is preserved in the mem-

ory of veterans. Memories, made public, of military service, the stories that make you see the war from the inside, give centre stage to the relationship between identity and social reality: they present both the witness's viewpoint and the veteran's identity emerging in the act of communication. In *I Too Was at the Battle of Isonzo* (1986), the second part of the documentary series *Hungarians in WWI*, directed by Gyula and János Gulyás, the recollections of veterans demonstrate that there is not only a difference of approach between the experience of witnesses and the scholarly reconstruction of history, but also that the former is often silenced by the latter. The Gulyás brothers' film is a kind of anthropological fieldwork with a goal other than objectively documenting the life of veterans. The "field", the "different culture" to be explored and interpreted, is the veteran himself: it is out of his words, out of the surveying of his social relationships, that the Gulyás brothers create a veteran's sociography. Their documentary provides a diagnosis of a traumatised sense of community and - beyond presenting the collective nature of historical experience - demonstrates the crisis of Hungarian identity.

Access Roads

Erzsébet Tóth in Conversation with Ayhan Gökhan

■ According to Erzsébet Tóth, Attila József Prize-winning poet, member of the Hungarian Academy of Arts, poems speak of the deepest feelings and cannot, therefore, be regarded as important in a world where life as a whole has become shallow. Poetry, the art of the word, has little to do in today's world of visibility. While the cultural ambience of poetry in the 21st century may be radically altered, the human spirit will probably remain unchanged - and it is the spirit that art has to converse with.

The Flower-throated Woman

Laura Faragó in Conversation with Endre Mányoki

■ As a college student, Laura Faragó won the 1970 *Fly, Peacock* national folk song competition, and, later on, also the International Folk Song Contest in Middlesbrough, England. She graduated from the Hans Eisler Music Academy in Berlin with a degree in song and oratorio singing. Since then, she has become a cultural legend working as a singer, folk singer, music teacher, and radio editor. She talks about her life, her main inspirations and the incentives she gains from family and history, folk songs and music, school and future: national culture and national art as a whole which can be distributed and yet remains undivided.

Szerzők / Authors

Ayhan Gökhan (1986)

költő, szerkesztő, újságíró. Fő kutatási területe a kortárs irodalom. Móricz Zsigmond Ösztöndíjban és a Nemzeti Kulturális Alap Alkotói Ösztöndíjban részesült.

Buji Ferenc (1962)

filozófiai író, esszéíró, műfordító, szerkesztő. Kutatási területe a művészettörténet, filozófia, kultúrtörténet, összehasonlító vallástörténet, tudományelmélet. A tradicionális létszemlélet ismert képviselője. 2007-ben az *Életünk* folyóirat nívódíjában részesült.

Cseke Ákos PhD (1976)

Talentum- és Akadémiai Nívó-díjas filozófus, esszéíró, a Pázmány Péter Tudományegyetem docense. Kutatási területe a középkori filozófia, az esztétika, a hermeneutika, a XX. század irodalma és bölcselése.

Cseppentő Krisztina (1988)

német mesterszakos bölcsész, szak- és műfordító német, holland és magyar nyelvből. Tanulmányait a Károli Egyetemen és a jénai Friedrich Schiller Egyetemen végezte. Eddig összehasonlító irodalomtudománnyal és lexikográfiai történettel foglalkozott.

Dávid Katalin CSc (1923)

Széchenyi-díjas művészettörténész professzor, művészeti író. Több száz tanulmánya, könyve jelent meg magyar, angol és német nyelven, Munkásságát Magyarország és a Vatikán számos magas társadalmi és szakmai díjjal ismerte el, a Magyar Köztársasági Érdemrend Tisztikeresztjének kitüntetését. 2013-ban a Magyar Művészeti Akadémia Életműdíjában részesült.

Faragó Laura (1949)

énekművész, népdalénekes, zenetanár, rádiós szerkesztő. Főiskolai hallgatóként megnyeri az 1970-es Röpülj, Páva országos népdalversenyt és az angliai Middlesbroughi Nemzetközi Népdalversenyt. A berlini Hans Eisler Zene-művészeti Főiskolán diplomázik, mint dal- és oratórium-énekes. Köztársasági Érdemrend Kiskereszt és Magyar Örökség díjban részesült.

Farkas Ádám DLA (1944)

Munkácsy- és Prima-díjas Érdemes művész, szobrászművész, a Magyar Képzőművészeti Egyetem professor emeritusa. Fő kutatási területe a szobrászat és az építészet térképzésének konvergenciái és a kortárs emlékmű állítás kihívásai. A Magyar Művészeti Akadémia Oktatási, Képzési és Kutatási Bizottságának Elnöke.

Prof. emeritus Fekete György (1932)

Kossuth- és Munkácsy Mihály-díjas Érdemes Művész, Prima díjas belsőépítész, szakíró, szerkesztő, professor emeritus. Művészi alkotópályája a belsőépítészet szinte minden területét átfogja. Alapítója a *Magyar Iparművészet* című folyóiratnak. 2011-től a Magyar Művészeti Akadémia elnöke.

Ferdinandy György (1935)

Saint-Exupéry-, József Attila- és Márai Sándor-díjas író, irodalomtörténész, egyetemi tanár. 1956-ban hagyta el Magyarországot, közel fél évszázadot élt emigrációban. Magyarul, franciául és spanyolul mintegy hatvan kötete jelent meg. A Magyar Köztársaság Érdemrend Tisztikeresztjének kitüntetését. A Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja.

Gergely András DSc (1946)

történész, a XIX. század történetének kutatója, a Károli Gáspár Református Egyetem professzora. Negyedszázada aktív szerepet vállalt az MDF színeiben a rendszerváltoztatás folyamatában, majd két ízben is volt nagykövet: Pretoriában (Dél-Afrika) és Hágában (Hollandia).

Győri Zsolt PhD (1974)

a Debreceni Egyetem adjunktusa, filmtörténeti és a filmelméleti kutatásainak eredményét hazai és külföldi folyóiratokban és szerkesztett kötetekben közölte.

Hárdi István CSc (1922)

Ferenczi Sándor-díjas pszichiáter, pszichológus, pszichoanalitikus, főiskolai tanár, a Nemzetközi Kifejezéspszichopatológiai és Művészetterápiás Társága alelnöke, a Magyar Pszichiátriai Társaság Kifejezéspszichopatológiai és Művészetterápiás Szekciójának alapítója és elnöke.

Dr. chem. habil. Hidvégi Máté PhD, CSc (1955)

címzetes egyetemi tanár (OR-ZSE). Köztársasági Elnöki aranyérmes rákkutató, Jedlik-díjas feltaláló, Scheiber-díjas művelődés- történész. A Szent István Tudományos Akadémia és a Jeruzsálemi Szent Sír Lovagrend tagja.

Kovács Imre PhD (1959)

művészettörténész, a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Művészettörténeti Tanszékének docense. Főbb kutatási területe a középkori keresztény ikonográfia, valamint Liszt Ferenc és a képzőművészet kapcsolata.

Kozma Vera (1937)

textiltervező művész, művészeti szakíró. 1992 és 1995 között a MAOE Elnökségének tagja, 1998 és 2005 között a Hungart Jogdíjkezelő Elnökség tagja.

Küllös Imola DSc (1945)

néprajzkutató, egyetemi tanár. Fő kutatási területei: a XVII-XIX. századi népszerű, világi közköltészet, a népdalok variabilitásának és klasszifikálhatóságának kérdése, a betyárfolklor, a protestáns vallási néprajz, paraszti életrajzok. Iskolateremtő Mestertanár (Fáy András-díj) és Ortutay- és az Európai Folklorért emlékérem kitüntetésben részesült.

Lőcsei Gabriella (1945)

magyar–latin szakos középiskolai tanár, Táncsics Mihály- és Prima Prémium-díjas újságíró, kritikus, tévékritikus. 1973 és 2014 között a *Magyar Nemzet* munkatársa.

Makovecz Pál (1964)

harsonaművész, karmester, tanár. A Makovecz Imre Alapítvány kuratóriumának elnöke.

Mányoki Endre (1954)

író, újságíró, kritikus, szerkesztő, riporter, egyetemi oktató. Mások mellett rovatszerkesztője volt a *Mozgó Világnak*, a *Kortársnak*, a *Magyar Nemzetnek* és szerkesztője az *Irodalmi Jelennek*.

Mezei Gábor (1935)

Munkácsy díjas belsőépítész, festőművész, szakújságíró. A Magyar Köztársasági Érdemrend Tisztikereszt, és a Magyarország Érdemes Művésze cím kitüntetés. A Magyar Művészeti Akadémia tagja.

Németh István CSc (1960)

művészettörténész, a Károli Egyetem docense. 1989 és 2011 között a Szépművészeti Múzeum Régi Képtár Osztályán

dolgozott muzeológusi, majd főmuzeológusi beosztásban. Szakterülete a XVII. századi holland festészet, Németalföld története és kultúrtörténete, keresztény és profán ikonográfia és a magyarországi műgyűjtés története.

Orosz István DLA (1951)

Kossuth-, Prima-, Munkácsy- és Balázs Béla-díjas képzőművész, filmrendező, író. Professor emeritus, a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia, az Alliance Graphique Internationale és a Magyar Művészeti Akadémia tagja.

Pálfalvi Lajos CSc (1959)

József Attila-díjas műfordító, író, habilitált egyetemi tanár. A PPKE Lengyel Tanszékén tanít. Irodalomtörténészként az elmúlt években főként azt kutatta, hogyan alkalmazható a posztkolonializmus a közép- és kelet-európai régióra.

Pécsi Györgyi (1958)

József Attila-, Pro Literatura-, Kölcsey-, Székelyföld-, Irodalmi Jelen- és Hídverő-díjas kritikus, irodalomtörténész, szerkesztő. Fő kutatási területe a határon túli magyar irodalom. Monográfiát írt Kányádi Sándorról és Tőzsér Árpádról. A *Kortárs* rovatvezetője, a Magyar Művészeti Akadémia köztestületi tagja.

Szabó István (1938)

Oscar-, Kossuth- és Prima-díjas filmrendező, érdemes és kiváló művész, számos külföldi és hazai díj, köztük a Nemzet Művésze cím kitüntetés. A magyar filmművészet európai hatású és rangú alkotója. 1982-ben *Mephisto* című filmje a legjobb idegen nyelvű film kategóriában Oscar-díjat nyert.

Szegő György DLA (1947)

Ybl- és Jászai-díjas építész, látványtervező, művészeti író, kurátor, Érdemes művész. Szakterülete a jelenkori képzőművészet és fotográfia, az építészeti ornamentika. 2001-től a *Magyar Építőművészet* főszerkesztője, 2014 szeptemberétől a Műcsarnok művészeti ügyvezetője.

Szörényi László DSc (1945)

József Attila- és Széchenyi-díjas irodalomtörténész, kritikus, egyetemi tanár. Fő kutatási területe a neolatin irodalom, a XIV–XX. századi magyar irodalom, perzsa irodalom, filmtörténet. 1997 és 2013 között az MTA Irodalomtudományi Intézetének igazgatója. 2002-ben az Olasz Köztársasági Érdemrend Parancsnoki Fokozatában részesült. A Magyar Írószövetség elnökségi tagja.

Tóth Erzsébet (1951)

József Attila- és Kölcsey-díjas költő, író, szerkesztő. 1976 óta publikál tárcákat, közéleti írásokat, verseket folyóiratokban, antológiákban és önálló kötetekben. 2013-ban Babérkoszorú-díjban részesült. A Magyar Művészeti Akadémia tagja.

Tóth Klára (1953)

filmsztéta, filmkritikus, publicista. Kutatási területe a magyar dokumentarizmus. Főbb művei: *Don Quijote köpenyében* (2005), *A láthatatlan ország* (2011). A Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti Tagozatának levelező tagja.

Végh Attila (1962)

József Attila-díjas költő, író, esszéista. A Magyar Írószövetség választmányi tagja, a költői szakosztály elnökségi tagja. A Magyar Írók Egyesületének elnökségi tagja.

Zalán Tibor (1954)

költő, író, drámaíró. Kutatási területe a dráma és a színház elmélete és története, valamint a dramaturgia. A Magyar Köztársaság Lovagkeresztje és a Magyarország Babérkoszorúja-díj kitüntetettje, Abony díszpolgára.

Ayhan Gökhan (1986),

poet, editor and journalist. His main research area is contemporary literature. A recipient of the Mórícz Zsigmond Scholarship and the National Cultural Fund Creative Scholarship.

Buji, Ferenc (1962),

writer on philosophical topics, essayist, translator, editor. His research interests include art history, philosophy, cultural studies, comparative religion, and the philosophy of science. A well known traditionalist in his view of being. In 2007, he received the Award for Excellence of the journal *Életünk*.

Cseke, Ákos, PhD (1976),

recipient of the Talent Prize and the Award for Academic Excellence; philosopher, author, associate professor of Pázmány Péter Catholic University. His research interests include medieval philosophy, aesthetics, hermeneutics, and 20th century literature and philosophy.

Cseppentő, Krisztina, MA (1988),

German philologist and translator specialising in German, Dutch, and Hungarian. Having studied at Károli University and at the Friedrich Schiller University in Jena, she has been focusing on comparative literature and the history of lexicography.

Dávid, Katalin, CSc (1923),

recipient of the Széchenyi Award, university professor, art historian and art critic. Published hundreds of studies and books in Hungarian, English, and German. In recognition of her work, she received a number of social and professional awards from the Vatican and the Republic of Hungary. Decorated with the Officer Cross of the Order of Merit of the Republic of Hungary. In 2013, she received a lifetime achievement award from the Hungarian Academy of Arts.

Faragó Laura (1949).

singer, folk singer, music teacher, and radio editor. As a college student, she won the 1970 *Fly, Peacock* national folk song competition and the International Folk Song Contest in Middlesbrough, England. Graduated from the Hans Eisler Music Academy in Berlin with a degree in song and oratorio singing. Recipient of the Knight's Cross of the Order of Merit of the Republic of Hungary and of the Hungarian Heritage Award.

Farkas, Ádám, DLA (1944),

Meritorious Sculptor, recipient of the Munkácsy and Prima Awards, professor emeritus of the Hungarian University of Fine Arts. His main research interests include the convergences of space in sculpture and architecture as well as the challenges of present-day monumental art. Chairman of the Education, Training and Research Committee of the Hungarian Academy of Arts.

Fekete, György (1932),

Kossuth, Prima and Munkácsy Award-winning interior designer, writer, editor, professor emeritus. His career spans virtually all areas of interior design. Founding editor in chief of the journal *Magyar Iparművészet*. Since 2011, President of the Hungarian Academy of Arts.

Ferdinandy, György (1935),

writer, literary historian and university professor, recipient of the Saint-Exupéry, Attila József and Sándor Márai Prizes. Emigrating in 1956, he spent almost five decades in emigration. He has published some sixty volumes in Hungarian, French and Spanish. Decorated with the Officer's Cross of the Order of Merit of the Hungarian Republic, he is regular member of the Hungarian Academy of Arts.

Gergely, András, DSc (1946),

historian. His main research area is the 19th century, and is professor at Károli University. A quarter of a century ago, as a member of the Hungarian Democratic Forum, he took an active part in the political transformation of the country, serving also as an ambassador to Pretoria (South Africa) and the Hague (the Netherlands).

Győri, Zsolt, PhD (1974),

assistant professor at the University of Debrecen, published the results of his research in the field of film history and film theory in domestic and foreign journals and edited volumes.

Hárdi, István, CSc (1922),

psychiatrist, psychologist, psychoanalyst, and professor, winner of the Sándor Ferenczi Award, Vice-President of the International Society for the Psychopathology of Expression & Art Therapy, Founder and President of the Psychopathology of Expression & Art Therapy Section of the Hungarian Psychiatric Association.

Hidvégi, Máté, PhD, CSc (1955),

Honorary Professor at the Jewish University, Budapest; recipient of the President of the Republic's Gold Medal for Research on Cancer; inventor, recipient of the Jedlik Ányos Prize; cultural historian, recipient of the Scheiber Prize; member of the St. Stephen's Academy of Sciences and of the Order of the Holy Sepulchre, Jerusalem.

Kovács, Imre, PhD (1959),

art historian, associate professor of the Department of Art History at Pázmány Péter Catholic University. His main research areas include medieval Christian iconography and Franz Liszt's relationship with the visual arts.

Kozma, Vera (1937),

textile designer, art writer. Between 1992 and 1995, on the Board of MAOE, from 1998 to 2005, on the Board of Hungart Royalty Management.

Küllös, Imola, DSc (1945),

ethnographer, university professor. Her main research interests include 17th–19th-century popular, secular public poetry, issues of the varieties and classification of folk songs, outlaw folklore, Protestant religious ethnography, and peasant biographies. Recipient of the Fáy András Award (Master Teacher), of the Ortutay Medal and of the For European Folklore Medal.

Lőcsei, Gabriella (1945),

secondary school teacher of Hungarian and Latin, journalist, critic, TV critic, recipient of the Táncsics Mihály and Prima Primissima Awards. On the staff of *Magyar Nemzet* from 1973 to 2014.

Makovecz, Pál (1964),

trombonist, conductor and teacher, president of the Board of Trustees of the Imre Makovecz Foundation.

Mányoki, Endre (1954),

writer, journalist, critic, editor, reporter and university lecturer. Among others, a former columnist of *Mozgó Világ*, *Kortárs*, *Magyar Nemzet*, and editor of *Irodalmi Jelen*.

Mezei, Gábor (1935),

Munkácsy Award winning interior designer, painter and journalist. Decorated with the Officer's Cross of the Order of Merit of the Hungarian Republic, and a Merited Artist. A member of the Hungarian Academy of Arts.

Németh, István, CSc (1960),

art historian, associate professor at Károli University. Between 1989 and 2011, curator and chief curator of Old Masters Gallery of the Museum of Fine Arts. He specializes in seventeenth-century Dutch painting, the history and cultural history of the Netherlands, Christian and secular iconography, and the history of art collecting in Hungary.

Orosz, István, DLA (1951),

Kossuth, Prima, Munkácsy and Béla Balázs Prize-winning artist, film director and writer. Professor emeritus and member of the Széchenyi Academy of Literature and Arts, the Alliance Graphique Internationale, and the Hungarian Academy of Arts.

Pálfalvi, Lajos, CSc (1959),

recipient of the Attila József Award, translator, writer and university professor at the Polish Department of Pázmány Péter Catholic University. His research in recent years has focussed on the applicability of post-colonialism in the Central and Eastern European region.

Pécsi, Györgyi (1958),

Attila József, Pro Literatura, Kölcsey, Székelyföld, Irodalmi Jelen and Hídverő Award-winning critic, literary translator and editor. Specializing on Hungarian literature beyond the borders, she wrote monographs about Sándor Kányádi and Árpád Tőzsér. A columnist of *Kortárs*, and a member of the Hungarian Academy of Arts.

Szabó, István (1938),

Oscar, Kossuth and Prima winning filmmaker, Merited and Distinguished Artist, recipient of numerous national and international awards including the title Artist of the Nation. In 1982, his film, *Mephisto*, won an Academy Award for Best Foreign Language Film.

Szegő, György, DLA (1947),

recipient of the Ybl and Jászai Awards, architect, scenographer, writer, curator, Meritorious Artist. He specializes in contemporary art, photography, and architectural ornamentation. Since 2001, editor-in-chief of *Magyar Építőművészet*, since September 2014, Art Director of Műcsarnok.

Szörényi, László, DSc (1945),

Attila József and Széchenyi Prize-winning literary historian, critic, and university professor. The main areas of his research include neo-Latin literature, 14th-20th cen-

tury Hungarian literature, Persian literature, and film history. Between 1997 and 2013, director of the Institute of Literary Studies. In 2002, Commander of the Order of Merit of the Italian Republic. He is board member of the Hungarian Writers' Association.

Tóth, Erzsébet (1951),

poet, writer and editor, winner of the József Attila and Kölcsey Prizes. She has been publishing her work in journals, anthologies and the individual volumes since 1976. A winner of the Laurel Prize (2013), she is member of the Hungarian Academy of Arts.

Tóth, Klára (1953),

film theorist, movie critic, journalist. Her research focuses on Hungarian documentarism. Her main works are the books entitled *Don Quijote köpenyében* (In the Robe of Don Quixote, 2005) and *A láthatatlan ország* (The Invisible Country, 2011). Corresponding member of the Section of Art Theory of the Hungarian Academy of Arts.

Végh, Attila (1962),

József Attila Award winning poet, writer, and essayist. Board member of the Hungarian Writers' Association (Poetry Section). A board member of the Hungarian Writers' Association.

A Magyar Művészet III. évfolyam 3. szám képei

A képek forrásai:

- | | |
|--|--|
| 5. oldal – Cultiris | 115. oldal – Műcsarnok, fotó: Sulyok Miklós |
| 7. oldal – MTA, fotó: Szelényi Károly | 120. oldal – fotó: Sáros László György |
| 8. oldal – MTI | 121. oldal – fotó: Nagy Ervin |
| 11. oldal – Cultiris | 122. oldal – fotó: Ekler Dezső |
| 12. oldal – Országos Széchényi Könyvtár | 123. oldal – Országépítő Archívum |
| 13. oldal – MTA KIK Kézirattár 17. oldal,
fotó: Michael Evans | 130. oldal – fönt: Wikimedia, középen: Cultiris-AKG
Image, lent: Szépművészeti Múzeum |
| 20. oldal – fotó: Brian Barbieri | 131. oldal – Wikimedia |
| 26. oldal – Wikimedia, fotó: Hume Emmett | 132. oldal – Alamy |
| 35–39. oldal – fotó: Artur Klinau | 133. oldal – fönt: the-atheneum.org/ lent: Alamy |
| 53–54. oldal – Országos Széchényi Könyvtár,
Magyar Filmtörténeti Fotógyűjtemény | 134. oldal – Wikimedia |
| 55. oldal – Sajtóanyag (operatőr: Ragályi Elemér) | 135. oldal – Alamy |
| 58–59. oldal – Cultiris | 140. oldal – fönt: Cultiris-AKG Images |
| 60. oldal – Granger NYC | 141. oldal – Cultiris |
| 63. oldal – Cultiris-Bridgeman Art Library | 142. oldal – Cultiris-AKG Images |
| 70. oldal – Cultiris-Bridgeman Art Library | 143–144. oldal – Wikipedia |
| 76. oldal – Wikipedia | 145. oldal – Wikiart |
| 80. oldal – Cultiris-Bridgeman Art Library | 146. oldal – Cornelius Fraenkel |
| 78–82–83. oldal – Orosz István | 151–156. oldal – forrás: MTA KIK Kézirattár,
Országos Széchényi Könyvtár, |
| 84. oldal – Cultiris | 161. oldal – Cultiris-Interfoto |
| 88. oldal – Cultiris-Interfoto/Friedrich | |
| 89. oldal – Cultiris-AKG-Images/ Gert Schütz | |
| 102–104. oldal – Vízivárosi Galéria,
fotó: Sichmann Béla | |
| 109. oldal – Műcsarnok | |
| 113. oldal – Műcsarnok, fotó: Sulyok Miklós | |
- Az elválasztó oldalak (15, 28, 42, 51, 64, 75, 87, 96, 106, 118, 128, 137, 150, 159, 168, 174, 180) fotóit Sulyok Miklós, Horváth Gábor, illetve a művészek készítették. Forrás: Műcsarnok