

Tartalom / Contents

3 Bevezető	81 Zelnik József: Szabad-e díszíteni? <i>Vázlat a lét díszítőművészet-történetéhez</i>
4 Fekete György: Művészi ipar, iparművészet, kraft és dizájn	91 Erhardt Gábor: Illeszkedésről és modernitásról <i>Krizsán András és Somogyi Győző könyve kapcsán</i>
8 Balázs Géza: A nyelv mint művészet	99 Soós Rita–Langó Péter: A magyar művészet X. századi emlékei
13 Buji Ferenc: Beszélgetés a népművészetről Ratkó Lujzával	108 „A választott anyag hordozója a művész gondolatának” <i>Dvorszky Hedvig beszélgetése Schrammel Imrével</i>
24 Eisler János: Ornamens, ornamentum <i>Elméletek a díszítőművészetről</i>	117 Keppel Márton: Betű, kép – tipográfia és vizualitás <i>Árendás József életmű-kiállítása kapcsán</i>
33 Orosz István: A szürkékről, avagy egy mackónadrág apoteózisa	124 Szabolcsi Bence: A zenei ékesítés európai körzetei
39 Kiss István: Rejtőzködő szépség. <i>Séta a könyv körül</i>	133 Sára Ernő–Scherer József: Ipar- és Tervezőművészet Nemzeti Szalon 2017
49 Göncz Zoltán: J. S. Bach dallamainak ornamentikájáról	137 Feledy Balázs: A gondolkodó szobrász – Ócsai Károly
58 Fehér Anikó: Népzene – világzene – <i>Interjú Éri Péterrel</i>	143 Veress Ferenc: Organikus irányok a magyar szobrászatban – <i>Román Viktor pályája</i>
66 Wehner Tibor: Különös jelenségek világa – <i>Stefanovits Péter művészetéről</i>	154 Rezümék / Abstracts
74 Tary Orsolya: Az első magyarországi retorikakönyv	160 Szerzők / Authors

**A képanyag összeállításához nyújtott
segítségükért köszönetet mondunk**

- a Nemzeti Múzeumnak,
- a Magyar Nemzeti Galériának,
- a Napkút Kiadónak,
- a Néprajzi Múzeumnak,
- a Magyar Nemzeti Galériának,
- a Rippl-Rónai Múzeumnak,
- a lipcsei Bach Archívumnak,
- a Múcsarnoknak,
- Neduczánádának,
- Schrammel Imre,
- Stefanovics Péternek.

A borítón:

Körülöttünk. Nemzeti Szalon 2017.

Iparművészet és Tervezőművészet

Fotó: Török Máté, 2017

Magyar Művészet

Felelős kiadó: Kucsera Tamás Gergely,
a Magyar Művészeti Akadémia főtítkára
A szerkesztőbizottság elnöke: Fekete György,
a Magyar Művészeti Akadémia elnöke
Szerkesztőbizottság: Albert Gábor, Fabényi Júlia,
Farkas Ádám, Jankovics Marcell,
Kelemen László, Mezei Gábor, Vigh 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-től 17 óráig
Megjelenik negyedévente
Ára számonként: 990 Ft
Nyomás: Kontaktpoint
ISSN 2064-3799



MAGYAR
MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

Bevezető

Lukács György, a marxista esztétikai filozófia legismertebb képviselője a díszet, a díszítőelemeket, az ornamentikát „tartalom nélküli formaként” határozta meg. A műalkotásnak – legyen az akár épület, festmény, szobor, vagy egy egyszerű dal – ebben a felfogásban két komponense van: a „mondanivalót”, az „üzenetet” a kompozíció hordozza, míg a díszítőmotívumok az eszmei tartalom érzéki hatásokkal történő elmélyítését szolgálják. Az ebben a számunkban közölt tanulmányok tanúsága szerint a művészettudományok és a posztmodern kor műkritikusai ennél lényegesen bonyolultabb összefüggést látnak a „két komponens” között. A „tartalom plusz forma” képletben nem értelmezhető sem a nyelv esztétikai funkciója (Balázs Géza: A nyelv mint művészet; Tari Orsolya: Az első magyarországi retorikakönyv), sem a népművészet (Buji Ferenc – Ratkó Lujza: „Nem úgy van most, mint vót régen”), de az építő-, a könyv-, a kerámia- és az iparművészet fogalma sem (Erhardt Gábor: Gondolatok illeszkedésről és modernitásról...; Kiss István: Rejtőzködő szépség; Dvorszky Hedvig beszélgetése Schrammel Imrével; Fekete György: Művészi ipar, iparművészet, kraft és dizájn). A díszítőművészet történeti szempontú elemzése más tanulságokkal szolgál a régész (Soós Rita – Langó Péter: A magyar művészet X. századi emlékei), s mással a zenetörténész számára (Szabolcsi Bence: A zenei ékesítés európai körzetei; Göncz Zoltán: J. S. Bach dallamainak ornamentikájáról; Fehér Anikó: „Nagyon nehéz megmondani, mitől jó a zene...”). A probléma nem új keletű, s nem közelíthető meg csupán az ágazati esztétikák felől. Tanulmányozása éppúgy bepillantást enged a modern kor művészetfilozófiai vitáiba (Eisler János: Ornemens, ornamentum: dísz, díszítés, díszítettség), miként az egyetemes művelődés- és kultúratörténet – teológiai kérdéseket is érintő – világnézeti „háborúiba” (Zelnik József: Szabad-e díszíteni?).

Kötetünk többi írása részint a vizuális kultúra – korábbi számaink tematikáihoz kapcsolódó – elméleti kérdéseinek újragondolására készlet (Orosz István esszéje: A szürkéről, avagy egy mackónadrág apoteózisa), részint kortárs művészeti eseményekkel és jelenségekkel foglalkozik (Wehner Tibor: Stefanovits Péter művészetéről; Feledy Balázs: Kiadvány Ócsai Károly szobrászművészről; Veress Ferenc: Román Viktorról; Keppel Márton Péter: Árendás József művészetéről). Sára Ernő és Scherer József – ezúttal kurátori szerepben – a tavaszi Iparművészet és Tervezőművészet Nemzeti Szalonról mondják el gondolataikat.

Kulin Ferenc

Fekete György

Művészi ipar, iparművészet, kraft és dizájn

■ Ritkán beszélünk róla, de az iparművészet történelmi és művészettörténeti előzménye az a művészi ipar volt, ami a XIX. század közepe idején, a céhrendszer kézműves tevékenységének felbomlásakor a felfejlődött gyáripar technikai eszközeivel hozott létre művészetileg is értékelhető termékeket. (Ennek támogatására épült például a budapesti Iparművészeti Múzeum.) A nagy városfejlesztések ideje volt ez, sugárutak kezdték átszelni a településeket, közvilágítás fényesítette az esti utcákat, a föld alá is benyomult a tömegközlekedés, kávéházak, színházak kapui nyíltak ki a polgárok előtt. Az épületek természetes módon áhítoztak egyre gazdagabb részletek iránt, és az enteriőrök stílárís változatossága alapvető kívánsággá vált. A divatvilág széles választéka a kirakatok sokaságában kellett magát. Megindult tehát a tömegtermelés, egy időben a szépségre és az értékesre való vágyakozással.

Az ipar okosan reagált a kettősségre. Kitágította kerekeit, technológiai lehetőségeit, tudomásul vette és kiszolgálta az egyéni kívánságokból adódó kisszerűs gyártási igényeket. Az ilyen természetű szerkezetek, megjelenési formák biztosítására pedig neves művészeket kezdett foglalkoztatni, hogy a színvonalat megtarthassa. A létrejött üzemekben a gépi és az igényes kézi munka szimbiózisa valósult meg. Példaként a pécsi Zsolnay gyárat lehet említeni. A vállalatok sorában lakatos, kőfaragó, mozaikkészítő, asztalos üzemeket találunk, edény- és üveggyárakat, textilüzemeket és sokféle háztartási és divateszközt gyártókat, hogy csak a legismertebbeket említsük. Termékeiket jelentős múzeumok mutatták be, s nem kevesek a világkiállítások díjazott sztárjai közé is rendre bekerültek.

A művészi iparnak nem voltak műtárgyak előállításával kapcsolatos illúziói, annak ellenére, hogy sok akkor született tárgyat az idő ítélete – s nem érdemtelenül – oda sorol. Ebben az időben a vizuális egység megteremtése volt az igazi cél, és az ipari-művészeti területek határmezsgyéinek finom összesimítása.

Természetesen az ipar nagyiparrá válásának folyamata nem állt meg. A stílusok kifáradtak, a népesség növekedésével az igények tömegesedtek, a gyártási területek specializálódtak, és a világkereskedelmi mozgások óriási versenyt generáltak. A két világháború hatalmas pusztításai pedig kapukat nyitottak az újdonságok terjedésére és a divathullámok világméretűvé válására. Ez volt az az idő, hozzávetőlegesen az elmúlt század első harmada körül, majd a század közepén, amikor az ipar olyan művészeti közreműködést igényelt már, ami a kigondolóját saját életvitelébe kívánta integrálni. Logikusan jött létre ekkorra tervezőművész fogalma mintegy tucatnyi gyári műfajban, s mellette az az iparművész alkotási forma, amelyik egyedi tárgyak készítése mellett harmonikusan volt képes illeszkedni különféle gyári és szövetkezeti struktúrákba. Ekkor derült ki igazán, hogy a klasszikus alapokon nevelkedett iparművész tud valamin, amit a pillanatonként változó, blöfföket is bőséggel felvonultató más, divatos művészeti ágak már nem tudnak. Alaposan ismeri az anyagok eredendő tulajdonságait, a számukra kifejlesztett technológiák lényegi sajátosságait, rendelkezik rajzi, festési, mintázási, modellezési képességekkel. Ismeri a kísérletek módszereit, kockázatát és a létrejött eredmények gyakorlatias hasznosítási lehetőségeit. Tapasztalatai folytán érti az egyedi és a tömegtárgyak közötti különbségeket, de azokat nem minőségi kategóriaként kezeli, hanem a tárggyal szemben támasztott használati igény természetes következményeként. Ez a mai napig annak ellenére így van, hogy a hazai művészeti felsőoktatás „reformlépései” ennek értésétől távolodni látszanak.

Jó tapasztalni ugyanakkor, hogy az iparművészeti műfajok történeti és szerencsére kortárs anyagait is a világ iparművészeti múzeumai folyamatosan gyűjtik, rendszerezik, a művészettörténet folyamataiba illesztik. A megőrzött tárgyaknak ugyanis nélkülözhetetlen szociológiai értékük is van, mert összegzik az ember mindennapi

környezetének sajátosságait, ízlésfokát, anyagi állapotát, szellemi változatosságát, a divat szerepét. Mindezt a kor technikai adottságaival való szimbiózisban és a szokások uralkodó beidegződései szerint teszik. Nyugodtan le is írható, hogy iparművészet nélkül nincs lakás, öltözködés, étkezéskultúra, nincs utca- és kertkultúra, színház, templom, könyvtár, iroda, iskola, de hangszer, játék, sportszer sem volna, és nem lennének szívhez szóló ajándékok sem. Iparművészet nélkül meghalának az ünnepek is.

Az eddig tárgyalt tág fogalomban természetes helye van annak a fontos részterületnek, amit az utóbbi időkben az egész világon kraft szóval különböztetnek meg. A képzőművészet ugyanis erősen csökkentette érdeklődését a mindenki számára látható, valóságos világ iránt, látóköréből jelentős mértékben kikerült az emberábrázolás, s növekvőben van az egyre elvontabb asszociációk képi, plasztikai magánszférákban való leképezése. Valószínűleg ebben van az egyik magyarázata annak, hogy az átlagember értéke és érdeklődése is párhuzamosan csökken az ilyen természetű művek és kiállítások iránt, s a művek a gyűjtők és a kontrollálhatatlan műkereskedelem „depóit” gazdagítják.

A kraft, mint művészeti megközelítési mód, mint műtárgytípust jelentő definíció viszont a sokat tudó iparművészeti felkészültség birtokában olyan falikárpitokat, kerámia és üveg kispasztikákat, bőr-, fa-, papírtárgyakat hoz létre, melyek technikailag tökéletesek, szellemi mondanivalójuk van, üzeneteket közvetítenek, s egyediségükkel, színvonalukkal a valóságos műtárgyak közé sorakoznak. Ki kell mondani: egyszerre iparművészeti és képzőművészeti alkotásokról van szó, a hovatartozás álságos kérdésének felvetése nélkül.

A krafttal ellentétes oldalon, s természetesen nem elengedhetetlenül jött létre, mint történelmi szükségszerűség, a dizájn fogalma és egyre szélesedő gyakorlata. A kifejezés kezdetben csak angol nyelvterületen volt honos, nem is jelentett többet, mint magát a tervezést. Megelőlegezését tehát mindannak papíron, számításokban, melyeknek alapján a gyártás realizálódhatott. Mi sem természetesebb, hogy idővel kialakult a dizájn sokféle filozófiai vetülete, miszerint jelentősége kezdett túlnőni a vázlatceruza, a számító- és másológépek és a kereskedelem primer tennivalóin. Ez az átváltozás abban az időben történt, amikor a világ fejlettebb felén, a gazdasági nagyhatalmakban óriási ipari fellendülés kezdődött, eredményeként pedig kialakult a kontinentális mértékű tömegfogyasztás. Következményeként a kézműves, kiszeriás megoldások és a nagyipari termék létrejöttének metodusai külön utakon kezdtek járni.

A dizájn kezdeti szakaszait alapvetően a formatervezés bevezetése jellemezte. Vagyis a technológiailag meghatározott termékek külső megjelenését kellett szebbé, érdekesebbé, piacképesebbé tenni. A formatervezés irányába megindult szakosodás az iparművészet osztódásához vezetett, programszerűen a gyáripari tervezés felé. Tervezőinek feladata lett az egyedi és kézműves tervezésben, kivitelezésben szerzett tapasztalatok részbeni hasznosítása, átértékelése, a művészet körébe tartozó tennivalók újrafogalmazása a kifogástalan termék létrejöttének érdekében. A cél megváltozása a hozzá vezető utat „építette” át.

A fentiek szellemében az iparművészeti, képzőművészeti főiskolák, egyetemek fokozatosan megalapították dizájn szakirányukat. Ezek szakmai tartalma kezdetben konform volt az adott ország iparának összetételével, hogy az ott kvalifikáltak munkáltatása zökkenőmentes legyen. Majd külön dizájn egyetemek alakultak, melyekben sokféle tervezési terület tudnivalóira lehetett szert tenni. Az itt végzettek „forgalomképessége” meg is nőtt. Szerencsés esetben az átjárhatóság tanulmányi feltételei is jelen vannak. Ideális esetek ott tapasztalhatók, ahol a művészeti képzés technikai és szellemi feltételei nem lettek áldozatai technológiai nyomásoknak és a szponzorálásokba beszálló vállalati érdekeknek.

Volt pillanat, amikor úgy tűnt, hogy a dizájn fogalma alá az építészet és benne a belsőépítészet is besorolódik. Ez azonban csak néhány helyen, s jobbára személyes ambíciók oldalvizén történt meg – szerencsére. Az új építkezések volumene bármilyen mértékben is növekedett, ipari jellege erősödött, mégis a tervezési megbízások speciális programjai szinte minden épületet egyedi terméként előfeltételeznek, mivel a feladat teljesítését erős invenciók, személyes megbízói kívánságok befolyásolják. Sem az építészet, sem az enteriőrtérvezés nem gondolhat villámgyors „termékváltásra”, azonnali divatkövetésre. Talán ez a viszonylagos elhatárolódás azért is tapasztalható a dizájntól, mert a fogalom egyre gyakrabban olyan területeket is kezd lefedni, amelyek komolysága, erkölcsi alapállása az építészet számára nehezen vállalható. Sajnos, ez nem jelenti azt, hogy a gyorsan eldobható tárgykultúra körül és felett ne volna jele az eldobható építészet felbukkanásának is, ami a kor egyik újabb ellentmondása lehet. A tünetet előrelépésnek csak a változó építési technológiákat felhasználó nagyvállalkozások tekinthetnek. Szinte biztos, hogy éppen a túlzottan eliparosodott építészet-dizájn ellenhatásaként erősödött meg világszerte az organikus és ökoépítészet, azzal az alapelvvel, hogy nem kíván részt venni a természeti és mesterséges világ

végletes elkülönítésében. De tekinthetjük hasonló jelenségnek, az egyediség iránti igény fellobbanásának azokat a hatalmas, érzékelhető szobrászati értékkel is rendelkező „góliát épületeket” például az arab világban, melyek tervezési szemlélete nem sorolható a tömegcikkekéhez. A belsőépítészetben belül a bútortervezés viszont a világ-dizájn egyik eredményes határterületévé lett a tömegtermelés üzleti sávjában.

A dizájn természetéből fakad, hogy mérnöki és tervezőművészeti oldalról egyaránt, de nem egyforma mértékben töltődik. Ideális esetben egymásra hatásuk folyamatos és gyümölcsöző, mert egy új technikai ötlet új formát kíván, fordítottjaként pedig egy meglepő formai ötlet vezet új műszaki megoldások felvetéséhez. A dizájn tervezői hátterének sokfélesége tükrözi a feladatok többretegűségét. Ez az egyszemélyes tervezőtől a hatalmas létszámú és nemzetközi összetételű fejlesztő intézetekig tart. Az előbbi tipikusan a pályázati ötletfelvetésekre épít, míg az utóbbi a világméretű üzleti verseny követelte termékváltások háttérapparátusa, melynek munkájában minden részfeladatra specialisták állnak rendelkezésre.

A termékek tömegszerűsége nagy felelősséget ró a dizájnerre, következésképpen a dizájnerre is. Az egy vagy kis példányszámú termékek ugyanis még megengedhetik maguknak a viszonylagos tökéletlenséget, mert korrekciójuk, cseréjük egyszerűen lehetséges. A tömegtermék azonban nem lehet ellentmondásban az általános használati kívánalmakkal, az ergonómiai korlátozottságokkal, a mozgás, a kezelés, a karbantartás, az alkatrészcsere tömegességével. A dizájn kísérleteknek ezért jelentős ideje, pénze, szellemi energiája irányul arra, hogy a műszaki tartalom és a megjelenés formaharmóniában legyenek.

A műfajnak igen szigorú erkölcsi kötelezettségei vannak. Sokszor csak volnának. Nem lehet gátlástalan résztvevője a sokszor indokolatlanul felgyorsított termékcseréknek akkor, amikor az új típus nem tartalmaz előnyöket a használhatóságban és az árban. A kívánatosabb forma nem fedhet el gyártási fogyatékoságokat, hamisításokra nem vállalkozhat. Így nem vehet részt felesleges tárgyak létrehozásában. A dizájn elméleti megközelítésekor nincs helye öncélú filozófalgatásoknak, önigazolásoknak, hanem alapkérdések tisztázására szükséges vállalkozni, hogy a mára gigantikus méreteket öltött szerepvállalás jelentősége kétségbevonhatatlan legyen. Mindezek ellenében született meg az áldizájn, ami a valódi presztízből él, annak erényei nélkül.

A dizájn nemzetközi szakirodalma megszámlálhatatlan alkotói filozófiával és szellemi hovatartozás-terminológiával rendelkezik. Ezek egyik végpontját azok az

elmélkedések képezik, amelyek művészi mivoltát nem csak megkérdőjelezzik, hanem programként definiálják. A másik végponton azok helyezkednek el, akiknek állítása szerint a dizájn a XXI. század adekvát vezető művészeti megnyilvánulása. Közöttük tucatnyi más magyarázat létezik. Lenyomatai a világ művészeti felsőoktatásában is sok helyütt tetten érhetők. A szakirodalom antidizájnról is tudósít. Tervezői és használói álláspontként sehol sem vált lényegessé. Ideológiájának alapja a „nekem más kell, mint másoknak” gondolata, mint az emberi szabadságjogok ilyen irányú értelmezése.

A dizájn termékek jelentősebb darabjait kezdetben iparművészeti múzeumok gyűjtötték, mint a korábbi tárgyi eredmények szerves folytatásait. Ma már hatalmas műszaki múzeumok adnak otthont járműveknek, híradástechnikai cikkeknek, gépeknek, műanyag termékeknek. Nem példa nélküli, hogy az iparművészeti múzeumok a tervezési és modellezési előmunkákat állítják ki a dizájnról jellemző megközelítésekből. Az igazán előremutató módszer valószínűleg az, amikor az egyedi és tömegtermékek úgy szerepelnek párhuzamosan egymás mellett, hogy szemlélésükkor természetükből adódó különbözőségeik nem értékülönbségként jelentkeznek, hanem szándékos választhatósággént.

Az elmondottakból szeretném, ha kitűnne, hogy az iparművészet, benne a kraft és szomszédságában a dizájn szerepvállalásaiban ugyan természetesen különbözőek, értékükben, szükségességükben azonban egyformán nélkülözhetetlenek, mert egymással nem helyettesíthetők, Nem a teóriák a fontosak tehát, hanem a végcél, a termék, a mű, s a bennük megfogalmazott gondolat. Nálunk szerencsére élnek olyan tervezők és kézműves képességekkel megáldott készítőik, akik megbízásaik jellegéből adódóan tudnak egyedi vagy iparilag előállított tárgyakat, műveket kigondolni, megvalósítani, vagy alkotói csoportokban együtt dolgozni, mert képzettségük, nyitottságuk és alkalmazkodó képességük erre alkalmassá teszi őket. Így tud az ipari termelés korszerű intelligenciája és a hatalmas művészi előképzettség egy kicsiny és szegény ország keretei között is érvényesülni akkor, amikor termelő országból szolgáltató országgá váltunk. Ebbéli rugalmasságunk akár hatalmas tőke is lehet a következő években, mert a *vagy-vagy* bűnös gyakorlatát az *is-is* mai, életszerű fenntartásával korlátozhatjuk.

Balázs Géza

A nyelv mint művészet

Írásom a nyelvről mint művészetről szól. Merthogy a nyelv nem pusztán a gondolatközlés, a kommunikáció, s így a művészet eszköze, hanem maga is a kezdetektől fogva megfelel a művészet lényegének, úgymint mimézis; társadalmi, alkotó, élvezetet (örömet) jelentő tevékenységforma. Művészet és nyelv több síkon összekapcsolódik. A kezdeti kapcsolat az idők homályába vész, de kikövetkeztethető. A kérdésről tehát háromféle összefüggésben lehet beszélni: (1) A nyelv önmaga művészet. (2) A nyelv alapanyaga számos művészetnek, pl. beszédművészet, írásművészet, előadó-művészet, retorika (ékesszólás)... (3) A nyelv tárgya számos műalkotásnak. A második és harmadik állítást könnyebb igazolni, ezért kezdjük az elsővel.

Nyelv és művészet azonos gyökere

■ Tételelem tehát az: a nyelv önmaga megfeleltethető a művészet kritériumainak. Állításomat azzal bizonyítom, hogy a nyelv a kiindulópont és legfőbb tényező az emberré válás folyamatában. Több jel mutat rá. Például az egyedfejlődés: a csecsemő szinte azonnal elkezd kommunikálni a világgal, szinte azonnal ad hangokat, hangsorokat. A gyermeknyelv kezdete valójában dallam, azaz: zenei alapú. A dallamos gögicselésből később hangok, hangsorok, majd szómondatok, még később tagolt mondatok fejlődnek. A kezdeti nyelvi (prelingvális) szakasz egyértelműen mutatja, hogy a csecsemőnél a hangok, érzelmek és értelmi fejlődés, az önkifejezés és a világra irányuló akarat tökéletes egységben van. A baba gögicsélése együttesen melodikus, zenei, és kicsit később, ebből fejlődve nyelvi (verbális) jelenség. A zenei és nyelvfejlődés a növekedéssel párhuzamosan halad. A zenei képesség, tehetség kibontakoztatása egyedi kérdés, ahogyan a nyelvi képességeké is. Valamilyen szinten énekelni minden ember tud, ahogy valamilyen szinten (hacsak nincs valami egyéb hátráltató tényező) beszélni is. Sokan nem lesznek operaénekesek, de ékesszólók sem. A későbbiek során is

mindenki nyelvhasználatában mindenkor kódolva van a zene. Vagyis mindenki, aki beszél, beszélés közben használ zenei eszközöket. A nyelvészek is alkalmazzák a „zene” terminust: a nyelv zenei eszközei – de nem mennek vissza a törzs- és egyedfejlődésig. Melyek a nyelv zenei eszközei? Egy korábbi nyelvtudományi bevezetés fonetikai fejezete így írja ezt le:

„A hangnak azonban hangulati értéke is van. Egyes hangok zeneibbek, mint mások, pl. az *l* dallamosabb, zengőbb, mint a *t*, mely merő zöreje. A hangok zeneisége a beszéd érzelmi aláfestésében jut szerephez, rendszeren azonban ez az érzelmi szerep nem egyes hangokhoz fűződik, hanem a hangok kapcsolatához, elegyítéséhez (vö. pl. Kosztolányi *Ilona* című versét).” (Bárczi 1953: 34.)

Egy modern nyelvészeti enciklopédia így közelíti meg a jelenséget:

„A hanglejtést gyakran hívják a nyelv dallamának vagy zenéjének... (A) beszéd és a zene nyilvánvaló hasonlóságai mindkét területet gazdagították.” (Crystal 1988: 221.)

A nyelv zenei eszközeit rendszerint a mondatnak záró fejezeteként tárgyalják, s e „testetlen” eszközök közül a következőket említik: hangsúly, hanglejtés, szórend, szünet. Az „élőszó” zenei kifejezőeszközei cím alatt pedig ezeket a jelenségeket sorolják fel: hangmagasság, hangterjedelem, hangerő, hangszín, hangsúly, hanglejtés (beszéddallam), beszédtempó (beszédgyorsaság), szünet. (Balázs 2000: 61–65.)

Példaként említhető, hogy a nyelvi hangzás önmagában is szép lehet. Például egy kellemes orgánus. Pszichológiai vizsgálatok szerint (a kultúrák széles körében) a vékony, magas fekvésű, „száraz” hang érdektelen, esetleg kellemetlen. A figyelmet elsősorban a mély fekvésű hang köti le. A mély hangok „testesek” (rezonálnak), személyességet, melegséget sugároznak. A magyar kulturális környezet kedveli a közepesen mély fekvésű bariton férfihangot és az alt és a szoprán között levő mezzoszoprán női vagy gyermekhangot (Vékassy László pszichológus nyomán: Balázs 2000: 32).

A beszéd esztétikai hatását kiváltó zeneiségről a hagyományos nyelvművelés is szól. A kellemes hangzás az eufónia, a kellemetlen a kakofónia. Bizonyos hangok, a nyelv zenei eszközei önmagukban kellemes vagy kellemetlen hatást jelenthetnek. A nyelvművelők felhívják a figyelmet arra, hogy a nyelvnek nemcsak poétikai, hanem köznyelvi, közlő szerepében is van esztétikai funkciója. Ez az adott nyelv hangtani szerkezetéből fakad.

„Nyelvünkben a magánhangzók és a mássalhangzók aránya átlagosan 42:58, a zöngés és zöngétlen mássalhangzóké pedig 36:23; a zeneiség szempontjából mindkettő előnyös. Kedvező továbbá a mássalhangzó-torlódások csekély száma. A változatosságot azonban némileg korlátozza a hangrend és az illeszkedés, továbbá az e hangoknak köznyelvbeli erős megterheltsége.” (Grétsy–Kovalovszky 1985: 2/1278).

A jó hangzást szolgálja, ha kerüljük a mássalhangzó-torlódást, a hangok, szótagok, szavak, az e hangok monoton ismétlődését, a rövid szavak halmozását és a bonyolult kifejezéseket.

Nyelv és művészet eredendő összefüggését, kapcsolatát és evolúcióját mutatja az ember játékos (játész) szenvedélye.

A művészetről egyértelműen azt tartjuk, hogy tipikusan emberi tevékenység, még ha előzményeit az állatvilágban is fölfedezhetjük. A nyelvről is egyértelműen azt tartjuk, hogy tipikusan emberi tevékenység, még ha előzményeit, egyszerű jelrendszer formájában, az állatvilágban is fölfedezhetjük. A művészet előzményeit az állatvilágban számos jelenségben kimutatta Thomas Sebeok (1983) szemiotikus, aki a verbális művészet (beszélt és írott műfajok) eredete kapcsán fölteszi ezt a kérdést is: „mennyire észszerű az esztétikai töltésű, nem verbális jelalakzatok előképeit az ember állati elődeinél keresni?” (Sebeok 1983: 10.) Majd a kérdés-föltevés után példák sorozatát hozza az állatok „esztétikai” viselkedésére. Vagyis a nyelvi és nem nyelvi (verbális és nem verbális) tevékenységek eredete párhuzamosságot mutat.

Más bizonyítékunk is van arra, hogy a nyelv és művészet együttesen és mélyen van kódolva az emberben. Ugyanis mindkettőnek szoros kapcsolata van az alapérzelmekkel. Az alapérzelmek között szerepel például az öröm. A művészetek örömfunkcióját (élvezetfunkcióját) nem kell bizonygatni, de a nyelv örömfunkciójáról jóval kevesebbet beszélünk. Pedig a nyelvben is kódolva van az öröm. (A nyelvi örömről másutt részletesen kifejtettem gondolataimat: Balázs 2010.) A nyelvi öröm az ún. gondolatalakzatokban van kódolva. A gondolkodási formák megnyilvánulásai, a gondolatalakzatok, vagyis a nyelv kreatív megalkotásának technikái (nyelvi változástechnikák). (A gondolkodási formák antropológiai jellegéről másutt részletesebben írok: Balázs 2008; a gondolatalakzatok az álmokban is kimutathatók,

erről bővebben: Balázs 2013.) Ezek közül legismertebb az adjekciós (hozzátoldó) alakzatcsoport, benne az ismétlés és annak számos változata. A baba legelső kommunikációs megnyilvánulásai is ismétlések. A zenében, képzőművészetben a legegységelműbb örömfunkció az ismétlés segítette visszatérés. Tehát már az önmagában való beszéd (a baba is szeret önmagában beszélni) is örömfunkció. Ehhez járul később a társasság: az ember közösségi lény, ezért további örömfunkció az édesanya–gyermek, szülő–gyermek, később pedig minden érzelmileg áthatott beszélgetés. Hárdi István egyenesen azt írja, hogy a baráti beszélgetésekben libidó-cirkuláció zajlik. Azaz: örömcseré. Az idézet egészen pontosan így hangzik:

„Hollós István beszélgetéseinkben egy alkalommal utalt a beszéddel kapcsolatos pszichoanalitikus elgondolásaira: a baráti beszélgetésben sajátos gondolatcsere történik, érzelmi ösztönös – kifejezése szerint – libidó-cirkuláció zajlik, ahogy az emberek szellemileg szinte megtermékenyítik egymást.” (Hárdi–Vértess O. 1985: 18.)

Bizonyítani is könnyű ezt a jelenséget: hányszor előfordul az emberrel, hogy „csak úgy” beszélget valakivel (valakikkel), és elfut, elszalad az idő, s később nem is tudja, hogy miről beszélgettek olyan oldottan és hosszan. Az állapotot a pozitív pszichológia Csíkszentmihályi Mihály (2007) nyomán flow-nak is nevezi. A flow lényege: a téren-időn kívül való kerülés. Megfigyelhető sokféle alkotásban, tevékenységben, de önmagában a nyelvhasználatban is. Az örömfunkció tehát kódolva van a nyelvben. Csakúgy, mint például a sexualitásban, és mindenféle alkotó emberi tevékenységben.

Az ismétlő tevékenység, az alkotás (kreativitás) alkotó-eleme a Csányi Vilmos (1999) által leírt ún. humán viselkedéskomplexumnak, magyarul: az emberi viselkedési összetevőknek. Nyelvnek és művészetnek alapja a jelentésátvitel: vagyis a konkrét, megragadható jelek jelentésének (absztrakció, azaz elvonatkoztatás segítségével) más jeltárgyakra való átvitele.

A nyelvi és a művészeti hatás találkozik az alkotóban és befogadóban egyaránt fellépő katarzisban is.

Mindezzel bizonyítható, mindezt állítható, hogy a nyelv és a művészet azonos gyökerű, s így kezdeti stádiumában a nyelv és a művészet egy, vagyis a nyelv önmaga művészetnek, vagy másként: a művészet nyelvnek tekinthető.

Nyelvi díszítőművészet: a nyelv alapanyaga a művészetnek

Nem szorul különleges bizonyításra, inkább csak bemutatásra, hogy a nyelv értelemszerűen alapanyaga sok művészetnek. Mondjuk is: beszédművészet, s senki sem vitatja, hogy van művészi beszéd, ékesszólás, hogy a versmondás,

sőt a retorika is művészet. Beszélünk írásművészetéről is, azon belül külön – de az már képzőművészetnek vagy alkalmazott művészetnek tekintendő – betűművészetéről (kalligráfiáról), melynek különös kultusza van a Kaukázusban és Keleten, és éledzik Magyarországon is (korábban csak az oklevél-kiállítók tartották fenn). A beszéd- és írásművészet közösen verbális művészetnek is nevezhető.

A nyelvi díszítés elsősorban az élménynek a (nyelvi) szövegbe illesztésével valósul meg. Az élményt – az ókori retorikákban is megfogalmazott – gondolatalakzatok bontják ki. (Gáspári 2003: 47.) A gondolatalakzat antropológiai jellemzőnk, magam kimutattam mind az álmok, mind a humor szerveződésében. Négy alapvető, a gondolkodási rendszerünkől fakadó gondolatalakzatot különítünk el az ókori retorikáktól fogva: adjekció (hozzátoldás, pl. ismétlés, variáció), detrakció (elhagyás, rövidítés, pl. elhallgatás, célzás), transzmutáció (átalakítás, pl. kiazmus), immutáció (behelyettesítés, mást mondunk valami helyett, pl. metafora, metonímia). Mindegyik fő gondolatalakzathoz tucatnyi egyéb alakzat kapcsolható. Ezek működése antropológiai alapú, tehát minden közlésben benne van, ám ezek változatos működtetése jelentheti az esztétikai élményt, örömet.

Ahogy minden kőben (hordozóeszköz) benne van egy szobor, de nem mindenki képes azt kifaraggni...

A nyelv mint művészet kapcsán elsősorban a nyelvi díszítésre gondolhatunk. A klasszikus retorika szerint az ékesszólás, az írói, költői kifejezés négy fő tulajdonsága: az ornatus (a díszítés), a latinitas (nyelvhelyesség), a perspicuitas (érthetőség, világosság) és az aptum (a részek harmonikus egysége, a szerkezet). Ezek közül a retorikák a díszítéssel foglalkoznak behatóan. A díszítőeljárások kiterjedhetnek egyes szóra, szó szerkezetre, mondatra. Anélkül, hogy a teljes rendszert bemutatnánk (a retorikák alaposan tárgyalják ezt), értekeznek a szó alakjának megváltoztatásáról: rövidítéséről, toldásáról, a jelentés átalakításáról: metafora, ironia, eufemizmus.

Ezeket a jelenségeket a nyelv változatossága és hajlékonysága teszi lehetővé. Mondhatom azt, hogy villamos, azt is, hogy villanyos, no meg azt is: villámos... És még számos lehetőség adódik (valaki éppen most talál ki valamit): csiling, hernyó, kukac, sárgaság, tramvaj, tuja, vilanger, vilcsi, vilga, vili, vilinger, villogó, visi, zötyögő. Minden egyes szónak van stilisztikai töltete, értéke. Az egyik így jelenik meg egy versben:

Pest utcái között rohanó nép, puskalövések, / rendőr, tört üvegek, népszava forradalom.

Én egyedül tehetetlenül itt számlálom a percet / nincs hír, nincs ujság, villanyosom megakadt.

(Babits Mihály: *Május huszonhárom Rákospalotán*)

A klasszikus retorikusok az ornatus, azaz a díszítés közé sorolják a már említett gondolatalakzatok által elért szerkezeti módosításokat: a bővítést, a csökkentést, az átalakítást és a helyettesítést. Beszélnek még drámai alakzatokról (felkiáltás, költői kérdés, kételkedés, beismerés, megengedés, elfordulás) és jelentéstani (szemantikai) alakzatokról (javítás, tömörítés, váratlan szótársítás). (A teljes rendszert röviden lásd: Király 1972: 2/770–771; illetve kifejtve: Adamik 2010).

A nyelvalkotás (nyelvművészet) és a nyelv mint díszítőművészet határmezsgyéjén még számos rejtelmes jelenség van. Föltétlenül ilyen az egymást követő szavak titokzatos vonzása, az ikonikus kapcsolat vagy vonzás. Tekinthető egyszerű szójátéknak hasonló szóalakok egymásba játsása, de mivel a gyermekek beszédében is előforduló nyelvi játék költőinknél rendszerszerű, ezért sokkal mélyebb okokat kell rá keresni. Arany Jánostól és József Attilától hozok példát ezekre a rejtélyes ikonikus kapcsolatokra:

Arany János: *Széchenyi emlékezete: Kilebbent a tavasz lehelle, elasztá – dagasztá, vérben, érben.*

Arany János: *Szondi két apródja: Mint hulla a hulla! vészett a pogány, / Kő módra befolyván a hegy menedékét: / Ő áll a halála vérmosta fokán, / Diadallal várta be végét.*

József Attila: *Tudod, hogy nincs bocsánat: hódolj ~ hódíts ~ had; „vess el minden elvet”: vess el ~ elvet (elveti az elvet), „S ezt az emberiséget, / hisz ember vagy, ne vesd meg”: (ne vesd meg ~ nevesd meg).*

A *Stilisztikai lexikon* (2004: 202) szépség címszáva a „szép stílust” kiterjeszti a teljes nyelvhasználatra:

„A régi stilisztikákban – a helyesség mellett – a stílus egyik általános követelménye, amely a stílus esztétikai sajátosságait foglalja egybe, s azt hivatott biztosítani, hogy a tárgytól, a céltől, a körülményektől függően a mondanivaló gyönyörködtessen is, a megértésen kívül az olvasó érzelmére, hangulatára, képzeletére is hasson. A szép stílus sajátossága szintén a régi stilisztikák szerint: a szemléletesség, az élénkség, a jó hangzás, a természetesség és a változatosság. A szép stílus követelményének a felállítása – a helyes stílushoz hasonlóan – nem kifogásolható, de a régi felfogás csak a szépirodalmi, művészi stílus követelményének tekintette, pedig a szép sajátságok éppen úgy megvannak a mindennapi nyelvben s általában mindenfajta közlésben, másrészt a régi stilisztika ebben az esetben sem vette eléggé figyelembe a közlés tárgyát, célját és körülményeit.”

A nyelv tárgya számos műalkotásnak

Sokaknak föltűnt, hogy a magyar kultúrában kiemelt helye van a nyelvnek, az anyanyelvnek. Szinte mindegyik magyar író-költő foglalkozott a nyelv kérdésével: irodalmi alkotás-

ban, esszében. Az ok föltehetőleg a nyelvújítás, mely példát mutatott a sikeres nyelvbővítésre, s egyúttal közüggé is tette azt. A másik ok a kifejezőeszközzel, azaz a kóddal való játék, esetleg a tudatos törődés. A nyelvről szóló irodalom gazdagságát fölismerve lehetett már több alkalommal szép antológiákat összeállítani a magyar nyelvről szóló irodalomból. Ilyen például *Hernádi Sándor–Grétsy László* (1980) *Nyelvédesanyánk*, *Pomogáts Béla* (2010) *Nyelvhaza* (Százhárom vers a magyar nyelvről) és *Grétsy László* (2000) 260 költőnek 465 versét tartalmazó *A mi nyelvünk* című antológiája. Mindenesetre e ritka művészeti gazdagság szervesen kapcsolódik össze anyanyelvünk gazdagságával.

Következtetések

Bár léteznek jó retorika- és stilisztikakönyvek, a nyelv és művészet ősi kapcsolatát, a nyelv díszítőeszközeit, mai felhasználásának lehetőségeit stilisztikáink, oktatási műhelyeink nem eléggé hangsúlyozzák. Kár, mert minden tanítható és tanulható. S azért is kár, mert mintha általánosan csökkenne az érdeklődés az esztétikailag szép kifejezőmód iránt. Sok-sok jó példa kellene, és modern szóval érzéktetés ezen a területen is.

Ahogy kifejtettem, a művészet mélyen van kódolva az emberben, pontosan olyan mélyen, és ráadásul együtt, szövetségben, mint a nyelv. A művészet és nyelv útja, fejlődése, átalakulása, torzulása hasonló tényezőkkel függ össze. Ráadásul – itt nem kifejtve – alapvető kapcsolat, szerves egység látszik kirajzolódni a zenei, a tárgyi, a vizuális és a verbális „anyanyelv” között, melynek további elemzése igen üdvös lenne. Mivel ezek szerint az ember legfőbb jellemzője a nyelv és művészet (így együtt), ezért elemi érdekünk a művészeti-nyelvi oktatás színvonalának fenntartása, sőt fejlesztése, mert ez nem csupán esztétikai vagy nyelvi nevelést jelent, hanem a teljes, alkotó, gondolkodó ember kiteljesedését.

Érdekes megjegyzése volt egy barátomnak: Valaha az ember örült a beszédnek. Talán azért, mert emlékezett arra, hogy volt idő, amikor még nem beszélt. A mai beszédből mintha kiveszett volna az öröm. Ezért egyszerűsödik végtelenül a mai beszéd: elveszti ízét-zamatát, zeneiségét, örömet... A nyelvi örömet nem ismerő ember nem nyitja ki a száját, elhatarja mondanivalóját, befelé beszél.

Mintha elkezdődött volna a művészet visszaszorulása a nyelvben – ha ez az igaz, akkor vészjósló jel a visszafejlődésre, emberi mivoltunk csökkenésére. Másként úgy is lehetne fogalmazni, elkezdődött valami legújabb kori primitivizálódás. A közösségi közlekedés járművein hallható nyilvános beszédmód sokat elárul erről. Tudom, hogy sokan ezt pusztán morális pániknak fogják fel, lelkük rajta.

IRODALOM

- ADAMIK Tamás főszerk.: *Retorikai lexikon*. Pozsony, Kalligram, 2010.
- BALÁZS Géza: *Médianyelv. Az igényes sajtó/média nyelve*. Bp., Magyar Rádió, 2000.
- BALÁZS Géza: *Gondolkodási formák, gondolatalakzatok, szövegalkalmazások. A szövegtípusok antropológiai jellegű megközelítései*. 79–88. = TÁTRAJ Szilárd, TOLCSVAI NAGY Gábor szerk.: *Szöveg, szövegtípus, nyelvtan*. Bp., Tinta, 2008. (Segédkönyvek a nyelvészet tanulmányozásához 80.)
- BALÁZS Géza: *A nyelvi öröm. Életünk*, 2010/10. 86–92.
- BALÁZS Géza: *Álom, emlékezet, identitás. Az onirikus (álombeli) tevékenység szemiotikai megközelítése*. 45–55. = PÖLCZ Ádám szerk.: *Emlékezet: ünnep – fesztivál*. Bp., Magyar Szemiotikai Társaság, 2013.
- BÁRCZI Géza: *Bevezetés a nyelvtudományba*. Bp., Tankönyvkiadó, 1953.
- CRSYSTAL, David: *A nyelv enciklopédiája*. Bp., Osiris, 1998.
- CSÁNYI Vilmos: *Az emberi természet*. Bp., Vince, 1999.
- CSÍKSZENTMIHÁLYI Mihály: *A fejlődés útjai. A flow folytatása*. Bp., Nyitott Könyvműhely, 2007.
- GÁSPÁRI László: *A funkcionális alakzatelmélet vázlata*. Piliscsaba, A Pázmány Péter Katolikus Egyetem Magyar Nyelvészeti Tanszékének Kiadványai, 2003.
- GRÉTSY László és KOVALOVSKY Miklós főszerk.: *Nyelvművelő kézikönyv*. 2. kötet. Bp., Akadémiai, 1985.
- GRÉTSY László: *A mi nyelvünk. Íróink és költőink a magyar nyelvről*. Tinta, Bp., 2000.
- HÁRDI István és VÉRTES O. András szerk.: *Beszéd és mentálhigiéné*. Bp., Pest Megyei Köjál és Pest Megyei Alkoholizmus Elleni Bizottság, 1985.
- HERNÁDI Sándor és GRÉTSY László (válogatta és szerkesztette): *Nyelvédesanyánk*. Bp., Móra, 1980.
- KIRÁLY István főszerk.: *Világirodalmi lexikon*. 2. kötet. Bp., Akadémiai, 1978.
- POMOGÁTS Béla (összeállította): *Nyelvhaza. Százhárom vers a magyar nyelvről*. Bp., A Magyar Nyelv és Kultúra Nemzetközi Társasága, 2010.
- SEBEOK, A. Thomas: *A művészet előzményei*. Bp., Akadémiai, 1983.
- SZATHMÁRI István: *Stilisztikai lexikon*. Bp., Tinta, 2004.

„Nem úgy van most, mint vót régen”

*Buji Ferenc beszélgetése Ratkó Lujza néprajzkutatóval
a népi kultúra és az etnográfia jelenéről és jövőjéről*

■ **Buji Ferenc:** 2014 decemberében jelent meg a Szabolcs-Szatmár-Bereg megye népművészete című kötet. A monográfia tizenkét szerzőtől tartalmaz tizenkilenc tanulmányt, átfogó képet nyújtva Magyarország legkeletibb megyéjének népművészetéről. A könyv a Népművészeti örökségünk sorozat részeként jelent meg, mely azzal az ambícióval indult útjára, hogy tizenkilenc kötetben szisztematikusan mutassa be Magyarország megyéinek népművészetét. A csaknem nyolcszáz oldalas, körülbelül ugyanennyi monokróm és színes fotót tartalmazó impozáns megjelenésű kötet azonnal elnyerte a néprajztudomány szakmai elismerését is, és szerkesztője, Ratkó Lujza 2015-ben megkapta az év legjelentősebb néprajzi teljesítményéért járó Bátky Zsigmond-díjat. A Népi Hagományok Alapítvány elnöke, dr. Bodó Sándor laudációjában kiemelte, hogy a kötet „mérőkövet, akár fordulópontnak számít a megyék népművészetét bemutató sorozatban. [...] A többéves anyaggyűjtésen alapuló, rendkívül gondosan szerkesztett, tartalmában és külsejében nagyon igényesen megvalósított könyv kitüntetett figyelmet és megbecsülést érdemel a sorozaton belül és azon kívül egyaránt. A közreműködő kollégák mellett Ratkó Lujza kitartása, következetessége és elkötelezettsége vihette csak sikerre ezt a kötetet. A szerkesztő munkája itt kivételes jelentőségű. Adatok, források, irodalmak, rajzok, képek ezreinek a kezelése, mindennek elrendezése, szerkesztése a legmagasabb színvonalon valósult meg. A könyv egyszerre őrzi meg és érvényesíti az elődök szemléletét és rendezési elveit, így illeszkedvén tehát a sorozat megelőző köteteihez, ám legalább ilyen mértékben alakítja újjá a néprajzi és népművészeti anyag témaköreit egy újfajta értelmezés és a bemutatott anyag igényeinek megfelelően.” Ratkó Lujzát, a néprajztudományok kandidátusát arra kérem, vázolja fel a Népművészeti örökségünk tudományos és kulturális jelentőségét, és próbálja megvilágítani az olvasók számára annak okát, hogy ez az 1987-ben indult sorozat miért befejezetlen mind a mai napig.

Ratkó Lujza: A sorozat mind tudományos, mind általános kulturális szempontból kiemelkedő jelentőségű volt. Az 1980-as évekre a néprajztudományon belül megérett az idő arra, hogy a korábbi *ad hoc* népművészeti tárgyú publikációk után egy egységes koncepciójú, szisztematikus, teljességre törekvő és egyben lezáró jellegű összefoglalás szülessen arról az óriási tárgyi és szellemi kincsről, amely az elmúlt évszázadban a múzeumok birtokába került, és amelynek lényegi gyarapodása már nem volt várható. E végső összegzések megírásának természetes keretét nyújtottak a megyei múzeumi szervezetek, ugyanis így nemcsak az országos léptékben túl nagy mennyiségű, s ezért áttekinthetetlen anyag vált kezelhetővé, hanem a megfelelő szakemberek is adottak voltak helyben. A megyei nagymonográfiák szerencsésnek bizonyultak azért is, mert az egészséges helyi lokálpatriotizmus révén olyanokhoz is eljutottak, akiket egyébként nem különösebben érdekelt a népművészet. Ne feledkezzünk meg arról sem, hogy az első kötetek megjelenésének idején a hetvenes években indult táncházmozgalomnak és a vele párhuzamosan kibontakozó kézműves mozgalomnak köszönhetően a népművészet reneszánszát élte Magyarországon, amihez kiváló forrást biztosítottak ezek a monográfiák. Ezek a ma is virágzó revival mozgalmak azóta is közvetlen felhasználói e kötetek páratlanul gazdag anyagának.

Hogy a sorozat indulása óta eltelt három évtized alatt miért csak tíz kötet született meg, annak véleményem szerint alapvetően két, egymással szorosan összefüggő oka van: az egyik a múzeumi szervezet belső adottságai-ból fakad, a másik pedig az azokból a társadalmi-kulturális változásokból, amelyek a kultúra minden területére kihatnak. Nézzük először azokat a tényezőket, amelyek a mi „lelkünkön száradnak”. Egy ilyen összefoglaló kötet megalkotása komoly csapatmunkát és nagyon határozott szerkesztői irányítást követel meg, aminek anyagi és főként személyi feltételei nem mindenütt voltak adottak.

A másik fontos okot azokban a társadalmi-kulturális változásokban látom, amelyek főként az utóbbi két évtized alatt lavinaszerűen formálták (és formálják) át a közgondolkodást, a közízlést, az emberek szemléletét. Ezek a folyamatok nagyon sokat ártottak a népi kultúra egyébként sem túl jó közmegítélésének, amely a magyarság sérült nemzettudata és a szocializmus tudatos romboló kultúrpolitikája következtében alakult így. Másfelől e tendenciák eredményeként a társadalomtudományok, köztük a néprajztudomány területén is olyan paradigmaváltás ment, megy végbe, amely a múlt kutatása és

értékeinek felmutatása helyett a jelenkutatást és a változásvizsgálatokat helyezte előtérbe. Ez az új tudományos „közhangulat” pedig korántsem kedvez egy olyan klasszikus téma – ráadásul hagyományos formában történő – feldolgozásának, mint a népművészet.

Egy ilyen átfogó és nagyszabású kötet a szerkesztő kinevezésétől kezdve milyen láthatatlan háttérmunkálatokon keresztül jut el a publikációig?

Bizony meglehetősen hosszú és rögös út vezet egy ilyen kötet megjelenéséig. A munkálatok megindulása előtt először is ki kellett dolgozni a kötet tematikáját, illetve meg kellett fogalmazni azt a koncepciót, amely az egyes témák feldolgozásának alapjául szolgált. Ezután anyaggyűjtés következett a szó legtágabb értelmében, ami azt jelentette, hogy minden leírást, adatot, tárgyfotót stb. megpróbáltam összegyűjteni, amely megyénk népművészetével volt kapcsolatos: egyfelől a már publikált tanulmányokat és adatokat, másfelől pedig azoknak a megyén kívüli múzeumoknak az adattári és tárgyi anyagát, amelyek jelentősebb szabolcs-szatmári gyűjteménnyel rendelkeznek. A legnagyobb munka mégis az a több szálon futó megyei népművészeti felmérés volt, amelynek során munkatársaimmal több ezer fotót készítettünk. E kutatás egyik ága a megye mind a 207 településére kiterjedt: ennek során a helyi községi, iskolai, óvodai néprajzi gyűjteményekben, tájházakban, sőt alkalmanként magángyűjtőknél is lefotóztuk az összes olyan tárgyat, amely népművészeti szempontból érdekes volt. Ugyanígy végigfényképeztük a szatmári és beregi kazettás mennyezetű református templomokat, valamint a – főként nyírségi – katolikus temetők régi fejfáit, amelyekről korábban nem voltak ismereteink. Mindeközben – nemcsak az anyaggyűjtés két éve alatt, hanem a későbbiekben is – elő kellett teremtenem a munkálatok és a kiadás költségeit, ami végül is a megyei önkormányzat támogatásán kívül összesen két OTKA- és két NKA-pályázat révén sikerült. Ez a többéves munka végső soron nagyon eredményesnek bizonyult, hiszen a rengeteg fotó és adat végül is egy cca. 45 000 tételből álló népművészeti archívummá állt össze.

Mennyiben ragaszkodott a sorozat korábbi köteteinek megoldásaihoz, és mennyiben tért el ezektől? Mi a kötet névuma?

Annak idején azzal az elképzeléssel vállaltam el a szerkesztés számomra – mint folklorista számára – különösen nagy kihívást jelentő feladatát, hogy a sorozat addig megjelent köteteinek erényeit felhasználva, de hiányosságait pótolva, illetve esetleges hibáit kiküszöbölve egy olyan kötetet hozzak létre, amely az addigi eredménye-

ken túllépve valami újat tud hozni. Az újításoknak volt egy tartalmi és egy formai oldala. Tartalmi szempontból a legfontosabb változás egyfajta funkcionális és organikus szemlélet alkalmazása volt, amivel azt szerettem volna elérni, hogy az egyes tárgycsoportokat ne önmagukban, kulturális közegükből kiragadva, hanem a maguk természetes környezetében és funkciójában mutassuk be. Ez a szemlélet persze az egyes tanulmányokban nagyon különböző mértékben érvényesült, attól függően, hogy az évtizedek óta publikáló, saját kialakult látásmóddal rendelkező szerzők mennyire voltak képesek más szemzőgből rátekinteni a szakterületükre. A kötet egészében viszont egy újszerű szerkesztési megoldással mégiscsak lehetett érzékeltetni ezt az organikus megközelítési módot: az egyes tárgycsoportokról szóló fejezeteket ugyanis olyan nagyobb egységekbe rendeztem, amelyek rögtön megmutatják az adott tárgyak kulturális hátterét, kijelölik helyüket a paraszti élet egészében. A nagyobb felől a kisebb felé haladva a megye egészétől előbb a falu külső képére, majd a lakóházra, a gazdálkodás, valamint az ünnepek és hétköznapi világára közelítünk, s ezeken a témakörökön belül mutatjuk be az oda tartozó tárgycsoportokat. Így, noha a mi kötetünk gyakorlatilag ugyanolyan fejezetekből épül fel, mint a sorozat többi darabja, azok szerkezetétől mégis alapvetően eltér. A formai újítások körébe tartoznak a kötet mellékletei is, amelyek hiányát mindig éreztem a többi népművészet kötet forgatásakor: a mintegy 1400 szó magyarázatát tartalmazó táj- és szakszójegyzék, a kb. 550 földrajzi nevet tartalmazó helynévmutató, az ajánlott irodalom jegyzéke, illetve a fejezetek bőséges terjedelmű angol nyelvű összefoglalói. No és végezetül ne feledkezzünk meg a legszembe-tűnőbb formai újításról, a kötet múzeumi kiadványok esetében szokatlanul igényes külső megjelenéséről.

A már említett szakmai díjon túl milyen fogadtatása volt a könyvnek?

A kötetről három ismertetés is megjelent – többek közt az *Ethnographiában* – neves néprajzos szakemberek tollából, akik döntően elismerően nyilatkoztak a sorozat legújabb darbjáról. Ami a nem szakmabelieket illeti, a vártnál kedvezőbb volt a fogadtatás: az azóta eltelt két év alatt csaknem teljesen elfogyott a kinyomott 900 kötet, noha nem került könyvesbolti forgalomba. Ez a várakozáson felüli siker annak is köszönhető, hogy a pályázati finanszírozás eredményeként a piaci árnál jóval alacsonyabb áron tudtuk adni a kiadványt. Másrészt a megjelenés utáni időszakban nagyon sokfelé tartottam könyvismertetőt nemcsak a megyében, hanem a megye, sőt az ország határain túl is, így sok helyre eljutott a kötet.

Örömmel tapasztaltam, hogy népművészettel foglalkozó kézművesek, viseletkészítők, néptáncosok körében milyen nagy az érdeklődés – ez ugyanis azt jelzi, hogy kutatásaink eredményei közvetlenül hasznosulnak a kézműves és néptáncmozgalomban. A szakmabelieken és a gyakorlati használókon kívül a legtöbben ajándéknak vásárolják meg a szép kiállítású kötetet. Merem remélni: pusztán azzal, hogy ebben a kiadványban *értékként* mutattuk fel a gyakran lenézett paraszti életmód számos relikviáját, sikerült talán kissé változtatni a népi kultúrával szembeni negatív hozzáálláson.

A népművészet a népi kultúra egyik legfontosabb megnyilvánulása. A népi kultúra azonban nem ismer határokat, és ha nem is tartalmi és formai, de legalábbis „szerkezeti” értelemben nagyon sok hasonlóságot mutat az egész világon. Világosan jelzi ez, hogy a népi kultúra egy nagyon is általános, következésképpen mélyen fekvő szükségletét elégítette ki az embernek. Ugyanakkor magyar nyelvterületen belül is tetten érhető, hogy e lényegi egység formai értelemben meglepő sokszínűségnek ad teret: az egymás társzédságában lévő falvak folklórja vagy népművészete között gyakran jobban megragadható a különbség, mint mondjuk olyan távoli metropolisok populáris kultúrája között, mint a mai Los Angeles, Berlin vagy Szöul. Mi az, ami a népi kultúra különböző megnyilvánulásait egységbe forrasztja? Vagy másképpen megfogalmazva: miféle sajátos típusát képviseli egyáltalán a kultúrának a népi kultúra?

Nézetem szerint a kultúráknak két alaptípusa van: a hagyományokon alapuló, vagyis a múltból építkező kultúrák, és a hagyományokat felszámoló, a jövőre, a fejlődésre irányuló, a régit mindig meghaladni akaró és mindig valami újat kereső modern kultúra. Az emberiség több évezredes történetének legkülönbözőbb kultúrái az előbbi kategóriába tartoztak, hiszen mindegyik valamilyen nagyon karakteres szakrális tradíción alapult, és a múlt felé fordulás mindig együtt járt a világ és az élet egészének valamiféle vallásos vagy szakrális látásmódjával. Az újkori Európában alakult ki előbb lassú, majd egyre gyorsuló változások révén a kultúra korábban nem ismert új típusa, amely már nem a hagyományokra épült.

A hagyományos európai kultúrák utolsó, XX. századig tovább továbbélő maradványai Kelet-Európa, illetve a szocialista országok történelmi fáziskésésének köszönhetően a közép-kelet-európai népi kultúrák voltak, köztük a magyar paraszti kultúra. E kultúrák trivialitásként hangzó legfőbb jellemzője tehát éppen a hagyományokhoz való ragaszkodásuk.

Hogy megértsük ennek a tulajdonképpen közhelynek számító megállapításnak a jelentőségét, érdemes a népi kultúrát a modern kultúrával ellenpontosítani. Számunkra, modern kultúrában élők számára például természetes a régebbi kultúrák tökéletlenségének, illetve az állandó újítás, fejlesztés szükségszerűségének sokat hangoztatott gondolata. Ez utóbbira jó példa az a digitális forradalom, amelynek révén szinte naponta kerülnek új termékek a piacra, elértéktelenítve és rövid időn belül ellehetetlenítve ezzel az egyébként tökéletesen működő régieket. Az újítással szemben gyakran kifejezett elvárás, hogy valami merőben mást hozzon a korábinál. A népi kultúrától teljesen idegen ez az újító mentalitás: éppen a hagyományokhoz való kötődése következtében egyfajta konzervativizmus, állandóságra való törekvés jellemzi. Változások ugyan – főképpen külső hatásokra – itt is történtek, de jóval kisebb számban és jóval hosszabb idő alatt, és ami ennél fontosabb: mindig olyan módon, hogy az újat a régihez alakították, s így asszimilálva építették be a hagyományos kultúra szövetébe. Az új tehát szerves részévé vált a réginek.

A két kultúrátípus közti másik nagyon lényeges különbség a szakralitás–profanitás ellentétében határozható meg. A tradicionális kultúrák közismert szakrális jellege nem pusztán annyit jelent, hogy valamilyen transzcendens „hatalomtól”, isten(ség)től eredeztetik magukat, és valamilyen vallást gyakorolnak, hanem mindenekelőtt azt, hogy ez a szakralitás – egyfajta végső igazodási pontként – meghatározza az ember egész gondolkodását, szemléletét, életét. A népi kultúrában sem volt ez másképp: az emberi élet egy olyan szigorú rend keretei között zajlott, amelynek pillérei az adott közösség vallásos hitvilágán nyugodtak. A modern kultúra egyik legmeghatározóbb „újítása” volt, hogy a Hit helyébe az Ész, Isten helyébe az Embert ültette.

Végezetül érdemes még egy nagyon lényeges különbséget kiemelni a két kultúra vonatkozásában. A népi kultúrára az *önellátás* jellemző nemcsak anyagi értelemben (pl. élelem, ruházat, eszközök stb. előállítás), hanem szellemi-kulturális értelemben is, ami aktív, és mindig közösségben zajló kultúrateremtést jelent (pl. népköltészet „létrehozása” és „használata”, a szokások

évenként ismétlődő „eljátszása” stb.). A modern fogyasztói tömegkultúrára ennek éppen az ellenkezője jellemző: ahogy az anyagi javakat a különböző iparágak állítják elő, s mi csak passzív fogyasztóként vásároljuk és használjuk őket, ugyanúgy a „kultúragyártásra” szakosodott „kultúripar” is előrecsomagolt termékeket készít számunkra, s mi a számítógép, a televízió, a mozivászon vagy a színpad előtt ülve passzív befogadóként fogyasztjuk el a kiválasztott „kultúrát”.

Alighanem éppen ez a különbség a kultúra és a civilizáció között. A népi kultúra még kultúra volt a szó szoros értelmében, vagyis a kultúra nem kívül volt az emberen, a tárgyasultság állapotában, hanem integrálódott belé. Platón említi az írással és olvasással kapcsolatban, hogy az paradox módon nem a tudás, hanem a tudatlanság eszköze, „mert éppen feledést fog oltani azok lelkébe, akik megtanulják, mert nem gyakorolják emlékezőtehetségüket – az írásban bizakodva ugyanis kívülről, idegen jelek segítségével, nem pedig belülről, a maguk erejéből fognak visszaemlékezni”.

Erről egy régi kedves adatközlőm jut eszembe, Sarkadi néni egy Biri nevű kis nyírségi faluból, akitől még az 1980-as évek elején rengeteg érdekes történetet, adatot gyűjtöttem, ugyanis kiváló emlékezőtehetsége révén nagyon sok mindent megőrzött a régi paraszti tudásanyagból. Mint ahogy ő maga mondta, azért jegyzett meg annyi mindent, mert írástudatlan lévén igyekezett a látottakat-hallottakat jól az eszébe vésni. Vagyis nem tett mást, mint – önkéntelenül is felismerve a platóni igazságot – tudatosan alkalmazta a tanulásnak és tudásátadásnak egy olyan tradicionális módját, amely a népi kultúrában öntudatlanul működött évszázadokon keresztül, s amely nem más, mint a szájhagyományozódás. Ha szabad azt mondanom, itt ér össze Platón és a „birisi” Sarkadi néni szellemi rokonsága révén a görög bölcsélet és a népi kultúrába rejtett tradicionális tudás. Azért ne higgyük, hogy a paraszti kultúra „írástudatlan”; csak az írásnak nem a mai formáját, hanem egy archaikus módját, a képi megfogalmazást alkalmazta: közlendőjét nem verbálisan fejezte ki, hanem jelekbe, szimbólumokba sűrítette. És ezzel máris a népművészet kellős közepén találjuk magunkat.

A népművészet státusza meglehetősen bizonytalan: egyrészt relikviái nem olyan művészi szándék és tevékenység eredményeképpen jöttek létre, mint a magasművészet produktumai, s így nem alkalmazhatók rájuk a művészet megszokott kategóriái – ami akár azt is magában foglalhatja, hogy a népművészetet nem tekinthetjük szoros értelemben vett művészetnek. Ugyanakkor tudományos megközelítés-

ből is jelentkezik egy hasonló anomália: a népművészettel nem művészettörténészek, hanem néprajzkutatók foglalkoznak, akik legfeljebb elemi szintű művészetelméleti képzést kaptak, illetve a művészeti felsőoktatásban is csupán érintőlegesen jelenik meg a népművészet. Mennyiben tekinthető tehát egyáltalán művészetnek a népművészet?

Ezt a kérdést akár meg is fordíthatnánk: a hagyományos kultúrák szemszögéből nézve, azaz az ókori görögségtől a reneszánszig érvényben levő, de az Európán kívüli kultúrákra is érvényes több ezer éves művészetfogalom szerint művészetnek tekinthető-e egyáltalán az, amit ma annak tartunk, és amelyhez a népművészetet hasonlítjuk? Attól tartok, hogy nem, hiszen az antikvitástól a középkor végéig a művészet fogalmába beletartozott minden olyan alkotótevékenység, amely valamiféle mesterségbeli tudáson és hozzáértésen, azaz az adott tevékenységre vonatkozó szabályok ismeretén alapult. Így kerülhetett a művészet körébe például a festészet mellé az építészet vagy a szabómesterség éppúgy, mint a grammatika vagy a logika tudo-

mánya, s maradhatott ki belőle a poétika, amely az akkori felfogás szerint nem szabályokra épült, hanem a múzsák inspirációjából vagy az egyéni képzeletből fakadt. (Csak zárójelben jegyzem meg, hogy a művészetnek erről a tágabb értelmezéséről árulkodik ókori görög megnevezése, a „techné” kifejezés is, amelyben a mai „technika” szavunk ősére ismerhetünk rá.) Művészet tehát nem létezhe-

tett szabályok nélkül; amit pusztán a képzelet hozott létre, az nem számított művészetnek. A reneszánszsal kezdődően indult meg az a folyamat, amelyben a kézművesség és a tudomány leválásával kialakultak a mai szépművészeti kategóriák, és amelynek végére a művészetfelfogás az ellenkezőjébe fordult át: a jelenkorban ugyanis a művészet legfőbb kritériuma hangsúlyozottan a művész egyéniségének, *személyes világának* kifejezése. A népművészet természetesen a hagyományos művészeti ideához áll közelebb; egyfelől azért, mert a művészi tevékenység nem különült el a kézművességtől, az artizstikum szerves egységet alkotott a mesterségbeli tudással és szakértelemmel; másfelől pedig azért, mert hiányoztak belőle a modern művészekhez hasonló, saját egyéniségüket hangsúlyozó alkotók. A nép névtelen „művészei” a hagyomány évszázadok alatt kicsiszolódott szabályrendszerét tartották szem előtt, még akkor is, ha újíttak a maguk területén: a népművészet szerkesztési módjait alkalmazva, motívumkincsét, formaiszínvilágát újraalkotva készítették el saját ügyességük, ízlésük szerint a közösség elvárásainak megfelelő, hagyományos és mégis egyedi tárgyaikat.

A népművészetnek van egy olyan, már első látásra is feltűnő sajátossága, amely a mai művészetekből teljes mértékben hiányzik; s ez a szépségre való törekvés. Ennek legfőbb, sőt csaknem kizárólagos eszköze a díszítés. Ez a díszítési hajlam azonban nem valamiféle öncélú esztétizálásból fakad – ezt már az is jelzi, hogy a népművészeti alkotások túlnyomó többsége használati, és nem dísz tárgynak készült. A díszítés már önmagában is felemeli a tárgyat a hétköznapiaság szintjéről, de ha még valamilyen szokáskörnyezetbe is kerül – például egy gazdagon kivarrt vőfélykendő a lakodalomban, vagy egy szépen faragott orsókarika a fonóban –, akkor még egy plusz jelentést is nyer, hiszen jelképez valamit: a vőfély tisztségének fontosságát, illetve a leány udvarlójának érzelmeit. A népművészet másik fontos jellemzője ebben rejlik: a díszítőművészet

az adott kulturális kontextusban mindig mélyebb jelentésrétegeket is hordoz, tehát nem realizisztikus vagy naturalisztikus, hanem elvonatkoztatáson alapuló szimbolikus művészet. A népművészet tulajdonképpen az absztrakt művészet egy nagyon sajátos változata. Ez a jelentéstöbblet viszont nemcsak az aktuális kulturális háttérből fakad, hanem azokból az archaikus szimbólumokból is, amelyek már eleve jelzik a tárgy rendeltetését vagy készítőjének szimbólumokba kódolt üzenetét. Ez a szimbolizmus azonban gyökeresen különbözik a modern művész szimbolizmusától, aki egyéni formanyelvet és jelképvilágot teremt, amelyet rajta kívül legfeljebb csak egy-két avatott művészettörténész tud értelmezni.

Végül is tényleg nézőpont kérdése, hogy a művészetnek melyik alaptípusát tekintjük „igazi” művészetnek... Viszont a probléma továbbra is fennáll: mi itt Európában és általában Nyugaton egy olyan világban élünk, amely a reneszánszban gyökerezik, következésképpen azt a művészetértelmezést tettük magunkévá, amely ekkor született meg. A népművészet ezzel szemben paradox módon már virágzása időszakában is reliktum-művészet volt, egy olyan kulturális zárvány, amely csupán azért lehetett életképes, mert nem vett tudomást a körülötte lévő világról, kultúráról. A modern ember számára, akinek művészetszemléletét az elmúlt évszázadok formálták, miféle jelentősége lehet egyáltalán a népművészetnek a pusztá muzealizáción túl?

Kezdjük talán azzal, hogy a népművészet abban az eleven formájában, ahogy a népi kultúrában működött, végérvényesen megszűnt. Ez azt jelenti, hogy még esetlegesen továbbélő elemeiben sem tud már a kultúra egészét átható kifejezési formaként és vizuális nyelvként működni. Ugyanis a paraszti kultúrának – mint a hagyományozódásra épülő kultúrák utolsó európai képviselőjének – a letűnésével végleg elenyészett az az életforma és kulturális miliő, amelyben a népművészet még organikus módon s nem önálló „szakmaként” létezett.

S hogy mi marad nekünk nem is oly rég még virágzó népművészetünkből? Egyfelől azok a muzeális tárgyi és szellemi emlékek, amelyeket néprajzkutatók és amatőr gyűjtők mentettek meg a pusztulástól: a múzeumokban őrzött vagy más módon megörökített több tízezernyi tárgy, illetve a népművészet

szellemi ágát alkotó, világviszonylatban is egyedülálló nagyságú és gazdagságú néptánc- és népzenei kincs. Ez a muzeális és archivált örökség azonban önmagában nem lenne más, mint pusztán raktárakban porosodó holt tanúja egy letűnt, idejétmúlt kultúrának. Csakhogy mi magyarok abban a különleges helyzetben vagyunk, hogy népművészeti mozgalmaink révén ez az örökség feltámadt haló poraiból! A népművészetnek ez a reneszánsza a táncházmozgalom kialakulásának és a vele párhuzamosan kibontakozó kézműves mozgalomnak (illetve később a művészetoktatásnak) köszönhető, amely nemcsak Európában, hanem – nyugodtan mondhatjuk – a világon is példa nélkül álló. (Nem véletlenül került fel a táncház az UNESCO szellemi örökség listájára.) A kézművesek, táncosok és zenészek népes tábora ebből az óriási gyűjteményből táplálkozik, mintaként, nyersanyagként használva a hagyomány régi elemeit.

Ennek a revival mozgalomnak kettős szerepe van a mai magyar kultúrában. Egyrészt van egy reprodukzív jellegű hagyományőrző oldala, amely a lehető leghitelesebben, legautentikusabban igyekszik feleleveníteni és bemutatni a régit. Másrészt van egy produktív oldala, amely a hagyományos minták továbbgondolásán, modern elemekkel történő ötvözésén alapszik, s amely a mai kornak és igényeknek próbál megfelelni (népi iparművészet, tematikus tánckoreográfiák, világzene). A mozgalomnak mindkét ága, még ha réteggkultúráról is van szó, széles társadalmi igényt elégít ki, és – a

magasművészet szűkebb körű, individualizált, profeszszionális jellegével szemben – a művészetnek olyan közösségi formáit élteti tovább, amelyeket széles tömegek művelhetnek. S ha jól meggondoljuk, tulajdonképpen a *par excellence* nemzeti művészet gyökerei jórészt a népművészetbe nyúlnak, ugyanis mindaz, ami a népművészen és az általa ihletett művészi formákon kívül van, vagy szubjektív és individuális, vagy pedig nemzetek feletti, mint például a nagy európai stílusirányzatok vagy a jelenkor globalizált kultúrája.

A jelenkori népművészet azonban nem pusztán százezres tömegbázisa, hagyományőrző mivolta és artisztikus értékei miatt fontos tényezője a mai magyar kultúrának. Még csak nem is azért, mert hagyományos minták alapján egy XXI. században is életképes korszerű szórakozási formát, illetve szabadidős tevékenységet honosított meg a modern kulturális kínálat rendkívül széles palettáján. Van egy olyan, eddig kellően ki nem aknázott sajátossága is, amelynek nemzeti-társadalmi szempontból lehetne óriási jelentősége: a nemzeti kötődés kialakítása. A népművészet szeretetétől ugyanis egyenes út vezet a nem-

zeti identitástudat, a nemzeti elköteleződés irányába. Csakhogy hiába vagyunk mi folklór nagyhatalom, hiába van egy világszerte egyedülálló népművészeti mozgalmunk, amelyre büszkének kellene lennünk, ha egyszer ez a hungarikum a határainkon kívül, San Franciscótól Tokióig nagyobb elismertségnek örvend, mint itthon. Ez a szomorú helyzet a népi kultúra már említett alacsony társadalmi presztízsének, s egyben az egészséges nemzeti öntudat hiányának köszönhető, amelynek gyökerei egészen Trianonig nyúlnak vissza. Pedig ha van valami, amivel könnyen kialakítható a fiatalokban a nemzeti identitástudat, az éppen ez a mozgalom. A néptánc, népzene és a kézműves mesterségek révén ugyanis nem papírízű, kötelező tananyagként, hanem élvezetes, kreativitásra módot adó szórakozási formában, közösségi élményként, észrevétlenül ivódik az ifjú nemzedékekbe a néphagyomány és a nemzet szeretete. Az ideális az lenne, ha népművészeti mozgalmunk réteggkultúrából az általános nemzeti kultúra részévé válhatna egyfajta mai „népi” kultúraként; olyan közkultúraként, amellyel a legszélesebb tömegek is megismerkedhetnének. Ehhez viszont politikai akarat, célzott kormányzati program és kitartó médiapropaganda szükséges.

Milyen szerepe lehet ebben a folyamatban még a néprajztudománynak? Most, hogy kutatási területe, vagyis a népi kultúra gyakorlatilag megszűnt, ezzel együtt nem került-e légiüres térbe, vagyis nem veszítette-e el létjogosultságát? Nem jött-e el az ideje annak, hogy fokozatosan átadja helyét ama kulturális antropológiának, amelynek figyelme már nem korlátozódik a népi kultúrára, hanem kiterjed a jelenkor populáris kultúrájára is, illetve az előbbinek az utóbbiba való átmenetére?

Az elmúlt évtizedekben többször is megkongatták a vészharangot a néprajztudomány feje fölött, sőt többször felmerült a felsőfokú néprajzoktatás felszámolásának gondolata is, pontosan a népi kultúra megszűnésére hivatkozva. Ezen az alapon viszont mindenekelőtt a történelemtudomány vagy a régészet létjogosultságát kellene kétségbe vonni, hiszen ezek kifejezetten olyan témákkal, korszakokkal foglalkoznak, amelyek még csak nem is a közelmúltban, hanem már jóval korábban „megszűntek”. Azt hiszem, ennek a gondolatnak az abszurditása jól rávilágít a néprajz térvesztésével kapcsolatos felvetések irrerealitására.

Ami a kulturális antropológia térhódítását illeti, ezzel kapcsolatosan jó magyar módra átesünk a ló túlsó oldalára akkor, ha kritika nélkül veszünk át nyugati mintákat. Nem vesszük figyelembe, hogy a modern kor kulturális jelenségeit vizsgáló antropológia abban a nyugati világ-

ban fogant, amelynek népi kultúrája a kelet-európai népi kultúráknál évszázadokkal korábban enyészett el, s szégyenes maradványai – hogy úgy mondjam – nem tudtak „eltartani” egy önálló diszciplínát. Ezzel szemben Magyarországon a néprajztudomány születésekor még javában virágzott a paraszti kultúra, s az így „testközelből”, teljes keresztmetszetében vizsgálható volt.

A kulturális antropológia tulajdonképpen nem hozott semmi olyan újat, ami a néprajz módszertani és szemléleti keretei között ne lenne megvalósítható. Amiben elsősorban újat hozott, s ami „kor-szerűségét” a leginkább jelzi, az a kutatási témák kiterjesztése a jelenkor modern kulturális jelenségeire. A két tudományág között lényeges különbség van tárgyukat és céljaikat tekintve (míg főként módszereikben vannak hasonlóságok), tehát jól meg kellene férniük egymás mellett; egyik sem helyettesítheti a másikat, mindkettőnek megvan a maga jól körülhatárolható szerepköre. A sors iróniája, hogy van közöttük viszont egy olyan hasonlóság, amit rendszerint a legfontosabb különbségként szoktak említeni; s ez a *jelenkutatás*. A néprajztudomány ugyanis fennállásának több mint két évszázada alatt nagyrészt éppúgy *jelenkutatásként* foglalkozott a még élő népi kultúrával, mint ahogy ma a jelenkori populáris kultúrát vizsgáló kulturális antropológia! A két jelenkutatás között azonban van egy óriási különbség: míg a néprajz által vizsgált népi kultúra évszázados hagyományokon alapszik, gyökerei a messzi múltba nyúlnak vissza és értékei időtállóak, addig az antropológia kutatási tárgyai a jelenkori kultúra sok tekintetben esetleges és kérészerű divatirányzatai, múló jelenségei. A néphagyomány organikus rendje és szakrális háttere értelemmel, mélyebb jelentéssel ruházta fel a kultúra jelenségeit – napjaink pillanatnyi, folyamatosan változó történéseinek viszont nincs semmiféle ön-magukon túlmutató jelentősége. Szüntelen változásra, fejlődésre alapozódó korunkban ugyanis a *ma* nagyon is korszerű témák és tanulságok holnapra már elavulnak, valahogy úgy, ahogy – a klasszikus irodalom maradandó értékeivel ellentétben – a napi sajtó hírei és hírmagyarázatai már másnapra elveszítik az aktualitásukat. Csak az lehet időtálló, ami a múltban is *több*, mint múlt, és ami a jelenben is *több*, mint jelen.

Úgy vélem, a néprajztudomány részéről egész egyszerűen tévedés azt hinni, hogy az antropológia útja lehet a megoldás saját jövőjét illetően; *végzetes* tévedés azt hinni, hogy új kutatási témák keresésével megújulhat – így ugyanis nem tesz mást, mint önazonosságát feladva éppen arról mond le, ami a társadalomtudományok között speciális feladatát adta: a hagyományos alapokon felépü-

lő és működő népi kultúra tanulmányozásáról. Ami tehát első látásra fejlődésnek tűnne, az nemcsak minőségi visszalépés, hanem egyúttal önfeladás is lenne.

A néprajztudomány „önfelszámolója” egyébként óriási

veszteséget jelentene, hiszen – mint ahogy Kósa László megfogalmazta – egy felbecsülhetetlen értékű nemzeti kincs maradna *gazdátlanul*. A „mindenevő” kulturális antropológia ugyanis, mely kulturális relativizmusánál fogva a nemzeti érték fogalmát egyébként sem ismeri, alkalmatlan arra, hogy a magyar nemzeti identitás

egyik legfontosabb elemének, a népi kultúrának a diszciplínája legyen. Tegyük mindjárt hozzá, hogy nem is kíván az lenni, ami önmagában nem is lenne probléma, csak hogy az antropológia hegemoniára tör, és a klasszikus néprajztudományt mint elavult stúdiumot szeretné „dekonstruálni”.

Az elmúlt két-három évtizedben számos diszciplínában strukturális és módszertani értelemben komoly változások mentek végbe. A néprajztudomány azonban láthatólag nem ezek közé tartozik. Ebben az új világhelyzetben azonban az etnográfia sem kerülheti meg a belső megújulást. Ön hogyan látja: ha nem az antropológia irányában, akkor merre kellene keresnie a továbblépés lehetőségeit?

Ezt a kérdést két oldalról is meg lehet közelíteni. Egyik oldalról azt lehet mondani, bármilyen meglepően hangozhat is, hogy a néprajztudománynak tulajdonképpen nincs szüksége a megújulásra, hiszen ma is minden adott ahhoz, hogy eredeti hivatását betöltsse! A népi kultúra ugyanis „csak” mint életforma, mint élő gyakorlat tűnt el – tárgyi és egyéb emlékeit, relikviáit, különböző megnyilvánulásait viszont felbecsülhetetlen gazdagságban őrzik a múzeumok és archívumok. A néprajz előtt tehát csupán a terepmunka és a gyűjtés lehetőségei látszanak bezárulni, a történettudományokra jellemző összes többi kutatási módszer továbbra is nyitva áll előtte, sőt ezek jelentősége ebben a helyzetben még fel is értékelődik. Vagyis ebből a megközelítésből nem történik más, mint hogy diszciplínánk történetében lezárul az a korszak, amelyben a gyűjtés-archiválás volt az elsődleges, és kezdődik egy másik, amelyben az összegyűjtött anyag feldolgozása kerül a középpontba.

Másik oldalról viszont mégiscsak szükség van belső megújulásra, de korántsem abban az értelemben, ahogy ez általában felmerül. Ha ugyanis a néprajztudomány meg akar felelni azoknak a tendenciáknak, amelyek mentén a kulturális antropológia is kialakult, akkor az – mint már említettem – identitásának feladását jelentené. Az új kihívásokra adott egyetlen adekvát válasza paradox módon az lehet, ha *nem változik*: ha hűséges marad lényegi önmagához, eredeti célkitűzéseire. Ha nem ezt tenné, akkor – egy sajátos esetét mutatva „az írástudók árulásának” – nemcsak kutatási tárgyával, hanem saját magával szemben is árulóvá válna.

De vajon hogyan újulhat meg úgy a néprajz, hogy közben megőrizi önazonosságát? A válasz nagyon egyszerű: *saját* eszköztárának jobb kihasználásával, korábban nem használt módszereinek alkalmazásával – nem külső kényszernek engedve, hanem belső tartalékokat

mozgósítva. Vagyis a horizontális terjeszkedés (új kutatási témák) helyett egy vertikális irányultság megvalósítása lehet a cél. Ez a gyakorlatban olyan összehasonlító és történeti kutatásokat, elemző és értelmező stúdiumokat kíván, amelyek elhelyezik a népi kultúrát mind a magyar, mind az európai kultúra egészében, feltárják a magaskultúrával való összefüggéseit, megfogalmazzák lényegi sajátosságait, belső rendjének működési elveit, valódi értékét és jelentőségét. Tegyük azért hozzá, hogy ezek a munkálatok csupáncsak szerves és természetes folytatásai lennének a néprajz eddig elért eredményeinek. Csak zárójelben jegyzem meg, hogy e feladatok mellett még mindig bőven van mit gyűjteni is.

A jövő kilátásait tekintve nem kerülhetjük meg a néprajztudomány – antropológusok részéről gyakran kárhóztatott – „nemzeti” mivoltának kérdését. A néprajz, akár akarja, akár nem, *tárgyából következően* szorosan kötődik a nemzethez, ráadásul – s ez egyeseket talán különösen is zavar – a trianoni határokat gyakorlatilag nemlétezőnek tekinti. Az összes diszciplína közül éppen az etnográfia az, amely leginkább a nemzet – egyébként roppant sokszínű – egységében gondolkodik.

Nemzetközi önazonosításunk, országimázsunk szempontjából is megkerülhetetlen a népi kultúra, bár ebben jóval nagyobb szerepet kellene kapnia valódi népművészeti értékeinknek – felváltva végre a hamis „csikosgulasch” és magyarnóta-romantikát.

Összegezve tehát: a néprajznak ebben a helyzetben nem kell mást tennie, mint végre komolyan vennie mind kutatási tárgyát, mind saját magát, és megvalósítania azt, amire születésétől fogva rendeltetett. Ennek egyik leglényegesebb alapfeltétele azonban a népi kultúra és a népművészet, illetve az ezekre épülő revival mozgalmak presztízsének megteremtése, réteggkultúrából a nemzeti kultúrába való beemelése. A néprajztudomány sorsának alakulása – ahogy eddig is, ezek után is – a népi kultúra összetársadalmi megítélésének függvénye.

Köszönöm a beszélgetést.

Eisler János

Ornamens, ornamentum: dísz, díszítés, díszítettség

Vázlat egy készülő tanulmányhoz

■ Latin–magyar szótárunk¹ ezeket a jelentéseket hozza az 'orno' és a 'decoro' szavak mellett: „felszerel, ellát, felékesít, feldíszít (ornatus: ékes, transl. dísz ékesség); decoro: díszít, ékesít, csínosít (decor: báj, szépség, kecsesség, dísz, csín)”. Első olvasatban rokon értelmű a két fogalom: olyan cselekvést jelöl, amely kapcsolódik valamilyen tárgyhoz: díszíti, ékesíti, valamivel kiegészíti azt. Köznyelvünk szinonimaként használja a két kifejezést. Néha latinul mondja (ornamens), néha magyarul (dísz, díszítés). A *Magyar Nyelv Értelmező Szótára*² ezt írja: „ornamentika 1. (Építészetben, iparművészetben, könyvnyomdászatban stb.) díszítmény, ékítmény, ill. va-

lamely alkotás díszítőelemeinek összessége. 2. Díszítő eljárás, mód, művészet: a díszítések jellege; 'ornamentum' (valamely használati tárgyon, épületen): rajzolt, festett, mintázott valószerű vagy stilizált díszítmény, ékítmény”. A szótár példákkal is segít értelmezni a szakszerű definíciót. Előbbihez hozzáfűzi: „a barokk stílus ornamentikája zsúfoltan gazdag”; az utóbbihoz Gárdonyit idézi: „Festő szerettem volna lenni, noha csak afféle iskolai ornamentumokat festettem, mint amilyenek akkor divatoztak a rajztanításban.” Ugyancsak alapos az értelmező szótár „díszes” címszava is³. A két szócikk kellemő elméleti alapot kínál első megállapításunkhoz, mely szerint a *dísz, díszítés, ornamens, ornamentika* szavakat mind a hétköznapi életben, mind a tudományos publikációkban többféle értelemben használjuk.

Ülünk a szobában, s ránézünk a falon látható képekre. Lehetnek ezek festmények, amelyek egy sajátosan önálló képzőművészeti műfajt képviselnek, mégis *díszként* jelennek meg a falon. Ha üres lenne fal, bizonyára hiányérzetünk volna. (A reneszánsz palota termében ezért találunk falikárpitot, s a biedermeier lakásokban ezért fedték be tapétával a csupasz falakat.) Bárányfelhők tarkítják a kék eget, a folyóhoz érve érzékeljük a hullámok ritmikus mozgását, a patakparton megpillantjuk a felszín habjait. A hegyre feltekintve az erdő fáinak törzsét és lombzatát – akár a költészet metaforáit – is értelmezhetjük a természet *díszeként*.

Hogy a díszítőművészetet mennyire nehéz önálló művészeti ággént értelmezni, annak illusztrálására elég egy pillantást vetnünk az útikönyvekre, amelyekben a nagyvárosok múzeumait jelölik. Bécsben a Kunstgewerbe Muzeumban dolgozott Riegl a XIX század végén, Londonban hasonlót az Arts and Crafts égisze alatt alapítottak. A francia nyelvterületen Musée des arts décoratifs elnevezést nyert, s bizony a mi Iparművészeti Múzeumunk

neve is hamiskásan cseng, hiszen gyűjteményei olyan remekeket rejtenek, amelyek nem az iparosított kézművesség gyári termelésének termékei. (Jobb volna a Museum of Applied Arts elnevezés!) A mai állapot ellentmondásosságának illusztrálására idézem 1902-ből az egyik legnagyobb magyar szakember, Ráth György sorait, aki az *Iparművészet* könyve című kiadvány előszavában így írt: „Fél század telt el azóta, hogy a kézművességet föl kezdték emelni arról az alacsony, tisztán ipari színvonalról, amelyre a század első fele leszállította. Ismét kapcsolatba került a művészettel, eleinte, mint annak mostohatestvére. Az előkelő »nagy művészetek« mögé helyezték, alkalmazott, iparművészetnek nevezték. A század befejezte előtt azonban hirtelen, szinte csodálatos föllendüléssel a képzőművészet többi ágának egyenrangú társává küzdötte fel magát. Kibontakozott a régi hagyományok befolyása alól, a melyek útját állták annak, hogy az óriási technikai vívmányokkal lépést tartson és az új kor szellemét (kiemelés tőlem) saját alkotásaival érvényre juttassa.”²⁴

Vizuális élményünk létrejöttében két fontos érzékszervünknek – a látásnak és a tapintásnak – jutott fontos szerep. A tárgyakhoz közeledve a felületükön látott (oda rajzolt, festett, karcolt stb.) figurációkat és a testek alakját képező domborulatokat, a tömegszerűséget (pl. egy trébelt⁵ fémlemezt) az első pillantásra tartalom nélküli formaként érzékeljük. De első benyomásunk elmélyül, és a látvány, mint valami körülhatárolt (látószögünkől behatárolt) *kép* – a tárgy – pedig (legyen az akár a természet, akár az ember alkotta környezet része) mint domborodó relief-jelleg, mint valami szoborszerűség rögzül a tudatunkban. A két mozzanat persze nem válik el élesen egymástól – a természet „alkotásai” s az ember produktumai esetében sem.

Nos, az ornamens is részesedik a képzőművészeti tárgyak észlelésének imént megfigyelt alap-mozzanataiban. Nem véletlen, hogy a *látás és tapintás* (optisch – haptisch) dualizmusa a művészeti korok váltásainak magyarázatára is értelmezési keretet kínált (szinte „kulcsfogalom-pár”-ként használták őket), s hogy – miként később látni fogjuk – az alábbi dolgozat egyik főszereplőjének, Alois Rieglnek teóriájában is meghatározó szerephez jutott.

Hogy vonalak fantáziadús szövevényén, növények dekoratív ábrázolásán, állatok stilizált rajzán, vagy geometrikus minták sorjázásán túl miből áll a díszítettség: az alábbiakban erről lesz szó. Ahogyan ezt a XIX. szá-

zadi nagy rendszeralkotók egyike, Hegel tanította: miként a fogalmaknak, a képzőművészeti jeleknek is történetük van, azaz az ornamens (decorum) jelként történt alkalmazása is mindig változott.⁶ A képzőművészeti teóriát kifejtő művészettörténész, Richard Hamann⁷ (1879–1961) és az ornamens esztétikai-filozófiai meg-alapozására koncentráló Nicolai Hartmann (1882–1950) egyaránt taglalják a „kategorizálás” nehézségeit. Az alapkérdés: Mi a különbség az önálló jelentéssel rendelkező (értelmezhető) ornamentika, illetőleg az ábrázolás /kép/tárgyával szoros/abb kapcsolatot alkotó ornamentika (dekórum) között. Hamann, aki 1980-ban megjelent fejtegetéseiben⁸ megkülönbözteti egymástól a ’kultusz-képet’ és az ’élet-képet’, a képzőművészetek egyik „esztétikai alapproblémáját” ekként jellemzi: „A képi alkotások nagy része nem a szabadon alkotott,

elszigetelt képzőművészeti formákban, mint szabad művészet képződménye jut érvényre, hanem olyan használati tárgyakhoz kötődően, melyek lakó- és munkahelyekhez (tegyük hozzá: szakrális terek liturgiai tárgyaihoz – E. J.) tartozó bútorokhoz, az »iparművészet-hez«, »kézműves tárgyakhoz« kapcsolódnak, amelyek bizonyos élethelyzetekben, bizonyos tevékenységekben tűnnek fel. Ez esetben inkább a használati tárgyakhoz, a munka-térhez tartoznak. Ilyenkor a probléma nem az, hogy – éppen a művészi kivitelezés szempontjából – hozzátartoznak az illető tárgyak sajátos kinézetéhez (das Aussehen der Eigenbedeutsamkeit), és éppen esztétikailag ható hozzátételükben, kivitelezésükkel magukra vonják figyelmünket, és mi őket dísznek (Schmuck) nevezzük, hanem az, hogy miben áll a dísz *sajátosság* a tárgy *jelentéséhez* (kiemelés tőlem, E. J.) viszonyítva: vagyis [...] a dísz mennyire szolgálja a tárgy *használtságát*. Megkönnyíti vagy nehezíti-e azt, illik-e, simul-e a tárgyhoz, amely tárgy valamely életmozzanathoz kötődik. Ezt a megfelelő elemet nevezzük a díszítés (Schmuck) dekoratív jelentésének, így lesz a dísz *dekoráció*.⁹

Forduljunk Hartmann gondolatmenetéhez: ő nagyobb ívben járja körül a kérdést.¹⁰ Nemcsak azt vizsgálja, hogy

a *vonaljáték*, a *minta*, azaz a díszítőelemek hogyan szolgálgják az adott tárgy célszerű használatát, hanem azt is elemzi, hogy azok milyen viszonyban vannak a tárgy egészének művészi karakterével. Azaz Hartmann nemcsak egy műalkotás (műtárgy) konstrukciójához való illeszkedésben keresi a dekórum értelmét, hanem a tartalmi és a formai mozzanatok esztétikai összhangjának a követelményét is hangsúlyozza. Míg Hamann-nál tehát a hangsúly a 'dísz' utilitarista, alkalmazott jellegére esik (még akkor is, ha az jelentésszerűségében függetlenedik tőle), Hartmann az ornamentalsnek – melyben a vonaljáték, a minta, térbeli *forma* fantázia kifejeződik – egyetemesebb, magasabb rendű értelmet tulajdonít.

Termékeny elemzéseket inspiráló elmélete továbbgondolandó, még akkor is, ha sok esetben nyilvánvaló: a „dísz” egyszerű (játszi) megjelenését el lehet és el kell választani az „ornamentum” általa kimunkált fogalmától. (Ha pl. egy képkeretet absztrakt/geometrikus véset vagy faragás díszít, nyilvánvaló, hogy ilyenkor a „dísz” neutráli a kép tartalma szempontjából!) Általánosságban is elmondható – Hartmann tételével szemben –, hogy a geometrikus elemek: a vonal, a pont a kör stb. ritkán alkalmazkodnak a képi „elbeszéléshez”. Igaz, a vonal mint optikai realitás (pl. egy oszlopon) magyarázhat, árnyalhat egy formát, de ekkor a mű-egészben mint formarészlet tűnik fel, nem tartalmat értelmező bővítményként. De lépünk túl az ornamentum-értelmezések Hamann és Hartmann által körvonalazott paradigmáján!

Az általános esztétikára és a látás történetére vonatkozhat a *formaérzékenység* vizsgálata. Közelebről az a kérdés, hogy vajon a dísz „plasztikusnak”, vagy „sík-szerűnek” érzékeljük-e? Itt kell kitérnünk, ha nagyon vázlatosan is, Gottfried Semper (1803–1879) és a vele ellentétes felfogású Alois Riegl (1858–1905) az ornamentalsre is vonatkoztatható elméleteire, melyek éles ellentétben állnak egymással. Noha Riegl már 1893-ban publikált tanulmányában¹¹ kritizálta Sempert, egy későbbi, 1900-as nagy dolgozatában¹² ismét visszatér ellenfele kritikájára.¹³

Semper a nyersanyag (Rohstoff), a technika (Technik des Werkzeugs) és a célszerűség (praktische Gebrauchszweck=Zweckgebiete) hármasságából vezeti le egy műalkotás, illetőleg egy stílus létrejöttét. Ezen megállapításai a „tárgy” anyagszerűségére és a kidolgozás technikáira vonatkoznak. Ezzel szemben Riegl a műalkotásban szellemi monásként ható rejtélyes erő, a Kunstwollen (művészi akarat) meghatározó szerepéről beszél.

Miként mondja: „Minden műalkotás a *saját művészeti nyelvét* beszéli”, mely nyelv szerint nem a Semper-féle

materiális tényezők eredménye. A semperi hármasságban megnyilatkozó funkcionalista szemlélettel Riegl már csak azért is szembefordul, mert a művészi értéket függetlennek tekinti a művészettörténeti korszakoktól, következésképpen a műalkotások ipar- és technikatörténeti környezetétől is. A semperi hármasság-elméletet ezért nem tartja alkalmasnak arra, hogy magyarázatot adjon az ornamens esztétikai értékének történeti változásaira.

Jól látható, hogy a két neves szerző egymástól eltérően értelmezi a történelmi változásokat. Semper a saját korának gyáripari alapanyagaiból (vas, üveg stb.) készült műalkotások értékelésekor nem veszi figyelembe, hogy maga az alkotás folyamata is az árutermelés részévé vált, s nem tulajdonít jelentőséget annak, hogy a nem írott történelem korszakainak kézművessége a műalkotások stílusát is meghatározó technikai feltételek mellett fejlődött ki. Gondoljunk például arra, hogyan teszik „fölöslegessé” a kézműves csomózást a szövőgépek a szőnyegkészítésben, vagy hogy mennyire különböznek – esztétikailag is – a Dürer korabeli fametszeteknek a nagyipari nyomdatechnikával sokszorosított sorozatai a „házilagosan”, a műhelyben, nyomódúcokon készült „kézműves” példányaitól. Másfelől, amikor az ornamens művészi-formai változásait Riegl a maga „látás–tapintás” (optisch–haptisch) elméletével próbálja értelmezni, nem minden esetben tud magyarázatot adni a stílusfejlődésre! Semper és Riegl: két álláspont, mely részgazságokat tartalmaz, ám ahogyan minden műalkotást a maga egyediségében kell végül is megragadnunk, ezt az elvet nem mellőzhetjük az ornamens vizsgálatának esetében sem. Az ornamentum elemzésében tehát nem elegendő annak megállapítása, hogy plasztikus (relief) vagy síkszerű „felületkitöltéssel” van-e dolgunk, s hogy milyen technika alkalmazásával jött létre. Sokkal fontosabb szempont, hogy van-e *jelentése*, ha pedig nincs, a maga jelentésnélküliségével milyen igényt elégít ki: pusztán „szemet gyönyörködtető” szerepe van-e, avagy a „horror vacui elv” (az üres tértől való irtózás készítése) alapján egyfajta általános emberi, pszichikai szükségletet hivatott-e kielégíteni?

Tájékozódhatunk az ornamens kérdésében abból a szempontból is, hogy az alkalmazás felületétől függően milyen technikával készült. Lehet véset (ötvös-díztárgyon), lehet szöveget keretező festés, lehet faragás akár fában, akár kőben (pl. egy csanak peremén, vagy egy oszlopfejezeten), de lehet merőben arabeszk (figuratív rajzot kiegészítendő, vagy geometrikus mintát formázó, például csomózással készült szőnyegen). Ám az első pillanatban pusztán technikai szempontúnak tűnő osztályozás sem „védett” a történetfilozófiai, illetőleg művészetelméleti

teóriákkal szemben. Szemléletes példát kínálhat ehhez a XX. század egyik nagy hatású német művészettörténészének, Wilhelm Worringernek (1861–1965) a munkássága.

Worringer bizonyos értelemben Riegl nyomán halad. Igaz, R. Vischernek Bizáncra vonatkozó megállapításait módosítva, de Bizánc művészetének alapvonásait ő is a *síkszerű dekorativitás*ban látja. Ez tulajdonképpen megfelelne a Riegl alapozta „látás–tapintás” kategóriáknak, de Worringer új irányt jelöl ki e probléma tanulmányozásához. Amikor arról beszél, hogy Bizánc nemcsak a hellenizmus kultúráját, hanem a népvándorlás népeinek hagyományait is örökíti és továbbadja, a síkszerű ábrázolás előszeretettel a germán nép – általa konstansnak tekintett – etnikai sajátosságaiból vezeti le. S az etnikum fogalma itt már nem pusztán sajátos (sajátos) esztétikai érzékenységre, hanem a mitológiai és a vallásos világkép legmarkánsabb megkülönböztető jegyeire is utal. A (germán) Észak művészete Worringer szerint annak a népnek a szellemi alkatát fejezi ki, amelynek istene – az antikvítás mitológiáinak antropomorf isteneivel szemben – az erdőkben rejtezik, s akit csak a transzcendens gondolkodás és az annak megfelelő absztrakt művészet képes megragadni. Ezért van az, hogy az északi művészet nagyobb mértékben absztrahál, mint a mediterráneum,

hiszen erre pszichikai alkata készíti. Worringer szemében már a gótika is a par excellence absztrakt és expresszív művészetszemlélet terméke. Ez ugyan csak részgazság, de ha például a gótikus boltozat háló- és csillagszerkezeteire tekintünk, vagy a mérművek¹⁴ valóban (még szerkesztésében is) geometrizáló variabilitására, kétségtelen, hogy a vonal és a vonalhálóval létrejövő felület kitöltése sík jellegű. Ellenpélda a déli területeken használt kazettás mennyezet, mely egyre plasztikusabb keretezésével és mélységével valóban a „haptisch” (tapintással érzékelhető) kategóriáját látszik erősíteni. Az antik nyomán haladó építészet még dekorativitásában is organikus szemléletű – lásd például a girlandok (koszorúk, virágfüzerek) nagymérvű használatát! –, míg Észak gótikus szerkezetein a pillérköteg vizuális megjelenése is vonalas, sőt a gótikus betűbe foglalt (beírt) állat- vagy emberalak is kontúrozott, rajzos/vonalas természetű. Az északi síkszerű dekorativitás tehát ellentéte a déli tömegszerűségnek és plaszticitásnak – állítja Worringer. (Nem volt szerencsés, hogy bevonta az északi ember spekulatív absztraháló és expresszíven megélt formaérzékelésébe a „rassz” fogalmát, aminek aztán súlyos következményei lettek a német nemzetiszocialisták által vezényelt irtó hadjáratokban.)

Henri Focillon (1881–1943) előbb hazájában, francia nyelvterületen, majd táguló körökben fejtette ki hatását a formák életének vizsgálatával, majd nemzetközileg is elismert tudósa lett a Nyugat művészetének.¹⁵ Nem kerülhette el a figyelmét az ornamentum problematikája sem. Ezt írta: „[...] még ha csupán egyszerű, lineáris sémákat veszünk is szemügyre (ti. a művészetekben), óhatatlanul a formák hatalmas mozgását tapasztaljuk. Rendkívüli erővel törnek megvalósulásra.” Olyan, mint a nyelv: „[...] egy előreláthatatlan esemény [...] egy lökés [...] megintgatja az egyensúlyt, és a történeti adottságokon kívül és felül álló erővel a legkülönösebb romboló, elváltoztató és feltaláló folyamatokat indítja meg. Ha [...] átlépünk azokba a magasabb régiókba, ahol a nyelv esztétikai értékekkel gazdagodik [...] igazolódni látjuk [...] a fentebb megfogalmazott elvet, amelynek következményeit még gyakran fogjuk tapasztalni vizsgálódásaink folyamán: a jel valamit jelent, ám mihelyt formává válik, arra törekszik, hogy *önmagát* jelentse, megteremti a maga új jelentését, tartalmat keres magának, és nyelvi minták összekapcsolása, felbontása révén megifjodott életet önt belé.”¹⁶ Esetünkben – tehát a képzőművészet vonatkozásában – azt jelenti ez, hogy a díszítőmotívumok mintegy „morfológiai egységgé” összekapcsolódva válhatnak sajátos, önálló jelentésű ornamentummá.

A betű még nem szólal meg, hanggá csak akkor válik, ha egyezményes jel szerepét tölti be. A betűformáktól, mint rajzolt formáktól *független* a hang képzése. A betűvel kifejezett hang még csak hangulatot, indulatot, érzést fejezhet ki: jelentést csak a szó révén nyerhet. Az ornamentals legkisebb részei: a pont, a (görbe vagy egyenes) vonal, a kör – önmagukban is – hordozhatnak kifejező erőt, a vonal feszes tartást, a kör mintegy változékony hullámzó érzésvilágot indukálhat, ám magasabb egységbe kell szerveződniük, hogy önálló esztétikai jelentésük legyen.

A sűrűsödő vonalak bizonytalanságot, káoszt, zavart, zavartosságot keltenek, a magában álló kör befejezettséget, nyugalmat, körülhatároltságot jelent. A reneszánsz ajtókeretre kifaragott koszorú (girland) a harcosok életének ünnepélyes pillanatát idézi: a győztesek díszítették a diadalszekeret virágfüzérrel. Analóg értelemben a templomba vagy palotába nyíló ajtó keretére felfutó növényi dísz hirdeti az ünnepi alkalmakat.

Kiváló példa a firenzei Battistero harmadik, ún. Ghiberti-féle kapujának keretelése. Nyilvánvaló, hogy a gótikus vagy reneszánsz ivókehely trébelt gyümölcsdísz funkcionális kapcsolat-

ban van a kehely tartalmával, kiegészíti annak formáját, de egyben jelentését is: arra utal, hogy benne gyümölcsből, szőlőből készült ital van. Az egyiptomi edényen a körkörös spirálnak nincs tartalmi vonatkozása, mégis elmélyíti a felület anyagszerűségét azáltal, hogy jelzi, nem tűr vákuumot a természet domborúsága. A luxori templom udvarában, az oszlopteremben a hatalmas oszloptörzsek és fejezetek valójában stilizált fatörzsek. A thébai Chaemhet sír figuráin, valamint a Karnaki Amon templom pylonjának¹⁷ hatalmas felületén közelnézetben a király (III. Thutmoszisz) testének kontúrjai jelzik a figura életszerűségét, elvonatkoztatják azt a fal üres felületiségétől. A görög oszlop is „vonalkázott” díszítettségével nyeri el elkülönülő önállóságát, tudniillik a sima oszloptörzs látványa különben beleolvadna a homlokzatba. A *metopé*¹⁸ stilizáltan utal arra, hogy helyén eredetileg faszerkezet volt. A népvándorlás korából számos olyan poncolással¹⁹ díszített, folyadékot tartalmazó edény ismert, amelyen a kör alaknak nincs semmi jelentése, alkalmazása mégis „élőbbé” teszi a tárgyat. A dekoratív „részek” valami módon hozzáadnak valamit az egészhez, s a szemnek azzal okoznak örömet, hogy szabályosságukkal, szimmetriájukkal nyugalmat sugároznak. A barokkban templomhomlokzatok szélein megformált *voluta*²⁰ a homlokzat kiegészítője. Ha elbontjuk, az épület szerkezete akkor sem sérül. Amikor Loos Amerikából (Chicagóból) hazatérve hadat üzent az ornamensnek, nem csupaszította le az épületet, csupán egy más építési koncepciót követett: a szerkezet funkciójának elsődlegességét vallotta. Így a korábban „királycsináló” ornamens elvész, s ez az esemény egy egészen új építési gondolkodásnak nyit utat. Ennek ellenére a klasszicizáló ízlésű Walter Gropius 1926-ban olyan homlokzatot épített Dessauban, amelynek vizuális hatása túlmutat a funkcionalitás elvén. Az elvékonyított vaskeretek közé feszülő téglányt középen felező, vízszintesen billenthető ablakok nyitott helyzetben az őket érő napfény hatására mintegy dekoratív rácsot alkotnak a felületen. Ez a megoldás feltűnően különbözik Mies van der Rohe később, immár az USA-ban felhúzott magasházainak homlokzataitól, amelyek csakis a szerkezetet hajlandók érzékeltetni. Mies ars poeticája szerint: „Weniger ist mehr”.

Igaz, egyik kései művén – purizmusa ellenére – ő is remek raszteres²¹ beosztással, a homlokzat attikával²² történő lezárásával teszi tagolttá a hatalmas épülettömeget (Chicago, Convention Hall, 1953, modell). A Panam Buildingnél (New York, 1963) Gropius sem mond le a díszítőelemekről. A finom változtatásokkal egybefogott szinteken kialakított nyílászárók méreteinek váltakoztatásával elegánsan dekorálja a hatalmas – 49 emelet magasságú – homlokzatot.

Hogy egy, a középkorban hatalmasnak számító templomhomlokzaton mily meglepő módon válik a szőnyegszerűen behintett főhomlokzat díszítő ornamensnek látszó figuratív sorozata tartalmi jelentést hordozóvá, azt a legszemléletesebben talán a vlagyimiri Szent Dimitrij katedrális bizonyítja. Itt a növény- és állatalakzatok közé bújtatott, szinte rejtőzködő alakok a Deészisz²³ kompozíciójához igazodnak. E megoldás eredetisége abban rejlik, hogy a hármashomlokzat kettős pálcataggal²⁴ keretelt, tehát tagolt, és vakárcád fölé emelkedik, amelynek oszlopai között ülő proféták alakjai rejtőznek. Így ez a talpazatelőke a föléje emelkedő homlokzati falat is mintegy a saját szerkezetébe

emeli. Ismét egy példa az ornamentika paradox, kettős jellegéről: dísz a síkban, amely azonban rétegzett tartalmakat mutat be. (Az egészhez kapcsolódó rész mint kiegészítő elem ahhoz hasonlóan „működik” itt, ahogyan a zenei kompozíciókban. Ld. Szabolcsi Bence tanulmányát kötetünkben!²⁵)

A geometriai háló leginkább a keleti szőnyegek és néha az épülethomlokzatok borításán használt motívum. Előző esetben – különösen imaszőnyegek keretelésén és a tükör belső szerkesztésén – jól látható, hogy az nem más, mint síkba terített épületrész: oszlopoktól elválasztott imafülke; de például a Lorschi kapu homlokzatára felvitt, élükre állított négyzetek – talán tető vagy padlóminták? – az épület egy fontos részére hívják fel a figyelmünket. És vajon miért alakult úgy, hogy az antikvitás padlómozaikjaiból (mitológiai és állatjelenetek) az ókeresztény rotundákban,²⁶ római templomok kupolabelsőin (például Santa Constanza), halhatatlanság-motívumok, szimbolikus növényábrázolások között szüretelés közbeni amorettek lettek, melyek a szent liturgiához kapcsolhatók?

A „harmonikus” *szervezetiség* kimagaslóan gyönyörű példájára mutathatunk a honfoglalási anyagban talált ún. tarsolylemezeknél! Nézzük meg a Galgóci, illetve a Szolnok-Strázsaahalm-i lelet részeinek folyondárszerűen egymáshoz kapcsolt, ugyanakkor a keretbe (kistáska területéhez) tökéletesen illeszkedő elrendezését! A „magasrendű művészi képességet” László Gyula abban látja²⁷, hogy a készítő a „keze ügyébe került mintákat dús képzelettel szedi szét, rakja össze, változtatja, ahogy éppen a tárgy (ez lehet a kompozíció is) alakja megkívánja... Tökéletesen mindegy, hogy vajon emberalakokról van-e szó, vagy virágmintákról.”

Valóban, Galgócon a „bekerített” dús magból kinövő levél-mintázat szőnyegszerű kontinuitásban terül szét, de már a Szolnok-Strázsaahalm-i dísztárgy egy nézőpontot feltételező kompozíció, ahol – nem véletlen! – kiemelkedően jelentőssé válik egy több elemből összerakott motívum: a mag, a vultás levelek, majd tüske-hegyes „kacsok”. (Alatta-fölötte még egy-egy ilyen „organikus” teljességet megközelítő mintázat, a többi darabjaira szétbontott részlet. Tehát az egészre utaló mag a főhelyre helyezve!)

Az olvasó persze jogos kritikával élhet a fenti gondolatársításokkal szemben. Vajon nem az absztrakt, azaz non-figuratív, tárgyatlan, modern művészetben iskolázott szem lát bele a formai elemekbe tartalmi-értelmezési lehetőségeket? Vajon nem a XIX. századból itt maradt „tartalom és forma” dialektikájának elméletét alkalmazza-e a fenti ornamensteóriájára a szerző?

Nem erről van szó. Az ornamentum akár sík-, akár reliefszerű, alapsajátságában megjelenik a „szimmetria” a „ritmus” és „arány”, melyek a homo sapiens külvilágra irányuló megismerésének alapmozzanatai.²⁸ Nos, az ornamentum eme három szemléleti feltétele már adott az emberi megismerés legelső, még nem teljesen kifejlett stádiumában is, így mindenfajta díszítményben elemi esztétikai tapasztalatok érhetők tetten. Meglehet, számos ornamens esztétikai minősége csak az általánosságban vett kellemesig jut el: az újkori művészetben ugyanakkor a díszítő motívumok játszi (vagy fantáziadús) egymásba fonódása olyan esztétikai többletet eredményez, amelynek fontos szerepe lehet a szemlélő művészi élményének kialakulásában. Csak ha minden egyes ornamentumot konkrétan elemzünk, akkor remélhető, hogy a szakirodalomból megismerhető, látszólag egymást kioltó megközelítések mindegyike hozzáad valamit az ornamentum megértéséhez.

Megfigyelhettük, hogy az ornamensre vonatkozó klasszikus megállapítások többnyire a mű genetikájára és funk-

ciójára irányultak. Az ornamensnek mint szerkezetnek a vizsgálata csak egy önálló tanulmányban végezhető el.

Végére értünk gondolatmenetünknek. A díszítettség elemeiből – pont, kör, vonal, hullámvonal – indultunk el. Láttuk, hogy minden stilizált forma hozzáad valamit ahhoz az alaphoz, amire applikálják, sőt értelmezi is azt. Ez a „hozzá-adás” azonban nem csupán kvantitatív gazdagodást jelent. Ha az ornamens elérkezik önmaga teljességéhez, telítettségéhez, akkor már új minőséggel van dolgunk. Azt is mondhatjuk, hogy a díszítőelemek révén a műalkotás életté telítődik, mégpedig csak a természeti formák végtelen gazdagságában megismerhető életté. Hiszen a természet is fölöslegben termeli, alkotja, nyújtja a formákat: gondoljunk a mezők fűrengetegére, az erdők aljnövényzetére, színes madártollakra, a szarvasok sokágú agancsaira, a sejtálózatunk milliós tartalékaira, agysejtjeink milliárdos készletére, vagy akár bőrünk hámjának halmazaira, a koponyánkat borító hajerdőre. Ha lemondanánk az ornamens tartalmi és formai lehetőségeiről, szegényebb lenne a világunk.

JEGYZETEK

- 1 GYÖRKÖSY Alajos: *Latin–magyar kézikészítár*. Bp., Akadémiai, 1986.
- 2 *A magyar nyelv értelmező szótára*, Bp., Akadémiai, 1966, V., 413.
- 3 *I. m.* I., 1022–1023.
- 4 *Az iparművészet könyve*. Szerk. RÁTH György, I. Bp., Atheneum, 1902. V.
- 5 Kalapáccsal domborított.
- 6 Az ornamens történetének nagyobbbrészt külföldi szakirodalma van, de felhívjuk olvasóink figyelmét VOIT Pál *Régi magyar otthonok* című kitűnő könyvére, amely bizonyítja, hogy a díszítőművészet talán legbensőségesebb helyén, a családi otthonban a magyarországi díszítőművészet európai színvonalú volt az ún. alkalmazott művészet terén.
- 7 *Theorie der bildenden Künste*. Berlin, Akademie Verlag, 22.
- 8 *I. m.*
- 9 *I. m.* 22.
- 10 HARTMANN, Nikolai: *Esztétika*. Ford. BONYHAI Gábor. Bp., Magyar Helikon, 1977, 207–209.
- 11 *Stilfragen Grundlegung zu einer Geschichte des Ornamentik*. Berlin, Siemens. 1983.
- 12 *Naturwerk und Kunstwerk*, Wien, GESAMMELTE SCHRIFTEN, 1926.
- 13 A magyar közönség számára több kitűnő dolgozat áll rendelkezésre, melyet két magyarra fordított Riegl-tanulmánykötetbe készítettek olyan kitűnő szakemberek, mint Radnóti Sándor, Szilágyi János György, majd, az utóbb megjelentetett válogatáshoz írt utószóban, Beke László.
- 14 Mérmű: a német *Masswerk* szó szerinti fordítása. Pontos szabályok szerint megszerkesztett geometrikus kőrács. Megjelenik ablaknyílásokon, mellvédeken, és falfelület tagolására. Jellemző formaeleme a három, négy vagy több karélyos ív.
- 15 FOÇILLON, Henri: *Vie des Formes*. Presses Universitaires de France, 1943, uő: *Art d'Occident. Le moyen age roman et gothique*. Paris, Librairie Armand Colin, 1963.
- 16 FOÇILLON *i. m.* *A formák világa*. Ford. VAJDA András. Bp., Gondolat, 1982, 14–15.
- 17 Pylon: Az ókori Egyiptomban a templom bejáratát hangsúlyozó téglány alakú, díszített falsíkú nagy felületű, masszív kaputorony. A kapu két oldalán épült szimmetrikus elrendezésben.
- 18 Dór templomok párkányfrízében négyzet alakú, domborműves mező.
- 19 Poncolás: az ötvöstárgyak felületét ismétlődő motívumokkal díszítő eljárás.
- 20 Voluta: csiga alakú dísz.
- 21 Raszteres: pontrácsos, ponthálózatos.
- 22 Attika: az épület főpárkánya fölötti mellvédszerű fal, mely lehet tömör vagy áttört jellegű, díszítőelemszerű.
- 23 Deészisz: „Könyörgés”, bizánci képtípus, amely Krisztust Mária és Keresztelő János között ábrázolja.
- 24 Pálcátág: lábazat domború kiképzésű díszítőeleme.
- 25 SZABOLCSI Bence: *A zenei ékesítés európai körzetei*. = *Válogatott írásai*. Bp., Tipotex, 2003. 120–137.
- 26 Kör alakú épület, körbástya.
- 27 LÁSZLÓ Gyula: *A honfoglaló magyar nép élete*. Bp., Múzsák, 1944, 402.
- 28 LUKÁCS György: *Az esztétikum sajátossága*. Bp., Akadémiai, II., (különösen az *Iparművészet* c. fejezet 425–439); GEHLEN, Arnold: *Az ember természete és helye a világban*. Bp., Gondolat, 1976.

Orosz István

A szürkékről, avagy egy mackónadrág apoteózisa

■ A színek csak arra valók, hogy elfedjék a lényeket.

A magamfajta grafikus persze kihúzza magát, és némi elégtétellel ismétli el: a színek csupán elfedik a lényeket. A fekete-fehér, az az igazi. Nem tudom, a mondat hogyan hangzik eredetiben, vagyis pingelapéziül, én magyar fordításban olvasom, a Hulley Orsolyáében, de ő sem pingelapézióból magyarította, hanem németből. Judith Schlanksy nemrég megjelent könyvének, a *Távoli szigetek atlaszá*nak 98. oldalán olvasható Pingelap szigetének bemutatása, a 99. oldalon pedig ott a sziget térképe is, a mikronéziai szigeté, amelynek lakossága – mind a 250 fő – pingelapéziül beszél, és fekete-fehérben lát. Jó lenne hinni, hogy mindnyájan grafikusok, hogy minden szigetlakó tusrajzok, fametszetek, rézkarcok, akvatinták, mezzotintók és litográfiák készítésével mulatja az időt, de erre vonatkozó adatot egyáltalán nem találtam sem a Sziget-atlaszban, sem másutt. Sem pingelapézi nyelven, sem másmilyenen. Az igazsághoz tartozik, hogy Pingelap nem is egy klasszikus értelemben vett sziget, hanem egy *atoll*, tudják, az a gyűrű alakú korallzátony, ami egy belső lagúnát ölel körbe, amelyben, vagy pontosabban, amely alatt egy valahai vulkán, az atoll létrejöttéért felelős tűzhányó maradványa található. Északi szélesség 6 fok 13 perc, keleti hosszúság 160 fok 42 perc. Szerda este nyolc óra van, amikor Budakeszin a pingelapiakról írok, ott csütörtök reggel hat. Napkelte. Itt nyár, ott tél, ami persze nem jelent semmit, mert ott télen is nyár van. Olvasom, hogy Thomas Musgrave fedezte fel az atollt 1793-ban, miközben Sugar Cane nevű hajóján épp fegyenceket vitt Írországból Ausztráliába. A fölfedezés szó persze nem vall politikai korrektségre, a bennszülöttek számára szükségtelen volt a fölfedezés, addig is megvoltak, s azután sem nyertek sokat a dolgon. A jólmegvoltakságukat ugyan nemrég megzavarta valami, a felfedezéshez képest mondom, hogy nemrég, 1775-ben ugyanis hatalmas tájfun csapott le a szigetre, akkora, hogy szinte mindenki odalett. Húszan maradtak csak meg, köztük egy olyan

férfi, aki feketén és fehérén látta a világot, és a színvak-ság hibás génjét továbbörököltette. Arról ugyan nem szól a fáma, hogy a sziget újra benépesítését önzetlenül magára vállaló férfitársunk hány örököst hagyott hátra (a máig jelentős számú színvak populáció alapján úgy képzeljük, némileg sárgulva az irigységtől, hogy a többi tizenkilenc túlélő egytől egyig hölgy volt), mindenesetre a felfedező fegyencnaszádot már egy normális népsűrűségű sziget fogadta, és monokrómnak látta. A szigetlakókat sajátos betegségük, a fekete-fehérben látás nem különösebben zavarta, sőt minthogy velük született rendellenességről volt szó, talán észre sem vették, azok a civilizációsnak nevezett újdonságok azonban, amelyeket a fegyenchajó utasainak és a nyomukban érkező utazóknak köszönhetek, már jobban megviselték őket. Megismerkedhettek a szifilisszel, a tuberkulózissal, a vérhassal és a bárányhimlővel. Ha ennek az írásnak olvasói – magukat az európainak nevezett kultúra örököseinek érezvén – szégyenükben elpirulnának (ahogy az imént elsárgultak férfitársaim az irigységtől), tegyék nyugodtan, hiszen a pingelapi atoll-lakók egyik színeváltozásukat sem veszik észre. Ha a sziget jövőjét, vagyis a felmelegedést követő vízszintemelkedést vizionáljuk, alighanem egy újabb szín, a méreg zöldje festheti át ábrázatunkat, nota bene ez a színváltás sem lesz elegendő, hogy a pingelapiak rokonszenvét megszerezzük.

Aki a színek hiányával kezd bíbelődni, annak ugyebár a feketével és a fehérrel, továbbá a köztük lévő skálával kell foglalkoznia, például a bizonyos ötven árnyalattal (na jó, ahhoz is visszatérek majd), de először jöjjön a fekete. Hogy szín-e egyáltalán. Vagy a színek hiánya? Esetleg összessége? „A fekete olyan, akár egy eltört edény, amiben már semmi sem maradt.” Leonardo da Vincitől idéztem, aki elég kritikusan bánt vele, leginkább azt a festői gyakorlatot bírálta, melynek során kontúrral – többnyire feketével – keretezték a formákat, amelyeket aztán különböző színekkel töltöttek ki. Ilyen a természetben

nincs – fakadt ki, amire persze jó oka volt, mert firenzei vetélytársait, a kontúrozást előszeretettel használó Botticellit és Michelangelót leckéztethette.

Ez a korát sok tekintetben megelőző polihisztor – Leonardo – azonban a korszak legnagyobb találmányát, a fekete és a fehér szín apoteózisát is meghozó könyvnyomtatást, szinte észre sem vette. Gutenberg kulturális forradalma a fehér papirosra feketével nyomtatott betűk révén a színek megítélésében erőteljes divatváltást hozott. A középkori kódexek sárgás pergamenjére többnyire barna tintával festett betűk helyett a lámpakoromból lenolajjal kevert és gyantával ragadóssá tett pigmentek feketéje a humanizmus jelképszíne lett. És még inkább a reformációé. A protestáns erkölcsök összeegyeztethetetlenek voltak a tarkasággal. A templomi képrombolás egyúttal színrombolást is jelentett, és a rigorózus prédikátorokról, Huszról, Savonaroláról, Lutherről, Kálvinról szinte csak fekete ruhás képet találok, mintha a szigor és az erény másképp, mint hollófeketében nem is jelenhetne meg.

Apropó holló. Mátyás király (akit állítólag Leonardo is megfestett) zsoldos seregét (amely jórészt szétszóródott huszitákból verbuválódott) fekete seregnek hívták. Talán épp a király címerében megjelenő fekete madár miatt.

Nagypénteken mossa holló a fiát – kezdődik egy régi magyar népdal. Fehér holló ugyan nem lesz a megmosdatott feketéből, ünnepien tiszta viszont annál inkább. Nagypénteken a templomok szárnyas oltárát be szokás hajtani, s a bezáruló lapok fekete-fehérek. *Grisaille*-nek hívják a technikát, amikor a fekete, a fehér és a szürke különbö-

ző árnyalataival festik a képet, a legnevezetesebbet a van Eyck testvérek csinálták a *Genti oltár* hátlapjára. Kinyitva színes, bezárva monokróm. Van a grisaille-képeknek egy másik, a középkori miniátorok által kitalált felhasználási módja, jól megjeleníthetők általuk a különböző idősíkok, illetve elkülöníthető a „kép a képben” szituáció. Ha egy szürke tónusban tartott bibliai jelenet szereplői közt egy oda nem illő színes figura jelenik meg, akkor alighanem a kortárs donátorhoz van szerencsénk, aki olykor nevével együtt tűnik föl, sőt akad, amikor családstul trollkodik bele a kompozícióba. Az élők és a holt lelkek megkülönböztetésére is remek eszköz a grisaille, ideális volt például a *Divina Commedia* első illusztrátorai számára (Guglielmo Giralaldi, Sandro Botticelli). Ha egy profán témájú kép terében veszünk észre hasonló kontrasztot: színes alakok szürke alakokat néznek, akkor az előbbieket „valóságosaknak”, az utóbbiakat pedig festettnek, esetünkben „kétszer festettnek” képzeljük (Évrard d’Espinques: *Lancelot-Graal*), vagyis a színes és a fekete-fehér ábrázolás összekeverése a kétféle ikonikus helyzet szemléletes egymásba játszására ad lehetőséget.

Még egy passzus a hollóhoz. Pontosabban A hollóhoz, mert Edgar Allan Poe verséről lesz szó. A *műalkotás filozófiája* című esszéjében, amelyben a vers keletkezését magyarázza, leírja, hogy szüksége volt egy beszélni tudó állatra, s az első, ami nagyon természetesen az eszébe jutott, az a papagáj volt. A papagáj ugyan sokkal jobban tudja utánozni az emberi beszédet a hollónál, de a színe nem felelt meg Poe-nak. A tónusa. Próbáljuk meg elképzelni egy csiricsáré papagáj szájából – illetve csőréből – a „sohamár”-t, és tüstént megértjük, hogy miért inkább egy hollót választott.

Holló és papagáj. Fekete vagy színes? Már a reneszánsz idején éles „paragone” hangulat alakult ki, kigyót-békát mondtak egymásra a kolorit és a rajz hívei. Minden, ami fehérrel feketével jelenik meg, pontosabb és igazabb annál, ami színes. A rajz kifejtett idea, az értelemhez szól, gondolatokat közöl, míg a csábos színekkel festett kép csupán az érzékeket veszi célba. A rajzos firenzeiek fikázták így a színeikkel hivatkozó velenceieket. Kár, hogy nem tanult

meg rajzolni, pedig egész ügyes művész lehetett volna – mondta állítólag Michelangelo Tizianóról. A rajz oldalán állók mindig is jobban tudtak érvelni, de a közönség valahogy mégis mindig a színesekhez vonzódott. Ráadásul jókora megerősítést nyertek egy tudós kísérletből. Egy Isaac Newton nevű angol rájött, hogy ha a napsugarat háromszögletű üvegprizmán vezet keresztül, a fehér fény a szivárvány színeire bomlik. Spektrumnak nevezte ezeket a színeket, és e színek közt nem volt ott a fekete. Ráadásul a prizmán szétszalazott színeket egy másik prizma segítségével újra fehér fénné tudta egyesíteni. A fekete hivatalosan is megszűnt színnek lenni. (Mellesleg mindez a sátáninak kikiáltott 1666-os évben történt, amikor Newton egy feketehimlő-járvány elől vidékre menekült.)

Több se kellett néhány festőnek, fölthagytak az ósdi szokással, hogy palettájukon kevergessék a színeket, önálló ecsetvonásokkal kezdtek festeni, tubusszínekkel, és azt várták, hogy azok a néző szemében állnak majd össze, ahogyan az angol prizmáján egyesültek a szivárványos fényfonalak.

Newton kapcsán persze eszünkbe juthatna a „hatás-ellenhatás” törvénye is, amit naivan úgy aktualizálhatnánk, hogy az impresszionista színdömping után újra meg kell érkeznie a monokróm világnak. És valóban. A magukat kubistának nevező festők 1910 körül elkezdik redukálni a színeket, Kazimir Malevics pedig 1915-ben kiállítja *Fekete négyzet fehér alapon* című művét. Alapmű, origó, maga a tökély – ájult kékharisnyák eksztatikus révületben magyarázzák azóta is, hogyan tükrözi ez a tökéletes mű a negyedik dimenziót, hogyan jelenik meg benne a nem euklideszi geometria világa, és mennyire megújult általa a művészet formanyelve, esztétikája, filozófiája, mindene... Akadtak persze kétkedők, akik vic-

cet láttak a dologban: mi ez, éjszaka az alagútban négerrek színet lapátolnak? Mit ad isten, néhány éve, amikor moszkvai restaurátorok hozzáláttak volna a repedezni kezdő ikon kijavításának, észrevették, hogy egy alsó rétegre tényleg oda van írva valami, kibogarásták: *Бумба негров в темной пещере*, magyarul: *Négerrek harca a sötét barlangban*. A modern művészeteket új alapokra emelő szuprematizmus csupán tréfa lenne? Ráadásul nem is nagyon eredeti tréfa, hiszen a tök fekete képet a francia író Alphonse Allais már 1882-ben megfestette, ráadásul a címe ez volt: *Combat de nègres dans un tunnel*, vagyis *Négerrek harca az alagútban*. Abba momentán ne menjünk

bele, hogy mennyire pízsi a feni címek, illetve mennyire lehetnek azok a címadás idején, de azon talán érdemes elmorfondírozni, hogy ha egy többnyire derűs műveiről ismert alkotó áll elő valamivel (ki ne emlékezne a *Horgász a pácban* című Louis de Funès filmre, amit Alphonse Allais írt), azon átsiklik a kultúrtörténet, de ha egy dúlt tekintetű és szenvedélyes homlokredőzetű férfiú teszi ugyanezt, miközben persze a háta mögött ott van kigöngyölve a Nagy Forradalmi Panoráma, akkor egy csapásra világpróféta lesz belőle.

Van, amikor a téma tényleg indokolja a színek elhagyását. A XX. század leghíresebb grisaille-je a *Guernica*. Egy véres esemény egyetlen csepp vörös nélkül. Úgy tudósít a lebombázott baszk városról, olyan közvetlenül, akár a korabeli fekete-fehér újságok. Az értelemhez szól, a színek érzelmes hangolása nélkül, a drámáról beszél a színek kapcsán megjelenő anekdotikus szépség nélkül. Megmaradt a festmény sok vázlata, és e vázlatok jó része még színes. Picasso épp fordítva járt el, mint ahogyan azt a festészet története példázza. A színes képektől lépegetett visszafelé a monokróm szférába.

A komoly, a megbízható információk sokáig a könyvek, a fényképek, a filmek világából érkeztek, vagyis feketén-fehéren. Ha hangsúlyozni akarták valaminek a kivételes komolyságát, legbiztosabban a színével tehettk. A szín-

hiánnyal, ha tetszik. Az iskolatábla, a telefon, az írógép, a kamera sokáig elképzelhetetlen lett volna színesen, s hiába ajánlották Henry Fordnak, hogy más autót is gyártson, csökönyösen kitartott a T-modell feketéjénél. Aztán persze... ma már a fehérnemű is fekete.

Tudom, hogy lesznek, akik valami szakmai huncutságra gyanakszanak, amikor leírom, hogy feketében és fehérben is megjeleníthetők a színek, ráadásul gyakran elegánsabban, mint a hagyományos módszerekkel. Megmaradt Rubens és az antwerpeni rézmetsző Lucas Vorsterman levelezése, amelyben a festő képeinek színhelyes visszaadásán polemizálnak. Azon – belátom, első hallásra meglepő –, hogy a fehér papírra fekete festékkel kinyomtatott metszet-reprodukciók kifogástalanul ad-

ják-e vissza az eredeti festmény színeit. Talán jobban érthető, ha a grafika egy egyszerűbb válfaja felől közelítem, a heraldika felől.

Egy Silvester Petra Sancta nevű római jezsuita valamikor a XVII. században eszelte ki a címerek színeinek grafikai kódolását, az úgynevezett vonalkázási rendszert, amit az ilyesmivel foglalkozó tanult kollégák esürnek (hachure) ejtenek. A függőleges párhuzamosok pirosat, a vízszintesek kéket, az átlósak zöldet, ellenirányba futva meg bíbort jelentenek; a pontozás sárgát, illetve aranyat, az egymást metsző vonalak pedig feketét. Pingelapon, ha lennének közlekedési lámpák, alighanem a Petra Sancta-féle licenc szerint működnének.

Veizsása – anhan – denszevel. Piros – sárga – zöld. A pingelapézi nyelvet ugyan olyan kevesen beszélik (kb. háromezren), hogy a Google fordítóprogram-készítői nem találták érdemesnek fölvenni a listájukba, mégsem adom föl, hogy szót értek velük. Az internet korában nem olyan könnyű kifogni a magamfajta el-

szánt pingelománnal. Fonetikusan írtam, hogy olvasóink könnyebben szóba elegyedhessenek majd velük, ha véletlenül összefutnak valahol. Noha vannak szavaik a színekre (a tájfun előtti nyelvemlék lenne?), mégis jobb lenne mással kezdeni a beszélgetést. Szed (óceán), deke (sziget), povlad (hajó), aengszik (szélvihar), szal (fekete), kororo (fehér).

Miért érezzük a színes képet csupán a pillanatnyiság illanó megjelenítésének, és miért kapcsoljuk össze a fekete-fehéret az idővel? Az érzéki látás efemer volta áll itt szembe egy komolyabban veendő és végtelenné táguló világgal. A színfosztás metafizikus transzformációja kiemeli a látványt az empirikus világból, és összekapcsolja a múlt idővel és a jövő idővel. A monokróm látásban felsejlik a feketén látás, azaz a nem látás, ami ugyebár, Borges-től tudjuk, a halottak világával való kapcsolat megélése, Teiresziasz történetéből pedig ismerjük: képesség a jövőbeli dolgok megsejtésére. S a konklúzió: színesben látni a világot egyfajta kegyelmi állapot, jótékony védelem az idő fájdalmas megtapasztalása ellen. A fekete-fehérben látás pedig küldetés, álom-állapot, hivatás, próbatétel, fátum.

A régi fényképek, a tényszerűnek és tárgyilagosságnak elfogadott archív filmfelvételek fekete-fehér világot mutatnak, mintha akkoriban nem is lettek volna színek. Dehogynem voltak. Sőt vannak ravasz technikák, amelyekkel utólag kiszínezhetők a régi fotók, megmutatva a múlt valódi ábrázatát. Rekolorizáció az eljárás neve, és persze Amerikában találták ki. Aki akarja, ma már színesben is megnézheti Humphrey Bogartot és Ingrid Bergmant Kertész Mihály 1942-es *Casablancájában*, sőt félő, hogy előbb-utóbb fekete-fehérben már nem is lesz lehetősége rá.

A legnagyobb rendezők jóval a színes film általánossá válása után is ragaszkodtak a fekete-fehérhez. A színes film talán valódibb, de a fekete-fehér igazibb – állította Bergman, Kuroszava, Tarkovszkij. A mindennapi életben ritkán figyelünk a színekre, de ha filmen látjuk őket, hirtelen jelentőssé válnak, szerepet kapnak, fontosabbat, mint amit érdemelnének, és csak kevesen tudnak alkotó módon bánni velük. Úgy érezzük, valami reklámos máz ömlik szét a színessé vált mozivásznon, ami inkább nehezíti, mint könnyíti a koncentrációt.

Na persze az, aki nekiül a szürkével foglalkozni, nehezen tudja kikerülni a perverz bestsellert, *A szürke ötven árnyalatát*, és megpróbál magyarázatot találni a könyv, illetve a film különös címére is. A legkézenfekvőbb magyarázat a főszereplő, a könyvben szürke szeműnek leírt (mit leírt, legalább ötvenszer sulykolt) Christian Grey színskáláját zongorázná végig a tökéletes gentlemantól a sötét titkú szexörültig, és Anastasia Steele-lel megjelenített kapcsolatát, ami igencsak a szürke zó-

nában zajlik, legalábbis a hagyományos szerelmi kapcsolatokhoz képest. Az átlagos emberi szem a szürke ötven árnyalatát képtelen érzékelni, eksztatikus pillanatokban azonban az érzékelés dimenziói nagymértékben kitágulhatnak. Az eredeti címet, a *Fifty Shades of Grey*-t persze nem is biztos, hogy árnyalatnak kellene fordítani, a 'shade' árnyékot, szellemet és démont is jelent.

A szürke ötven démonáról van itt szó, éppen ötvenről – juthat az eszébe annak, aki a brit irodalom hírhedt siker-könyvét a magyar költészet történetesen éppen ötven-soros párhuzam-versével, a *Semmiért egészennel* akarja összevetni. Szabó Lőrincről pedig már könnyű utat találni a buddhizmusig, s benne az ötven szkandha démonig.

szívem azonnal megmelegedett, s benne a piros-fehérezöld (Pinczehelyi Sándor festő barátom sorozatcíme szerint P-F-Z) kiegészült a szürkével. A kapusok színe egykor fekete volt, (Grosics, a fekete párdúc), annyira fekete, hogy az a fekete-fehér tévéken sem volt kérdés. Aztán, talán, hogy a bíró sporttársakkal ne keverjék össze őket, elkezdtek a kapusok színesedni. Egy idő után persze a bírók és a partjelzők is kiszínesedtek, s miközben magukra öltötték a papagájpaletta rikító koloritját, fokozatosan elveszett a tekintélyük. Már nem is bírónak, egyszerűen csak játékvezetőnek szólították őket.

Király. Név, de most inkább legyen jelző: király! Úgy, mint klassz, okés, csúcssuper, kúl, zsír, sirály, istencsá-

Feleségemtől hallottam (a '80-as években jártunk), hogy félrehívta az óvónő, és suttogva figyelmeztette, Marci fiunk a minden gyereknek föltett kérdésre, mi a kedvenc színe, azt felelte: a szürke. Holott meg is lett nekik mondván a vörös. Nem kéne kivizsgáltatni a gyermeket!?

A vörös idők: valami sajnálni való melankolikus attitűd, sőt rendszerellenes stich társult a szürke szóhoz, pedig mily nagyszerű, már-már laboratóriumi körülmények adódtak a szürke szépséges árnyalatainak vizsgálatához. Ó, azok a kétütemű kipufogások!

Következzék egy majdnem akadémikus kísérlet: arasznyi papírkorongra fessük föl sugarasan a színskálát: zöld-sárga-narancs-piros-bíbor-lila-kék, szúrjunk egy kihegyezett ceruzát a tárcsa közepére, és pörgessük meg, hogy összeolvadjanak a színek. Az eredmény a legszebb szürke. Mondhatjuk-e átlagnak, statisztikának, mérsékelt középnek? A színek gazdag összessége. Akár dolgozatunk tézisként is felírható: a mackóalsó megszínesíti a világot.

Egy éve, a focibé idején bejárta az internetet egy kanadai sportműsor felvétele: a műsorvezetők szürke alsónaciban – à la Király Gábor – vezették az adást. Magyar

szár, oltári, frankó, tuti, überkafa, pöpec, prima, baró, eszméletlen, haláli, brutál, menő, ütős, pompás, fain, fantasztikus, pazar, vagány, frenetikus, csodás, parádés, ász, atom, tutkeráj, észbontó, döfi. Na, ebbe a sorba illeszteném a szürkét is. A király jelző kiejtése egyébként hasonlít a Király név kiejtéséhez, csak az á betűt egy kicsit tovább kell nyújtani. Így: kirááály. A kiejtéssel momentán nem is foglalkoznék tovább (egy ilyen méltatásban amúgy is méltatlan lenne azt az Izland elleni meccsen történt *kiejtést* fölemlegetni), azzal azonban igen, hogyan gazdagodik a nyelvünk. Bestieberezni a labdát azt jelenti, hogy elegánsan a hálóba emelinteni azt a kifutó és reménytelenül elvetődő kapus feje fölött. (Lásd még magyarni – à la Örkény.)

A focibé számunkra a szürke mackóról emlékezetes, az elmaradó olimpia szétgurult színkarikái helyett bizonyára még sokáig ezt a szürke színt kell felidéznünk, ha valami nemzetire és dicsőre akarunk asszociálni.

Kiss István

Rejtőzködő szépség

Séta a könyv körül

„A könyvtervezés feladata háromszoros: hatásosan és értelemszerűen kell közvetítenie a szöveget és ezzel a szerző szándékát, meg kell felelnie az olvasónak, és végül szép könyvet kell létrehoznia, anélkül, hogy a tervezés szépségének szándéka előtérbe tolakodna.”

(Albert Kapr)¹

■ Témánk a könyvek szépsége. A társadalomban elfogadott vélemény szerint a szép könyv színes nyomású, nagy formátumú, fehér, fényes papírra nyomtatott, albumszerű jelenség. Talán többeknek is volt már olyan felismerése: egy híradásban szépnak minősített kiadványt kézbe véve és alaposan átlapozva egyáltalán nem tűnik szépnak, inkább feleslegesen pazarló, talmi eszközökkel parádézó, tucatműként értékeljük. Valószínű, hogy a kiadó, amelyik ilyen kötetet kiad, a tervező, aki ilyet létrehoz, számít a társadalomilag rögzült véleményre, és nyilván az anyagi sikerre is kacsintva alakítja ki a könyvet. Valószínű, hogy mindez nem rosszindulatból, a „paraszttvakítás” kétes szándékával jön létre, inkább csak a tájékozatlanság, a hozzá nem értés és végül az ízlés csorbultsága miatt történik.

Vannak azután olyan könyvek is, amelyek igényt sem tartanak a *szép* jelzőre. A szépirodalmi és verseskötetek, az útleírások és a számtalan egyéb tartalmú kiadvány átlagát tekintve csak arra való és azt célozza, hogy a szerző/kiadó szándékai szerinti szöveget eljuttassa olvasójához. Többször is hallottam átlag alatti tipográfiai színvonalú kötetről, hogy nincs gond vele, mert el lehet olvasni. Kétségtelen, hogy ez az érv általában megállja a helyét, hiszen – különösen az utóbbi évtizedekben – a szöveg-előállítás már az íróasztalon megtörténik, jól olvasható minőségben. Ezért kérdezhetjük: kell ennél több? – és már sejtjük is a kézenfekvő választ.

A DTP (Desktop Publishing) megjelenése előtt a szöveg-előállítás lehetősége a nyomda privilégiuma volt. A nyomda rendelkezett betűkészlettel, képzett szedőkkel

és más hozzáértő szakemberekkel, de gépekkel is, amelyek a sokszorosítás munkáját elvégezték. Ez azt jelentette, hogy a minőséget a nyomdászok képzettsége, a kiadványok létrehozásával kapcsolatos és az évszázadokon át kialakult szabályok betartása garantálta. Így – bár a nyomdák és nyomdászok között is voltak minőségi különbségek – az általánosan elvárható minőség biztosított volt. Kirívóan rossz, szakmai szempontból vállalhatatlan könyvek nem születtek, ha betartották a szakma szabályait.

A számítógéppel történő szöveg-előállítás (szedés) hatása a könyvkultúrára – mondhatnám, a vizuális kultúrára is – kettős következménnyel jár. Megszabadultunk az írógéppel létrehozott szövegek csúnya, rossz betűképet adó látványától, és egyben lehetőségessé vált korlátlan számú másolat készítése. A szerző, ha késztetést érez rá és van önbizalma, maga alakíthatja ki és határozhatja meg a kiadvány méretét, betűjét, szövegfoltját – egyszóval: küllemét. Tévesen azt gondolják, hogy a szövegszerkesztő programok lehetőséget nyújtanak arra, hogy elvégezzék azt a feladatot, amelyet korábban csak a nyomdában, a tanult szakemberek voltak képesek elvégezni. Ezért találkozhatunk olyan könyvekkel, amelyeknek nemcsak a szövege, de láthatóan az oldalképe is a szerző munkája. Hihetnénk, hogy ideális ez az állapot, hiszen ki tudná jobban közölni mondanivalóját nem csak szavakkal, de a tipográfia eszközeivel is, ha nem a szerző? Tájékozatlansága miatt azonban rossz esetben korlátlanul (ki)használja a program adta lehetőségeket, hiszen a szöveg-előállításra vonatkozó szabályokat nem ismeri.

Szerencsénkre az utóbbi időben mindez visszavonulni látszik, az újdonság varázsa elillant, és ezért talán rövidesen a helyére kerül ismét a könyvkészítés korábban megbecsült mestersége. Mára talán már nem okoz örömet a hozzá nem értőknek az az egyébként fáradságos tevékenység, amely során a könyvek megszületnek.

A most következő rövid, vázlatos áttekintéssel szeretném érzékeltetni a fejlődést, amelynek eredménye a ma is használatos könyv.

A kezdetek

A vizuális emlékek, amelyek az emberiség történetének kezdetéről fennmaradtak, arról tanúskodnak, hogy az emberek velük született, ösztönös igényből fakadó „szép-érzékük” szerint alakították tárgyaikat. Az írás már a korai, nagy kultúrákban megjelent. A gyakorlati haszna, szükségessége törvények, számadások és más, az emlékezetet megerősítő szerepe mellett – különösen a mi számunkra – az, hogy az akkori vizuális környezetről is tudósít bennünket. Az ékírással agyagtáblácskák, az ősi kínai jóslócsontok karcolatai vagy a későbbi hieroglifák mind az emberi kultúráról beszélő nyomok.

Ha tovább követjük az írás kialakulását, akkor a Földközi-tenger medencéjében megjelenő írásokon, a görög írás változatain át elérkezünk Rómába, ahol már mai betűkészletünk karaktereit fedezhetjük fel az ókori sírköveken, oszlopfeliratokon, de a Vezúv kitörése által betemetett, majd később kiásott ókori Pompeji házainak oldalán ma is látható kézzel pingált feliratokon is. Európa kultúrájának fejlődését követhetjük nyomon a középkori kolostorok szorgalmas (de olvasni nem feltétlenül tudó) szerzetesei által sokszorosított kódexek szövegein és az oklevelek, történeti feljegyzések lapjain keresztül.

Mondhatjuk, hogy a ma is használt betűink évezredek óta alakult és kiforrott vizuális kultúrát hordoznak. A római kapitális, a középkor eleji unciális, a gótikus textuális, majd ezek továbbélése a Gutenberg utáni, nyomtatással sokszorosított könyvekben, mind megtestesítői kultúránknak. Nemcsak irodalmi, történeti szövegeket közölnek, de maguk is hordozói vizualitásunknak. Nem kétséges, hogy a minket minden oldalról körbevevő nyomtatott világ befolyással van a formák iránti érzékenységünkre, meghatározza az ezzel kapcsolatos véleményünket, döntéseinket.

Az íráshordozó anyagok

A kézirás, a kézzel rajzolt, véssett, faragott jelek valamilyen hordozóanyagon jelentek meg. Olyanokon, amelyek a szöveg rendeltetésének, céljának megfeleltek. Az uralkodók által kihirdetett törvények kőbe vésve (sztélék), a gazdasági feljegyzések, számadások agyagtáblákon, az irodalmi művek, a szellemi kultúra szövegei papiruszon és pergamenen maradtak meg, illetve jutottak el azokhoz, akiknek szánták ezeket a közlendőket. Hozzánk időben és az anyag jellegében a papirusz és a pergamen áll a legközelebb, pedig mindkét anyagot évezredek távolában használta az emberiség.

A papiruszt a Nílus völgyében honos növény, a papiruszcserje feldolgozásával, írásképes felülettelé alakításával készítették az ókori Egyiptomban. A préselt és simított lapokat tekercsekké alakították, ekkoriban a könyvek tekercsformát viseltek. Olvasni a tekercs letekerésével és a már olvasott rész feltekerésével lehetett. A néha tíz méternél is hosszabb tekercsek kezelése nehézkes volt. Nem volt lehetőség a lapozásra, és a szövegnek mindig csak az adott része volt az olvasó előtt.²

A pergament a papiruszt helyettesítő íráshordozó anyagként találták fel az ókori Pergamonban. Az alapanyaga nem növényi, hanem állati eredetű volt. A birkák, kecskék bőrét bonyolult eljárással tették alkalmassá arra, hogy írni lehessen rá. Az így keletkezett finom, vékony hárttyát lapokra

vágták, hajtogatták, és végül az íveket összevarrták, majd fatáblák közé kötötték. Ezzel létrejött a kódex, amely már a ma is használatos könyvet idézi. Ez a megoldás módot adott arra, hogy az olvasó az olvasott szövegben visszalapozzon, a margóra jegyzeteket készítsen. A korábbi kényszerű hangos olvasást felváltotta a szöveg néma olvasása.³

A papír keleti eredetű anyag, Kínában találták fel, a Handinasztia korában (Kr. e. 202. – Kr. u. 220.). Úgy készült, hogy rostos növényi anyagokat vízben áztattak és péppé zúztak. A papírpépet azután gyékényszövetre, később szitára öntötték. A víztől megszabadult és szikkadásnak indult anyag lappá alakult, szárítás és préselés után írni lehetett rá.⁴ Európába is eljutott a papírkészítés mestersége, előbb Spanyolországban, később Franciaországban és német területen is alakultak papírmalmok, papírkészítő manufaktúrák. A pergamen használata azonban még sokáig fennmaradt, különösen az időtállóknak szánt kódexek esetében.

Kódexek és a könyvnyomtatás

Kódexek, kézzel írt könyvek művészi készítése Európa-szerte elterjedt. A mi szempontunkból a reneszánsz Itáliában kialakult magas színvonalú kódexkészítés ismertebb, mert ott keletkeztek Mátyás király könyvtára számára a ma is megcsodálható művek. Az egyes műre-mek árát csak királyok, fejedelmek tudták megfizetni. Ezekre a kincsekre méltán voltak büszkék tulajdonosaik, hiszen az anyagi értékük mellett kulturális jelentőségük is nagy volt. Az 1200-as években már nemcsak a kolostorok könyvtárai léteztek, hanem az akkoriban alakuló egyetemek mellett létrejövő könyvtárak is lehetőséget biztosítottak az egyébként pénztelen értelmiségieknek, hogy hozzájussanak a könyvekhez, olvashassák őket. Ez fontos volt, mert a könyvtárakban gyűlt össze az európai kultúra számos alapműve.

Amíg a pergamenlapokra a másoló szerzetesek által írt kódexek csak kevesekhez juthattak el, a papírral, ezzel a viszonylag olcsó íráshordozóval megnyílt a lehetőség arra, hogy a sokszorosított szövegek közkinccsé váljanak. A könyvnyomtatás lehetőségének megteremtésével Gutenberg és az utána következő nyomdászok immár az ipari módszerekkel előállítható papírra nyomtattak.

Gutenberg találmánya

A nyomtatással történő sokszorosítást már Gutenberg előtt is ismerték. Legősibb formája a pecsétnyomás, már az ókori Mezopotámiában is létezett. A pecsételőhenger puha agyagtáblán végiggörgetve nyomot hagyott, amely aláírásként szolgált, és hitelesítette az ékírásos feljegyzéseket. Európában vallásos kiadványok előállítására hasz-

nálták a fatáblanyomtatást. Ennek jellegzetes és általánosan használt megoldása a *Biblia Pauperum*, a szegények bibliája volt. Ezekben egész oldalas fametszetek szerepeltek, amelyek az illusztrációkat és a hozzájuk tartozó szövegeket is tartalmazták. Az erről készített nyomatok az írástudatlan emberek vallási ismereteit szolgálták – a katedrálisok üvegablakaihoz hasonlóan.

A mainzi Johannes Gutenberg (Johannes Genfleisch zur Laden) világra szóló találmánya hatalmas társadalmi változásokat okozott, és segítette is azokat. Ekkorra megnőtt Európa lakossága, szükség volt az olcsó tömegárura, amely sokakhoz eljuthatott. A könyvnyomtatás berobbanásával a vallási élet, a mindennapok világa, a kultúra is átalakult, közkinccsé vált. „Elterjedését Luther fellépése (1517) és merész szembenállása a pápasággal nemcsak a német népet, hanem egész Közép- és Nyugat-Európát megrázta. Luther nyomban felismerte a benne rejlő fölmérhetetlen propagatív erőt, s [...] tanainak igazáról nemcsak a nemességet, a városi polgárokat és a viszonylag kis létszámú értelmiséget kívánta meggyőzni, hanem a nép legszélesebb rétegeit is...”⁵ (Kéki Béla)

Nem a nyomtatóprés és a mozgatható betűk feltalálása, hanem a kézi öntőkészülék és az azzal előállítható fém-betűk jelentik találmánya lényegét.⁶ Azzal, hogy mind a betű-előállítás, mind a nyomtatást megoldotta és rendszerbe foglalta, létrejöhetett az üzemszerű „könyvgyártás”. A nagy példányszámban sokszorosított, és vásárolkon terjesztett könyvek a polgársághoz is eljutottak, és a könyv diadalmenetben terjedt Európában.

Művészettörténeti stílusok és a tipográfia

„Merthogy a betűknek is van divatjuk, ugyanúgy, mint az öltözködésnek. Mert mi más a betűkép, mint az ábécé felöltöztetése?”⁷ (Simon Loxley)

A könyvek megjelenése, külleme, az alkalmazott tipográfiai megoldások mind alkalmazkodtak és kísérték a nagy stílusirányzatokat. Az emberek értékítéletét követő divat – akárcsak ma – meghatározta a változás irányát. De míg a mai divat akár évről évre változik, a korábbi időkben a sebessége kisebb volt, köszönhetően az információk lassabb terjedésének.

„Nem kérdéses, hogy ugyanaz a törvény irányítja a nyomdai betűk állandó változását, mint a külső megjelenés megszámlálhatatlan más területét. Nem tudni, miféle hajtóerő áll e jelenség mögött. A változás igénye valószínűleg az emberek nyughatatlanságából következik.”⁸ (John Allen Murphy)

A könyvek „építőanyaga” a betű. A korstílusok változását a betűformák változásán keresztül is nyomon

követhetjük. A következő néhány sorban csak egy-egy közismert betűtípusról szólok, mert lehetetlen és nem is fontos ebben az írásban sok példát hozni. A reneszánsz általánosan ismert típusa a francia nyomdász által met-szett és róla elnevezett Garamond betűtípus. Claude Garamond az 1500-as évek közepén működött, betűje ma is sok betűtervező cég által újra és újra megfogalmazott változatban létezik.

A barokk könyvkultúrára jellemző típus az Amszterdamban tanult Tótfalusi Kis Miklós betűje az 1600-as évek végéről, amely Janson néven, tévesen Anton Janson holland nyomdásznak tulajdonítva, a Garamond után a legnépszerűbb betű volt Európában. Volt tanárom, Haiman György kutatásai bizonyították Tótfalusi szer-zőségét. Nagy alakja volt a barokk nyomdászatnak az angol John Baskerville, aki a cambridge-i nyomdát vezette, és alakította a barokk tipográfiát. Levegős, kimért oldal-képei már a következő stíluskorszakot, a klasszicizmust idézik, ezért átmenetinek is nevezik a barokk antikvákat. A klasszicizmus egyértelmű és jellegzetes képviselője a páрмаi hercegi udvar nyomdásza, Giambattista Bodoni, aki betűmintalapjaival példát adott a tiszta és mértékartó tipográfiai gondolkodásról az 1800-as évek elején.

cesszió, vagy Jugendstil jellegzetes ornamentikát alakított ki, és ez minden művészeti ágban éreztette hatását. Az új irányzat a müncheni művészek új utakat járó csoportja által alapított *Jugend* című folyóiratról kapta a nevét.⁹

Ehhez hasonló gondolat jelentkezik a XX. század elején Kner Imre munkáiban is. A Gyomán működő nyomdász példás alapossággal teremtette meg a tipográfiában azt, amit Lechner Ödön az építészetben. A magyar hagyományokat és vizuális nyelvet keresve hozta létre terveit és nyomtatta ki a családi nyomdában. Tevékenysége olyan művészeket kötött Gyomához, mint például az univerzális tehetségű Kozma Lajos.

Talán az utolsó jellegzetes stíluskorszak a modernizmus. Karakteres képviselője a Bauhaus és a keretein belül

A nagy stílusirányzatok egységessége a XIX. században megszűnt, és ez hatással volt a könyvművészetre is. A felhasznált, forgalomban lévő betűk formavilága vesztett a korábbi tisztaságából, zavaros és pillanatnyi ötletektől vezérelve alakult, fejlődött tovább. Ebből az időszakból csak William Morris munkássága emelkedett ki, mint aki a kézművességet, az illusztráció és a tipográfia egységét hirdette és valósította meg nyomdájában, a Kelmscott Press segítségével.

A XIX. század végén jelentkezett egy új művészeti irányzat, amely szakítani kívánt a historizmussal. A sze-

működő művészek sora. Ahogy újat hoztak a művészet egyes ágaiban – az építészetben, a textil- és bútortervezésben –, úgy jelentős, máig ható eredmények kötődnek hozzájuk a betűtervezésben és a tipográfiában.

E rövid és vázlatos áttekintést követően érdemes arra gondolni, és értékelni azt a jelenséget, hogy amíg az egyes műfajokban a korábbi stílusirányzatok csak idézőjelesen, utalások szintjén jelennek meg, addig a könyvművészet – sőt, egyszerűen szólva a könyvcsinálás – a mai napig használja a régi korok betűit. Már a kezdő nyomdász, könyvtervező, tipográfus is magától értődően használja Garamond, Tótfalusi, Baskerville vagy Bodoni típusait. Talán azért, mert ezek a betűk valamilyen általános és titokzatos szépséget képviselnek. Alkotóik az ember arányérzékének és a használatnak (a szöveg közlésének) megfelelő betűformákat hoztak létre.

De ne higgyük, hogy a fejlődés abbamaradt. Nap mint nap új betűtípusok születnek, és az ezzel foglalkozók a terület gyors változása miatt már követni sem tudják az újdonságok megjelenését. A betű- és könyvtervezés iránti érdeklődés nő, és bár a lehetőségek korántsem határtalanok, de az látható, hogy a Gutenberg-galaxis kimúlása nem holnapra várható.

A szépség és a könyv

A szép könyvről való gondolkodás folytatásaként vegyük szemügyre azokat a részleteket, amelyek széppé (vagy csúnyává) tehetik a könyvet. Legegyszerűbb, ha kézbe veszünk egyet a sok közül, és elkezdjük sorban megfejteni a titkait. Először is a borító az, amit megvizsgálhatunk. A könyvek megjelenése elsősorban a kötés módjától függ.

A kartonfedelű könyv

Napjaink leginkább elterjedt kötésmódja a ragasztókötés. Ennek segítségével a kötet „testét” kartonfedélbe burkolják, így keletkezik a puhafedelű könyv. Az olcsósága miatt sok ilyen kötettel találkozhatunk. A korábbi, gyenge minőségű ragasztókkal „kötött” könyvek kinyitáskor ropogtak, amely azt jelezte, hogy könyvünk rövidesen elemeire esik szét. Ez után inkább zacskóban jó tartani az ilyen romossá lett kötetet. Az utóbbi időkben az erős és jó minőségű ragasztók használatával sokat javult ez a technológia, és ma szétesésről már nincs szó. Hibája azonban, hogy nehezen nyílik, és ennek következtében az olvasása fáradságos, hibás tervezés esetén (szűk kötésmargó) az olvasás szinte lehetetlen. Nem szerethető az a tulajdonsága sem, hogy nem szeret nyitva maradni, tehát az olvasás megszakításakor valamilyen olvasójelet kell használnunk.

A kartonfedél szerepet biztosít a könyves közegben működő grafikusművésznek is. Feladata, hogy a fedélgrafikával kapcsolatot teremtsen a leendő olvasóval. Az itt megjelenő grafika, színhasználat és a címbetűk megválasztása mind alapvetően alakítja és jellemzi a könyvet. Ettől válik emlékezetessé, figyelemfelkeltővé, de alkalmatlansága esetén észrevétlenné, amely mellett könyvedén elmegyünk, pillantásra sem méltatva a mégoly fontos művet sem.

Nyilvánvaló, hogy a kartonált kötetek is lehetnek szépek, hiszen a külső találó megformálása mellett a belső, szöveges oldalpárok látványa is vonzó lehet. Érdekes, hogy a tipográfia esetében mennyire összekapcsolódik a szépség és a funkcionalitás: rossz arányú margókkal, rosszul megválasztott betűtípussal és egyenetlen, hézagosszedéssel nem jöhet létre szép könyv, de kényelmes olvasásra sem alkalmas!

A keménytáblás könyv

Sok szempontból a legmegfelelőbb a fűzött könyv, amelyben a nyomtatott és hajtogatott ívek cérnafűzéssel kapcsolódnak egymáshoz, és papírlemezből készült táblába vannak erősítve. Ez klasszikus megoldás, és a több évszázados állandósága azt jelenti, hogy kiforrott, nincs szükség alapvető változtatásokra.

Drágább eljárás, mint az előző, de tartósabb, és talán szebb is. Több lehetősége van a tervezőnek arra, hogy a kötetet széppé formálja. A védőborító, a kötés, az előzék és a belív tipográfiai megoldásai mind olyan kialakításra, megtervezésre váró részletek, amelyek jellegzetes és emlékezetes kiadványt eredményezhetnek. Használata könnyű, nem sérülékeny, hiszen a tábla megvédi a könyvtestet. Könnyen nyílik, és kinyitva is otthagyhathatjuk az asztalon, ha arra van szükség. A táblát sokféle anyaggal burkolhatjuk: a vászon, a bőr, a papír mind gyakran használt kötéseteti anyag. De helyük van itt a szokatlan megoldásoknak is, hiszen kötöttek már könyvet szőttesbe és halinába is. A különböző kötőanyagokon a kötelező gerincsonron kívül könyvdísz, monogram, embléma stb. is megjelenhet. A megjelenítés az aranyozópréssé és különböző színű fóliák alkalmazásával történik. A kötés színéhez illeszkedő fém- vagy színes fóliák benyomódása plasztikai élményt is okoz. Különleges lehetőség a fóliát mellőzve csak vaknyomást alkalmazni.

Van a keménytáblás megoldásnak olyan előnye is, amely bár funkcionális része a könyvnek, mégis a könyv szépségét is szolgálhatja: az előzék. Ez az az alkatrész, amely összeköti a táblát a könyvtesttel. Egyik fele a könyvtáblába van beragasztva, a másik szabadon leng, miközben

elfedi a könyvtest és a kötéstábla közötti hézagot. Régen a könyvkötő maga állította elő az előzékpapírt, maga festette, színezte, és ő készítette a varázsos szépségű márványozott előzékpapírokat is. Manapság az ilyesmi nehezen szerezhető be, de a könyvtervező grafikusoknak szép feladat az előzék kötethez illő megtervezése.

Ehhez a kötéstípushoz védőborító is jár, amely a könyv „plakátját” jelenti. Ez a legsérülékenyebb eleme a kötetnek, kopik, szakad, és viseli a használat minden kínját. Gyakran „lekopik” a könyvről, addig szakad, míg az olvasó megelégedve ezt, leveszi és kidobja. Kár, mert amint előbb mondtam, a jól tervezett védőborító része a könyvnek, és grafikai lehetőségeivel képviseli azt.

Ehhez a kötéstípushoz védőborító is jár, amely a könyv „plakátját” jelenti. Ez a legsérülékenyebb eleme a kötetnek, kopik, szakad, és viseli a használat minden kínját. Gyakran „lekopik” a könyvről, addig szakad, míg az olvasó megelégedve ezt, leveszi és kidobja. Kár, mert amint előbb mondtam, a jól tervezett védőborító része a könyvnek, és grafikai lehetőségeivel képviseli azt.

A könyvek papírja

A papír, amelyről már fentebb esett szó, nagyon fontos, de szerény szereplője a könyvről szóló történetnek. Sok évszázadon át a papírt alapvetően rongyból, tehát textilhulladékból készítették. Az elemi szálaira bon-

tott rongyot adalékanyagokkal színezték, írásképesé és jó nyomathordozóvá tették a papírmalmok, manufaktúrák szakemberei. Ha valaki kiállításon lát ilyen papírra nyomtatott könyvet, vagy akár kezébe is veheti, elcsodálkozhat a fehérségén és a frissességén. Élmény lehet a felismerés, hogy mennyire hamis az az elképzelés, miszerint a régi könyvek papírja sárgás-barnás, a lapok szélei még barnultabbak, talán kissé égettek is.

Furcsa, de a régi korok könyvei – ha nem voltak kitéve extrém körülményeknek – szinte újnak hatnak. Korukról csak az évszázadok alatt a könyvtárakban a lapok közé keveredett kártevő rovarok által rágott kis lyukak árulkodnak. A még Mátyás király életében nyomtatott ősnymtatvány lapja frissebb, mint sok '50-es, '60-as években készült könyvé. Ennek oka persze a papír összetételében van. A rongy nem állt nagy mennyiségben rendelkezésre és drága is volt, ezért elkezdték az elemi szálakat adó anya-

got facsiszolattal pótolni. Így készültek a fatartalmú és a félfamentes papírok. A famentes anyagban a rostokat cellulózzal pótolták. Az előző két papírfajta, mert anyagát az elemi rostszálak nem tartják össze, idővel minden közbeavatkozás nélkül is megsemmisül az évek során.

Szerencsénkre ez már a múlt. Tisztességes, időtálló és jól használható papírok állnak rendelkezésünkre, még ha egyes, különleges igényeknek megfelelő változatok beszerzése időbe és pénzbe kerül is. A különböző feladatokra különböző papírokat kell választanunk.

Jó, ha a könyvpapírnak, amelyet olvasásra szánunk, matt a felülete, és nem vakítóan fehér a színe. A fénytelen, nem túlzottan sima, anyagszerű felület – amelyen talán látszik a papírszita mintázata is, és a tört fehér szín segíti, kényelmessé teszi az olvasást, amely gyakran műfényben történik. Ha a műfaj engedi vagy szükségessé is teszi, használhatunk kissé színes anyagú papírt is.

Reprodukciók bemutatására a mázolt, krétázott felületű papírok valók. A művészeti albumok a leghívebb reprodukálást elősegítő anyaga kétféle: fényes és matt. A megfelelő, hiteles színvisszaadás miatt ezek általában hófehérek. A fényes felület azonban itt is zavaró lehet, hiszen nézegetés, olvasás esetén a rajta megcsillanó fény akadályozhatja a könyv használatát.

A könyvek betűje

A betű és az írás kialakulása már szóba került egyszer. Most tekintsünk a betűkre a könyv szépsége szempontjából. Milyen is a jó betű? És: milyen is a szép betű? A jó betű az, amelyből szedett szöveg jól, könnyedén olvasható, az egyes karaktereket nem keverjük egymással. Vonalainak vastagsága megfelelő, ami azt jelenti, hogy nincs feltűnően nagy különbség közöttük. Nem túl keskeny, mert akkor túl sok leütés kerül majd egy sorba, és fárasztóvá válik az olvasás. De ugyanez történhet a túl széles betűk használatakor is, csak most ellenkező módon: a kevés számú leütés miatt gyakran kell sort váltani, és ez fárasztja a szemet. A szélesebb betűk alkalmazásával csak lassan ismerjük meg a szöveg tartalmát, és ez esetleg bosszantó lehet.

Ugyanarra a jelenségre figyelhetünk fel, amiről már az imént is szó esett: azok a betűtípusok, amelyek eleget tesznek a használat, az olvasás által támasztott követelményeknek, azok szinte minden esetben szépek is. Egyetemes szépségükre bizonyíték használatuk időtlensége. Vajon mi az oka, hogy egy fiatal, aki első kísérleteit végzi a könyvtervezés terén, a Garamond típust választja? Miért van, hogy sok-sok könyvet szednek az 1561 óta halott nyomdász által tervezett-metszett

betűből? Folytathatnám a sort tovább, hiszen a napjainkban szövegszedésre használt típusok jó része régen tervezett betű.

A tipográfiához hasonlóan a betűtervezés is rejtőzködő műfaj. Nem kísérik hangos sikerek, a hozzáértőkön kívül csak kevesen ismerik az eredményeket, az olvasóközönség inkább a tartalommal foglalkozik. Jól is van ez így, hiszen ezt látjuk más esetben is: a lakók nem gondolnak az építésre, aki a lakásukhoz felvezető lépcsőt tervezte, és azon járva élvezik azt a kényelmet, amely a lépcsőfokok megfelelően kialakított magasságából adódik.

Éppen ezért van, hogy bár rengeteg betűterv születik akár naponta is, jól használható, szövegközlésre alkalmas betű mégis ritkán tűnik fel. Ehhez olyan képességekre van szükség, amelyek ritkán adóttak egy betűtervező számára. Pedig a tipográfusok keresik az új lehetőségeket, a korszerűség eme bizonyítékait.

Az oldalkép

Egy csak szöveget tartalmazó könyv is lehet szép, annak ellenére, hogy mentes a díszektől, és illusztráció sem fokozza a hatást. Az előbb tárgyalt betűk szépségétől függetlenül vannak olyan „rejtett” elemek, amelyek képesek széppé tenni az oldalpárok látványát. Vegyük sorra, mik is ezek.

Általánosan azt mondhatnám, hogy alapvető fontosságú a tervező, a tipográfus által kialakított arányrendszer, amely különböző helyeken és funkciókban nyilvánul meg. A látvány alapvető meghatározója a sötét és világos terek, felületek viszonya. A sötét (vagyis szürke) részek a nyomtatott felületek, azok, amelyeken a betűk megjelennek. A világos pedig az, amely nyomatlan. A tipográfiában ezeket negatív tereknek nevezzük. Az oldalkép, amely a könyv felnyitásakor élénk tárul, a megnyomtatott és a nyomtatot nem hordozó negatív terek egysége. Ez azt jelenti, hogy a szépség ezek viszonya, az általuk kialakított foltok ritmusa és aránya.

A megnyomtatott felületeket a betűkből kialakított sorok és a sorok alkotta szövegfolt (textúra) jelenti. A szövegfolt akkor szép, ha egyenletesen szürke, tehát a betűközök, a szóközök és a sorközök jól kialakítottak és egyenletesek. Különböző betűtípusokkal szedett kiadványokat vizsgálva észrevehetjük, hogy az azonos méretű, de változó formavilágú szöveghez különböző sortávolság az ideális.

A reneszánsz antikvákhoz általában szűk, az átmeneti (barokk) és klasszicista típusokhoz viszont a tágabb sortávolság illik, mert így mutatkozik meg a betűk karaktere, szépsége. Szövegközlésre általában a szöveg sorkizárt tördelését alkalmazzuk, amely az azonos szélességű so-

rok kialakítását jelenti. Emiatt szükséges, hogy a szavak, illetve a betűk közti távolság változzon aszerint, hogy hogyan tudunk elérni az azonos hosszúságú sorokat. Ehhez kell a megfelelő szakmai jártasság és jó ízlés, amely szép szövegméretet eredményez.

Az oldalkép másik nem kevésbé fontos összetevője, a legjelentősebb negatív teret adó elem, a margó. A margók szerepe az, hogy az olvasni kívánt szöveget kiemelje a pillanatnyilag közömbös látványból, a környezetből. Ez biztosítja, hogy amikor a szemünk olvasás közben pásztázza a szövegfoltot, ne kerüljön a látótérbe olyan elem, amelynek nincs köze a szöveghez, és zavarja az olvasást.

A könyvet felnyitva nem egy, hanem mindig két oldal – vagyis oldalpár – kerül elénk. Ezért a margók szélességét és ezek hierarchiáját is ennek figyelembevételével kell kialakítanunk. A könyvkészítéssel foglalkozók már évszázadok óta keresik az ideális margórendszert. A könyv fejlődésének történetében több szerkesztési módszer ismeretes, de érdekes, hogy ezek mind mégis megközelítően azonos eredményre jutnak. Ez nyilván azért van így, mert a megcélzott ideális látvány az ember szépről alkotott véleményének felismert törvényszerűségeiből ered.

Itt van például az *optikai közép* fogalma. Már a római kőfaragók és a számukra előrajzoló művészek is észrevették, hogy akkor látjuk azonos szélességűnek a függőleges és vízszintes vonalakat, ha a vízszintesek kissé vékonyabbak, mint a függőlegesek. A kerek betűk esetében ez a kérdés még fokozottabban jelentkezik, mert kiegészül azzal a kérdéssel, hogy hogyan érhető el az, hogy a kerek betűk is ugyanolyan magasnak mutatkozzanak, mint az egyenes vonalúak? Ez a kerek betűk alul-felül történő, az egyenes vonalúak magasságán való túlnyúlásával érhető el.

Ha egy adott felületen középre szeretnénk állítani egy foltot, azt tapasztalhatjuk, hogy ha mértani középre helyezzük, úgy hat, mintha lejjebb lenne a középnél. Ez az oka annak, hogy az optikai közép a mértanitól kissé lejjebb van, mert akkor érezzük (látjuk) középre állítottnak. Ezt a törvényszerűséget követi a margók hierarchiája is. A legszűkebb a *kötésmargó*, ami a könyv gerincében van. Az ok az, hogy ebből a margóból kettő áll egymás mellett és így a szélességük összeadódik. Ezeknél szélesebb a *fejmarginó*, amely az oldal élén (tetején) található, majd ennél is szélesebb a *szélmarginó*. Ennek fontos feladata, hogy lehetővé tegye a könyv fogását úgy, hogy ujjaink ne takarják az olvasnivalót. Végül a legszélesebb a *lábmarginó*, ez biztosítja a szövegfolt optikai középre kerülését, ettől áll meg az oldalon a szöveg.

A könyvek díszítményei

Eddig azokról az elemekről volt szó, amelyek a könyvek csendes, rejtőzködő szépségét adták, most azonban essék szó a szépséget nyíltan szolgálókról is. Ilyenek az iniciálék, a körzetek és az illusztrációk.

A nyomtatás kezdeteinek idejében a könyvnyomtatók még szükségét érezték a díszesen és tartalmasan megformált iniciáléknak, ezért a szedésben kihagytak helyet arra, hogy a kezdőbetűk kézzel berajzolhatók legyenek. Példa erre az első magyarországi nyomdában, 1473-ban készült, Hess András Itáliából érkezett nyomdász kiadványa, a *Budai krónika*. Sajnos, a nyomdászmeister nem találta meg a számítását Budán, mert a király, Mátyás inkább a művészi kivitelű kódexek iránt lelkesedett.

Az iniciálék már a kódexek világában jelentős szerepre tettek szert, hiszen a nagy művészi igénnyel megformált kezdőbetűk köré esetenként egész történetek teremtek, képi kapcsolatot alkotva a szöveggel. Ezek a miniatúrák hangulatos és életszerű jeleneteikkel korfestően beszélnek az eseményekről, illetve arról a közegről, amelyben megszülettek. A betű jellege háttérbe szorul, helyette a napi élet, tevékenységek, viselet, események leírásán/elmesélésén

van a hangsúly. A modern iniciálék nélkülözik az élet, a történetek megjelenítését, inkább dekoratív szerepet vállalnak. Az egyszerű megoldás az, amely a kezdőbetűk méretének növelésével képeznek iniciálékat. Ez is betölti a szerepet, amely a hangsúlyok képzésére irányul. Izgalmasabb és jóval többet ad az, amikor az iniciálék grafikus keretben jelennek meg. Példa erre a gyomai Kner nyomda által megjelentetett *Monumenta Literarum* Kozma Lajos által fába metszett, a kezdőbetűket körülvevő iniciáléi.

A körzetek már szedhető nyomdai díszítőelemek, amelyekkel a nyomdász a szedésbe építve hangsúlyokkal, cezúrákkal tagolhatta a szöveget. Ismereteim szerint – számomra furcsa módon – a betűtervezők nem foglalkoztak körzetek tervezésével, és gyakran évszázadokon átnyúló formavilágú díszítményeket használtak az egyébként új metszésű betűik mellett. Érdekes felfigyelní arra, hogy a mesterek hogyan ügyeskedtek a merev ólomszedés alakításával. Példának Tótfalusi Kis Miklós egyik nyomtatványából származó körzetalkalmazást idézem ide.

Az illusztrációk azok, amelyek alapvető módon járulnak hozzá ahhoz, hogy egy könyv emlékezetessé váljon. Azt hiszem, hogy minden olvasónak van olyan könyvemléke, amelynek meghatározója az illusztráció. Olyanok akár, amely nélkül el sem tudná képzelni azt az irodalmi művet, amelyről szó van. Elég, ha *A kis herceget*, Antoine de Saint-Exupéry művét említem, amely a szerző rajzaival jelent meg, több mint 70 évvel ezelőtt. Nem akad, aki hozzáfogna egy új illusztrációs változat elkészítéséhez!

A könyvnyomtatás kezdetei után megnőtt az igény arra, hogy a szöveg sokszorosítása mellett lehetőség legyen a képek, illusztrációk sokszorosítására is. Kézen

fekvő volt, hogy a magasnyomású szöveghez a szintén magasnyomású fametszetek társuljanak. Az illusztrálást művészi szinten művelő grafikusok rajzait gyakorlott fametszők metszették fába, és ezek a dúcok kerültek azután nyomtatásra. Ehhez a művészi sokszorosító eljáráshoz csatlakozott a rézmetszet műfaja is, amely árnyalatokban és formákban gazdagabb látvány kialakítását tette lehetővé. A barokk könyvcímlapokon feltűnnek nagy németalföldi mesterek – például P. P. Rubens – rézmetszetei is.

A magasnyomású fametszet, a mélynyomású rézmetszet és a maratott rézkarc mellett a XIX. század találmánya, a síknyomás, a litográfia is megjelent a könyvillusztrációs technikák között. A fényképezés feltalálása magával hozta a fotomechanikai eljárások használatát is, így vált teljessé az illusztrációk közlésének eszköztára.

Az illusztráció mint a könyvhöz kapcsolódó, de mégis autonóm grafikai terület olyan kiterjedt, amelynek felderítése ebben az írásban nem lehetséges. Azért példának bemutatok néhány, talán kevésbé ismert munkát, amelyek alkotói szorosan kötődnek a könyvek világához is.

JEGYZETEK

- 1 KAPR, Albert: *101 tétel a könyvtervezéshez*. Ford. BECK Péter. Bp., Műszaki, 1978, 15.
- 2 BARBIER, Frédéric: *A könyv története*. Ford. BALÁZS Péter. Bp., Osiris, 2005, 137.
- 3 BARBIER, *i. m.*, 44.
- 4 FUNKE, Fritz: *Könyvismeret*. Ford. MAGYAR István. Bp., Osiris, 2004, 64.
- 5 KÉKI Béla: *Az írás története*. Bp., Vince, 2000, 123.
- 6 BARBIER, *i. m.*, 97.
- 7 LOXLEY, Simon: *Titkok és történetek a betűk mögötti világból*. Ford. KERTÉSZ Balázs, Láng Zsuzsa. Bp., Akadémiai, 2007, 15.
- 8 LOXLEY, *i. m.*, 15.
- 9 *I. m.*, 287.

Göncz Zoltán

„Ékítsd magad, kedves lélek”

J. S. Bach dallamainak ornamentikájáról

■ „Nemegyszer nyílt rá alkalmam, hogy összehasonlítsam főbb műveinek több példányát, és meg kell vallanom, hogy egyszerre éreztem meglepetést és örömet, amikor tapasztaltam, hogyan javítja ki apránként a hibást jóra, a jót jobbra és a jobbat tökéletesre” – írja Johann Nikolaus Forkel, az első Bach-életrajz szerzője 1802-ben, a mester saját műveit folytonosan átdolgozó, javító munkája kapcsán.¹ E változtatások során természetesen nem kizárólag díszesebbekké váltak a kompozíciók (hiszen nemegyszer éppen egyszerűbbekké, lényegre törőbbekké lettek, vagy akár egészen radikális átformálódáson is keresztülmentek); a különféle változatok egybevetése ugyanakkor tanulmányos bepillantást enged Bach zeneszerzői műhelyébe, a komponálás folyamatába, amely alkotófolyamatot az egy verzióban ránk maradt művek esetében általában csak nehézkesen, hipotetikusán lehet rekonstruálni. Vizsgálódásunk első állomásként éppen egy ilyen több változatban fennmaradt tételt veszünk szemügyre. Már most tisztáznunk kell, hogy a következőkben nem elsősorban a jelekkel² ábrázolt díszítésmintákkal (trillák, mordentek, előkéek stb.) és azok előadásával foglalkozunk – már csak azért sem, mert Bach elődeihez és kortársaihoz képest jóval akkurátusabban (konkrét ritmusokkal és hangokkal) jegyezte le díszített dallamait –, hanem „a díszítés” bachi életműben található különféle megjelenéseit, változó jelentéseit, változatos kontextusait kíséreljük meg sorra venni, természetesen a teljesség igénye nélkül.

A *Wohltemperiertes Klavier* 2. kötetének nyitótétele, a *C-dúr prelúdium* (BWV 870) hat különféle változatban, de lényegét tekintve három főalakban maradt ránk.³ Az 1720-ból datálódó első, 17 ütemes verziót (BWV 870a) Bach később alaposan átírta, s nagyszabású, 34 ütemes tétellé bővítette. Ennek az autográf változatnak (BWV 870b) ismeretes egy díszítettebb verziója is (BWV 870), amely veje, tanítványa, Johann Chris-

toph Altnikol kézírásával hagyományozódott ránk – ez utóbbi tekinthető a mű legkiérleltebb, végleges formájának. A díszítések (*roulade*-ok) révén a mű gazdagabb, változatosabb, érdekesebb lett; a harminckettedes ritmus neki-nekilódulása következtében a korábbi folyamatos tizenhatod-mozgás motorikussága izgalmasabbá, a dallamfolyondárok áramlása organikusabbá és nem utolsósorban virtuózabbá vált. A változtatás következtében a kompozíció már a legelső ütemekben felfedi kromatikus jellegét (c-h-b-a); egyben e kromatika felmutatása révén jobban ráirányítja a figyelmet egy egyébként *rejtett* (s általában rejtve is maradó) gesztusra: a szerző „aláírja” a ciklust, a nyitótételbe beleszövi nevének hangzó betűit (B-A-C-H).

Feldíszítés

Ékítsd magad, kedves lélek,
Hagyd el már a bünt és vétet,
Jöjj, hogy napnak fénye érjen
S tündökölj itt fényességben;
Ura irgalomnak s üdvnek
Lát ím vendégül most téged.
Ő kormányoz fönn a mennyben
S jó, hogy benned szállást leljen.⁴

Különösen hálás feladat volt Bach számára egy olyan koráldallam feldolgozása, amelynek már szövege is a *díszítésre* szólít fel. Az orgonára íródott *Schmücke dich, o liebe Seele* (Ékítsd magad, kedves lélek) korálfeldolgozás (BWV 654) egyedülálló szépsége, mélysége már Schumann is lenyűgözte. Mendelssohnt – aki orgonistaként játszott is a kompozíciót – a következő patetikus vallomásra sarkallta: „Ha az élet megfosztana minden reménytől és hittől, e páratlan korál visszaadná mindkettőt.”

A sarabande-ritmusú tételben a koráldallam feldíszítése több síkon, és eltérő módon történik. A komótosan lépdelő pedál fellett újra és újra megszólaló ritornell-dallam már eleve a korál első sorának díszített változata. A legfelső szólamban hallható *cantus firmus* azonban Bach nem a megszokott stratégiával kolorálja, hanem lépésről lépésre, fokozatosan. Az első három hang még díszítetlen (ezeken hangzik el ugyanis az ékítésre való biztatás), és (a kérést mintegy teljesítve) csak ezután kezdődik el az egyre aprólékosabbá váló ornamentáció, amely a dallamsorok záróhangja előtt mindig trillába torkollik.

Az utolsó *cantus firmus* belépéseknél a dallamok dekorálása teljessé válik, már a kezdő hangok is díszít kapnak; az utolsó korálsor pedig – egy énekesmadarat is megszégyenítő módon – szinte eksztatikusan csapongóvá lelkesül.

Lecsupaszodás

*Ember, sirasd nagy vétkeidet,
Mert érte Krisztus a mennyet
Elhagyva földre szállott.
Tiszta és kedves Szűzanya,
Szülte őt nekünk Mária,
Hogy legyen közbenjárónk.
Holtaknak adott életet,
Meggyógyított sok beteget,
Míg eljött az órája,
Hogy értünk áldozat legyen,
És minden vétket felvigyen
A kínterhes keresztfára.⁵*

Az *O Mensch, bewein' dein' Sünde groß* (Ember, sirasd nagy vétkeidet) passiókorál orgonafeldolgozásában (BWV 622) a díszí-

tett koráldallam – akárcsak az előző kompozícióban – a legfelső szólamban hallható. A lassú tempójú, négyszólamú műben meghatározóak a skálaszerű, lépdelő dallamok, heves mozdulat, nagyobb ugrás alig található. Az utolsó korálsort tartalmazó záró ütemekben Bach több zenei eszközt kapcsol össze a korálszöveg jelentéstartalmának minél mélyebb kibontása érdekében.

Jóllehet a koráldallam szinte végig kolorált, a mű végéhez közeledvén a *cantus firmus* két alkalommal díszítetlenül, eszköztelenül, a maga egyszerűségében jelenik meg. A keresztáldozathoz érkezünk. A lapidáris koráldallamot mindkét megjelenésekor a pedálban hallható jellegzetes, kromatikus dallamképlet, a *passus duriusculus*⁶ hordozza; a vonszólódva emelkedő pedál-dallamot a két középső szólam súrlódó diszszonanciái teszik még fájdalmasabbá. A *cantus firmus* legutolsó dallamsora, miután eléri legmagasabb hangját (asz'), irányt vált, s – mintegy a pedál dallamára válaszként – ereszkedő *passus duriusculus* alakul.

A kompozíció végén a korálszöveg minden egyes szava jelentőséget kap, s ez drámai módon hat a zene folyamatára. A „kereszt” (*Kreuze*) szó végén Bach döbbenetes hangnemi kitérőt tesz: váratlanul egy Cesz-dúr akkord jelenik meg, az addig folyamatos mozgást is megdermesztve. (A barokk érében a „b” előjegyzés hangnemeknek halálszimbolikája van; a hét „bés” Cesz-dúr mindhét hangja lefelé van módosítva!) A feltáruuló mélység szívemarkoló, a hangzás félreérthetetlen! Az utolsó szónál („*lange*”)⁷ az eleve *Adagio assai* (nagyon lassú) tempó még lassabbá (*Adagissimo*) válik. A kompozíció enyhet adó zárlatához érkezik, s ekkor – hihetetlen érzékenységről és tudásról tanúbizonyságot adva – (mintha valakinek egész élete suhanna el emlékeiben) sűrítetten még egyszer leperereg a korál négy utolsó hangja (asz-g-f-esz) – elvégeztetett.

Megbocsátás

*Irgalmazz nekem
Istenem, könnyeimért;
Nézd, itt,
Előtted zokog szívem és szemem
Keserűen.
Irgalmazz
Istenem, könnyeimért.*

Ez az ária azt követően szólal meg a *Máté-passió*ban (BWV 244: 38–39), miután Péter háromszor tagadta meg Jézust. A tétel nemcsak a passió egyik legszebb része, de Bach életművének is egyik legkifejezőbb, legmegrázóbb pillanata.⁸ Az árulásig vezető folyamat részletesen, dramaturgiaiilag hitelesen és érzékletesen van kibontva. Péter helyzete egyre szorongatóbb: a két szolgálólány után harmadjára már a *teljes kórus* bizonygatja fenyegetően „Bizony te is közülük való vagy”. A harmadik, immár átkozódó és esküdöző heves tagadás után megszólal a kakas, Péter szembesül múltbeli, Jézusnak tett ígéretével, s jelen idejű gyarlóságával. Az evangélista kilép addigi tárgyilagos szerepéből, dallama – a szinte megsemmisülő Péter szégyenére reflektálva, s egyben megelőlegezve a következő ária hangvételt – fájdalmassá, elgyötörtté válik. De még valami összeköti a két tételt! S ez nem más, mint a harmadik tagadás – „Nem ismerem ezt az embert” – dallama.⁹

Nem véletlen, hogy a tagadósóra (*nicht*) énekelt továbbbereszkedő hangok¹⁰ nem kerülnek át az énekes és a szólóhegedű szólamába: a tagadás visszavonódik – a bűn bűnbánattá alakul. Az ária fődallama már legelőször díszítőhangokkal (előkékekkel és hosszú előkékekkel) szólal meg a szólóhegedűn, amiktől még kifejezőbbé válik.

Hosszasan lehetne még elemezni az ének- és a hegedűszólam kapcsolatát, a keresztet formázó motívumokat, a dallamok csipkefinomságú ornamentikáját, a zenekari kíséret jellegzetességeit, de az igazi titokhoz aligha jutunk közelebb. Ugyanis ami ebben az áriában megvalósul, az nem kevesebb, mint az, hogy a bűnvallással és bűnbánattal párhuzamosan, egy időben megtörténik a megbocsátás is.

Ez a zene vigasztal. Ez a zene feloldoz. Ez a zene *maga* a kegyelem.

Elmosódás

A *Phoebus és Pán párviadala* című világi kantátában¹¹ (BWV 201) az ornamentáció újabb zenei lehetőség kifejtésének eszközévé válik, a díszítések¹² alkalmazásával rendkívül realisztikus visszhanghatást ér el Bach. Úgy is fogalmazhatunk, hogy maga a visszhang válik díszítőelemmé.

Az ekhó eleve kedvelt, játékos megoldás a barokk zenében,¹³ azonban ezt az akusztikai jelenséget ilyen „fotorealista” módon még senki sem komponálta meg Bach előtt. Phoebus „vizsgaáriájának” elején a ritornell-dallam a fuvolán, az oboa d’amorén és a szordinált I. hegedűn szólal meg. Az 1. ütemben teljesen párhuzamosan (egyszerre), azonban a 2. ütemben a fafúvós hangszerrek és az I. hegedű szólamai szétcsúsznak, méghozzá úgy, hogy az előkékek és a trilla eleve lehetetlenné teszik a szinkronicitást. A 2. ütem utolsó felében (az egyedül maradt szordinált I. hegedű *pianó*ján) már csak a dallam felismerhetetlenné torzult legvégét halljuk. A visszhang díszítések és roncsolt dallamfoszlányok rafinált elegyeként, „beépített hibaként” artikulálódik. Ha valóban a leírt kottának megfelelően, értőn adják elő e részt,¹⁴ a hatás olyannyira megdöbbentő, hogy első hallásra nem is értjük, mi történt, s először leginkább tényleg valami előadási hibára gyanakszunk. (Ilyen túltelített, visszhangszerű struktúrákat a XX. században Ligeti György mikropolifon kompozícióiban hallhatunk.)

De hogyan kerül a visszhang – főképp ilyen „hiperrealista” módon – Phoebus áriájába? Ekhónak semmi dolga nem volt Apollóval, annál inkább – igaz, nem Ovidius *Átváltozások*jában¹⁵ – Pánnal. Lehet, hogy Phoebus már áriájának legelején éreztetni akarja fölényét Pánnal szemben? Tudomására hozva: tudja, hogy megölte a nimfát.

De lehet, hogy másról van szó. Lehet, hogy a „beépített hiba”, a bizonytalanság, elmosódottság nem egy múltbeli eseményre, hanem egy jövőben bekövetkezendőre vonatkozik, annak *előszele*.

Nem kizárt, hogy Bach barokk „mikropolifóniájának” lehetséges értelmezéséhez éppen Ligeti mikropolifon műveinek elemzése visz közelebb. Herman Sabbe – Ligeti kompozícióinak kapcsán – a következőket írja a visszhangról: „Az ekhó felettébb kétértelmű. Tükörként, elnyújtásként, imitációként megkötő, tehát Eroszt szolgáló princípium. Mint vizsályt szító megkettőződés,

az ekhó ugyanakkor a disszociáció, a diszkontinuitás princípiuma is. Minél tovább haladunk a [visszhang]típusok sorában, annál erősebben érvényesül az ekhónak Thanatoszt képviselő hatása.¹⁶ S mintha tényleg így lenne: a könnyed, rebbenő trilla, a kósza előke, az apró rezdülés, a szinte mérhetetlen elmozdulás mintha egy közelgő tragédia hírnöke lenne. Ami történik, Ovidius *Átváltozások*jának 10. könyvéből is ismert: Hyacinthusra (az ária címzettjére) ugyanis a nyugati szél, Zephyr is szemet vetett, s mivel Hyacinthus Apollót választotta, a féltékeny Zephyr a napisten elhajított diszkoszát kissé arrébb fújta, amely így halálra sebezte a spártai herceget. Talán éppen ez a történet adja a magyarázatát, miért kerültek egyáltalán a szelek ebbe a kantátába; talán ez a jövőben bekövetkező „baleset” az oka annak, hogy a kantáta legelején – a nyitótételben – megpróbálják a szeleket visszaparancsolni barlangjukba.

Könnyed, rebbenő trilla, kósza előke, apró rezdülés, szinte mérhetetlen elmozdulás...

Szétoosztódás

Oszd meg kenyeredet az éhezővel, vidd be házádba a szegény bujdosókat, ha mezítelen látsz, ruházd fel, és ne zárkózz el testvéred elől! Akkor eljön világosságod, mint a hajnalhasadás, és hamar beheged a sebed. Igazságod jár előtted, és az Úr dicsősége lesz mögötted.

A BWV 39-es kantáta (*Brich dem Hungrigen dein Brot*) súlyponti tétele az akkordikus és polifon szakaszokat egyaránt tartalmazó nyitókórus, amelynek szövege Ézsaiás könyvéből való (58: 7–8). A kezdetben magányos, elszigetelt hangokkal, a szinte csak *szünetek*ből álló zenekari szólamokkal hatásosan érzékelteti Bach a nyomasztó ínséget. Ez a sivár hangzás mintegy varázsütésre átalakul, kitelik: a fuvolák és oboák – immár kapcsolatba lépve – egymásnak adják újonnan lelt dallamaikat. Mielőtt az első szó elhangzana, a basszus-szólam emblematisz zenei példával szemlélteti, valaminek fel-, elosztásával nem szegényebbé, de egyre gazdagabbá válhatunk:

fokozatosan díszesedve, először csak 5, majd 6, 7, végül 8 hang hangzik el ugyanannyi idő alatt (a teljes skálára kikerelkedve) – nem nehéz a kenyérszaporítás csodájára ismerni, hiszen erre utal már maga az ötös szám is, ugyanis Jézus mind a négy evangéliumban¹⁷ öt kenyérből vendégel meg ötezer embert.

Lezáródás

*Trónusod elé járulok
Istenem, és alázatosan kérlek,
Ne fordítsd el kegyes arcod
Tőlem, szegény bűnöstől.*

*Adj nekem boldog véget,
Ébressz föl az utolsó napon,
Uram, hogy örökkön lássalak,
Ámen, ámen, hallgass meg.*

A *Vor deinen Thron tret' ich hiermit* (Trónusod elé járulok) korálfeldolgozás (BWV 668), amelyen Bach – minden bizonnyal¹⁸ – élete utolsó aktív napjaiban dolgozott, első látásra szinte alig tartalmaz díszítést. Az orgona legfelső szolamába helyezett *cantus firmus* mértéktartó dekorálása tudatos zeneszerzői döntés, amelynek valószínűsíthető okára – s a „mértékre” magára – a továbbiakban részletesen kitérünk. Mindazonáltal a kompozícióban valójában nagyon sok „díszítés” hangzik el, ha nem is a megszokott módon. A *cantus firmus* belépései előtt a korál aktuális dallamsora és annak tükörfordítása megjelenik fúgaszerűen az alsóbb szólamokban, többnyire arányában felére csökkentett hangértékkel, *diminuáltan*. A „diminúció” (kicsinyítés) a barokk kort megelőzően nem csak a dallamok kétszer (*proportio dupla*), vagy négyszer (*proportio quadrupla*) gyorsabb megszólalására vonatkozott, a középkor zenetanában a *díszítések* gyűj-

tőneve is volt (így az improvizált ellenponté is). Bach ebben a tematikusan roppant koncentrált művében – ellenpontoszerkesztő művészetének legmagasabb csúcscsaira jutva¹⁹ – a koráldallamot kontrapunktikus eszközökkel, saját magával „díszíti fel”, ezáltal egyfajta különös „dísztelen díszítettséget” megvalósítva.

A *cantus firmus* „takarékos” ornamentikájára visszatérve feltétlenül meg kell említeni, hogy kevés ingoványosabb területe van a Bach-kutatásnak a számszimbolikánál.²⁰ Mindazonáltal néhány „főszám” szignifikáns és koherens ismétlődése az életműben cáfolhatatlan. Ilyen például a 14-es és a 41-es, amelyek a BACH, illetve a J. S. BACH névalakok betűsorszámainak összegei.²¹ A korál legfelső szólamban megszólaló dallamát Bach úgy „egészíti ki” díszítőhangjaival – saját magát is a kompozíció részévé téve –, hogy annak első sora (*Trónusod elé járulok*) 14 hangú²² lesz, míg mind a négy sor összesen 41 hangot²³ tartalmaz.

Bach művészetében a díszítés nem manír, nem öncélú cicoma. Az ornamentika révén többsíkúvá válik a kompozíció, kitágítva a zene értelmezési tartományát, összetett konnotációkat generálva akár fogalmi (verbális), numerikus, vagy akusztikus irányokba. A dallamdíszítés nem csupán a legfelső szólamban megy végbe, a dekoráció általában a mélyebb rétegekre is áttevődik, sőt annyira összefüggő, szerves szövedék alakul ki, hogy a jelenséget akár fordítva is szemlélhetjük: a díszes dallam a fundamentális rétegek emergenciája révén jön létre.

Bach díszítőművészetének csillogása nem a lakk fedőréteg talmi fénye, hanem a drágakövek belső kristályszerkezetében ébredő tüzek kivetülése. Az alkotómunka intenzitása következtében a fraktálszerű, ornamentikus mozzanatok, a kicsiny mozgások mögött is végtelen távlatok nyílnak, s a mű idejének kvantumai – a látszólag elillanó pillanatok – az örökkévalóságot rejtik magukban.

JEGYZETEK

- 1 FORKEL, Johann Nicolaus: *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Lipcse, Hoffmeister und Kühnel, 1802. Idézi: WOLFF, Christoph: *Johann Sebastian Bach – A tudós zeneszerző*. Ford. SZÉKY János. Bp., Park, 2004. 436.
- 2 E jelek általában gyorsírásszerűen, grafikusán ábrázolják a dallam körvonalát. A trillát pl. rövidebb-hosszabb hullámvonallal.
- 3 SCHULENBERG, David: *The Keyboard Music of J. S. Bach*. Routledge, 2006. 244–246.
- 4 LIEDEMANN Ákos fordítása
- 5 DÓKA Zoltán fordítása
- 6 A *passus duriusculus* kifejezés („kemény menet”) Chr. Bernhard traktátusában szerepel. Kromatikusan ereszkedő vagy emelkedő dallamfigurát jelöl, amely fájdalmas, panaszos affektust hordoz. Bach szakrális kompozícióiban gyakran kapcsolódik a szenvedéshez, bánathoz (pl. *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* [Sírás, panasz, aggodás, csüggedés] kantáta, BWV 12:1, ill. e tétel *Crucifixus*-átírata a *h-moll* misében, BWV 232:16.)
- 7 Alighanem félrevezető lenne, ha csak eredeti jelentését („sokáig”, „hosszan”) értenénk ide, e ponton inkább: „mindörökké”.
- 8 Sokatmondó, hogy olyan fajsúlyos filmek meghatározó részeiben hallható ez az ária, mint Pier Paolo Pasolini *Máté evangéliuma*, illetve Andrej Tarkovszkij *Áldozathozatala*.
- 9 Ugyanez a dallam ismétlődik meg az evangélista szólamban közvetlenül az árulás után egy kvinttel feljebb, amikor a kakas megszólal, beteljesítve Jézus jövendölését.
- 10 E hangokat (g-fisz) a lefelé gravitáló *continuo* tartalmazza.
- 11 A kantáta cselekménye – Ovidius *Átváltozások* 11. könyve nyomán – egy görög mondabeli zenei verseny körül bonyolódik. A pásztorok kecskeszarvú és -lábú istene, Pán zenei párbajra hívja a napistent, Phoebus Apollót. Pán eredetileg szürinxen („Pán-sípon”) játszott, míg Phoebus lanton (a kantátában mindketten énekelnek); ítéletet a hegyi isten, Tmolus és a fríg király, Midas hoz. Maga a párviadal nem magától értetődően zajlik e kantátában. Azt gondolhatnánk, hogy Bach egyértelműen a „tudós”, ellenpontozó stílus mellett tör majd lándzsát, de ezt a szerkesztésmódot éppen a vesztes Pán alkalmazza dalában – igaz (főképp az ária középülésében), siralmas színvonalon –, míg Phoebus az akkortájt divatos, új, gáláns stílusú áriával győz. Bach tehát valójában igencsak *korszerűen* – egyben koroktól függetlenül – azt üzeni, hogy az érték tekintetében nem a „stílus” a meghatározó, hanem egyértelműen a mesterségbeli tudás.

- 12 A művet elemzők érdeklődése eddig – érthető módon – leginkább magára a zenei párviadalra irányult, s a „díszítések” közül főként arra a – számárnyerítés formájában a zenében is hallhatóvá váló – számárfülre, amellyel Phoebus „ékesíti fel” a balga ítéletet hozó Midast.. (BWV 201:11 – 110–113., 117–119., 137–140. és 143–146. ütem.)
- 13 Több Bach-műben is találunk ilyet: például e kantáta (BWV 201) nyitótételében. Kedvesen ironikus, ahogyan a *Herkules válaszüton* kantáta (BWV 213) 5. tételében a hezitáló címszereplő ellentétes döntéseit készségesen megismétli a tanácsadásra felkért „hű” visszhang.
- 14 Az ebből a szempontból (is) az egyik legizgalmasabb előadást Leonardo García Alarcón vezényelte 2011-ben Namurban és Ambronayben. Erről a hangversenyről CD is készült (AMY-031), és az interneten is meghallgatható: <https://youtu.be/WL2W1mNngw4>
- 15 A kantáta szövegkönyvét Ovidius műve alapján Christian Friedrich Henrici (költői álnevé: Picander) írta; Ovidiusnál kizárólag Ekhó és Narcissus története szerepel. Longosz *Daphnis és Chloé*-jában Ekhó a zenének és táncnak szenteli életét, s emiatt Pán féltékeny dühében darabokra tépi – így keletkezik a visszhang.
- 16 SABBE, Herman: *Ligeti György. Zeneszerzés-fenomenológiai tanulmányok*. Ford. SZALAY Marianne, Bp., Continuum, 1993. 94.
- 17 Máté 14:13–21; Márk 6:32–44; Lukács 9:10–17; János 6:1–15.
- 18 Nagyon nehéz rekonstruálni, mi történt valójában Bach halálos ágyánál; mi a valóság és mi az utólagosan keltett legenda; mikor és hogyan jött létre a BWV 668-as korálfeldolgozás. Bővebben: WOLFF, Christoph: *Johann Sebastian Bach – A tudós zeneszerző*. Ford. SZÉKY János. Bp., Park, 2004, 513–514.
- 19 Számos zeneszerző (pl. Buxtehude) komponált nagyon kötött, bonyolult kontrapunktikus gyásművet. A szigorú, ellenpontoszó stílus főképpen az égi, kozmikus, isteni rendre reflektál. Bővebben: YEARSLEY, David: *Bach and the Meaning of Counterpoint*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 1–41.
- 20 Anélkül, hogy túlságosan belemerülnénk a nyilvánvalóan túlhajtott „összefüggések” kusza halmazába: valaki például „felfedezte”, hogy a BWV 77-es kantáta nyitókórusa 77 ütemes; mintha bizony Bach 1723-ban előre látta volna, hogy műjegyzékének összeállítója, Wolfgang Schmieder 1950-ben melyik sorszámot adja majd a „*Du sollst Gott, deinen Herren, lieben*” kezdetű kantátának.
- 21 $B:2+A:1+C:3+H:8=14$. // $J:9 + S:18 + BACH:14 = 41$. Ruth Tatlow rámutat, hogy e számok – érdekes koincidenckiént, paralelizmusként – más családtagok nevével is kapcsolatba hozhatók: Bach első felesége, Maria BARBARA=41, M. B.=14; első fia – Wilhelm Friedemann Bach – W. F. BACH=41; második fia – Carl Philipp Emanuel (Immanuel) Bach – C. P. I. BACH=41. (Az ábécé számértékei sorszámuk alapján: A=1, B=2, C=3, D=4, E=5, F=6, G=7, H=8, IJ=9, K=10, L=11, M=12, N=13, O=14, P=15, Q=16, R=17, S=18, T=19, UV=20, W=21, X=22, Y=23, Z=24.) TATLOW, Ruth: *Bach's Numbers. Compositional Proportion and Significance*. Cambridge, Cambridge University Press, 2015. 68.
- 22 A 14-es szám megjelenése ugyanakkor nem csupán aláírásképpen értelmezhető. Egy – Bach idejében is számon tartott – Krisztus-szimbólummal is kapcsolatba hozható, az „A és Ω ”-val („Én vagyok az Alfa és az Ómega, a kezdet és a vég, az első és utolsó.” *Jelenések könyve* 22:13). A görög ABC – mindezt magában foglaló jellegzetességet kifejező – legelső és legutolsó betűje (A és Ω) latinra, németre fordítása nyomán (A és O) erősen kötődött a 14-es számhoz (az „O” sorszáma: 14). Ezt a számszimbolikai kapcsolatot különösen tudatosította Paul Speratus *Es ist das Heil uns kommen her* kezdetű – Luther által is nagyra tartott – dogmakorálja, amelynek 14 versszakát a szerző – hangsúlyozva a korál bibliai üzenetét – az ABC betűivel látta el, A-tól O-ig. Bővebben: CHAFE, Eric: *Anfang und Ende: Cyclic Recurrence in Bach's Cantata Jesu, nun sei gepreiset, BWV 41*. = STINSON, Russell szerk.: *Bach Perspectives I*, University of Nebraska Press, 1995. 103–134.
- 23 A zeneszerző nevéből levezethető 41-es szám ugyancsak kapcsolatba hozható Jézussal, aki – a Máté- evangélium felsorolása alapján – Ábrahám után 41. nemzedékként született meg (Máté 1:17). Ezt az egybeesést Bach a *Magnificat* (BWV 243) *Omnes generationes* kórustételében húzza alá. Bővebben: GÖNCZ Zoltán: *Bach testamentuma*. Bp., Klasszikus és Jazz, 2009. 68–69.

Fehér Anikó

„Nagyon nehéz megmondani, mitől jó a zene...”

Népzene – világzene

Interjú Éri Péterrel, a Muzsikás együttes tagjával

■ Világzene. Nem is olyan régen ismertük meg ezt a kifejezést, mégis sokan, sokszor és sokfélet állítanak róla. Az átlag zenefogyasztó mindezek ellenére igen keveset tud róla. (A rossz nyelvek szerint azt is rosszul...) Gyakran nevezik így a tradicionális zenét, vagyis azt az egyébként szintén nehezen körülírható valamit, amit kb. kétszáz éve népzeneinek hívnak. A szót hol egybeírják, hol külön. Van olyan elképzelés, hogy a különírt változat a világ népeinek népzenejét jelenti, az egybeírt variáció pedig az ezekből összegyúrt valamit, amely már önálló műfajként él. Azt, hogy a világzene bizonyos fokig a népzene gyermeke/rokona/ismerőse, senki sem vitatja. Beszélni róla mégis nehéz, ideillik a hírneves mondás: *writing about music is like dancing about architecture (it's a really stupid thing to want to do)*¹, azaz: a zenéről írni annyi, mint az építészetet eltáncolni (ez valóban hülye dolog lenne).

Alig van olyan (zenei) fogalom, amely ennyire megosztaná a kutatókat. Nemcsak a kutatókat, de a zenészeket, sőt a műfajt csak felhasználó, azaz hallgató közönséget is. Gyakran felszínes, emiatt sokszor negatív vélemény kinyilatkoztatására sarkallja a műfaj esztétikájában, avagy egyáltalán a megismerésében nem kellőképpen elmélyedt szakembereket. Bizonyos vaskalapos, ezeréves műfaji keretekhez az utolsó leheletükig ragaszkodó akadémikus körök pedig egyenesen ördögtől valónak tartják ezt a nem túl régi, kifejezetten XX. századi, és éppen ezért tabukat döntögető, korlátokat mozgató és új szabályokat író műfajt. Teszik ezt még akkor is, amikor a XX. század zenetörténetében nem volt ritka a műfaji keveredés, persze csak a legnagyobbak sajátjaként. Így muzsikált együtt – valljuk be, nem is akárhogyan, azaz háttorzongatóan gyönyörűen – a klasszikus hegedű (valójában keleti gyökerekkel rendelkező) zsenije, Yehudi Menuhin² és az indiai zene született apostola, Ravi Shankar³ a *West meets East* című korongon 1966-ban. A vinil (ahogyan ma illik nevezni a bakelitet) egy évvel később elnyerte a Grammy Award for Best Chamber Music Per-

formance díjat. Abban az időben az ilyen együtt muzsikálást csak a legnagyobbak engedték meg maguknak. Mi tagadás, egyik művész későbbi megítélése sem csorbult ettől. Hozzátehetjük: sőt...

Mindemellett és mindezen túl be kell vallani, hogy meglehetősen sok negatív érzelm, prekoncepció, távolságtartás is kapcsolódik a világzene fogalmához. Bizonyos (főként klasszikus zenében jártas) körökben „illik” nem szeretni, „illik” lenézni ezt a műfajt. Illik, még akkor is, ha tetemes (bár feltétlen szelektálásra szoruló) irodalma van, és népszerűsége bizonyos társadalmi és műveltségi körökben rohamléptekkel nő. Hozzá tartozik az okokhoz az is, hogy a világzene mint műfaj egyaránt tartozik a népzene és az ún. szórakoztató/popzene világához. Előbbihez azért, mert dallamanyaga vagy annak hangulata a népzeneire hajaz, míg általában ismert a szerzője/feldolgozója, ezzel pedig kivívja magának a helyet a műzene világában.

A világzenének pontos definíciója nemigen létezik, ahogyan elfogadottsága sem egzak. Ennek következtében értelmezése, bírálata sem az. A világzenéről születtek írások, de általánosan elfogadott tankönyve nincs. Közelít a magyarázathoz Philip Bohlman műve: *A világzene*⁴. A chicagói egyetemi tanár szerint fontos tudni, hogy „...a zene a világ különböző részein mást és mást jelent... a zene része a kultúrának mint egésznek... A Nigéria északi vidékén élő, nagyrészt muszlim hausza népcsoport... a hangszerek megnevezésére gazdag szókinccsel rendelkezik, magára a zenére azonban nincs szava.”⁵

Filozófiai síkra terelve az alapjaiban nem ide szánt gondolatmenetemet, felmerül a kérdés: valóban zenéről beszélünk-e, a szó megszokott és szoros értelmében. Nem egy életérzésről, politikai hozzáállásról, netán mindent elfogadó liberális életszemléletről, avagy ezek valamelyikének az emberben manifestálódott oldaláról van-e szó? S vajon nem ilyen-e minden zene? Nem kellene-e a világzenéhez tapadó „egyéb” elképzeléseinket általáno-

sítani? Hisz egy fiatal, új műfajról beszélünk, amelynek mindössze pár évtizedes múltja van (így, ebben a kontextusban), tehát egy bizonyos kor felett gyakorlatilag visszaemlékezhetünk mindenre vele kapcsolatban. Elgondolkodik ezen Blacking is, amikor ezt mondja: „Há néhány zenét elemezhetünk és értelmezhetünk úgy, mint emberi tapasztalatok hangja kifejezése – különféle szociális és kulturális berendezkedésekkel összhangban – nem tudom, hogy nem kellene-e minden zenét így értelmeznünk.”⁶

Sokan ódzkodnak a világzene kifejezéstől, a különféle megmértetéseken, fesztiválokon kifejezetten ebben a kategóriában fellépő előadók sem szívesen használják, hivatalos keretek között inkább feldolgozott népzenenek nevezik zenéjüket. Népzene kutatóink nemritkán kendetlenül mondják el véleményüket mindarról, ami a népzene eredeti hangulatát, funkcióját megváltoztatja.

Mai világzenei előadóink (is) – mentve, ami menthető, illetve magyarázkodásképpen – szívesen hivatkoznak Kodályra, aki korát meghazudtolva használta e kifejezést: „Aki a csuvas, mari s más keleti népek zenéjének ritmusnehézségeit legyőzte, könnyebben boldogul az új zene bonyolult ritmusképleteivel. A világ egyre jobban feltárul, s az egy népre szorító művészet hovatovább értelmét veszti. A világzene megvalósulásához közelebb járunk, mint a Goethe-képzelt világirodalomhoz. Az a kérdés, hogyan állunk inkább helyt a világzenében: egyéniségünk elvesztésével vagy megerősítésével? Azt hihetné valaki, annál jobb világpolgárok leszünk, minél inkább hasonlunk a világ hangjához, s lemondunk a magunkéról. Pedig éppen ellenkezőleg: a magunk ismeretében gazdagodva, elmélyülve, felvértezve több szavunk lesz a világhoz, mint volt eddig, mikor java erőinkkel jobbra nyomtalanul beleolvadtunk. Ezért biztosabban haladunk a világzene felé a Csuvasföldön át, mint ha egyenesen nyugatra mennénk. Szüntelen törekvésünk legyen: jobb zenésszé és magyarabb magyarrá válni. Csak ha a kettő el nem választható egységbe olvad, akkor remélhetjük, hogy megmaradunk.”⁷

Bár – gondolkodásmódját ismervén – joggal hihetjük, hogy Kodály ez esetben nem arra a világzenére gondol, amiről tanulmányom szól. Kodály itt a világ zenéjéről, azaz népzenejéről, vagyis a külföldi, a miénktől (mint kiderült, a szóban forgó csuvas zene nem is annyira) idegen zenéről beszél. Ez a szó másik értelmezése tehát. Igyekszem távol tartani magam az idősíkokat átlépő, azaz „múltbani” jóslástól, mégis veszem a bátorságot, és megjegyzem: Kodály Zoltán – minden nagyvonalúságát, jövőbe látását és a fiatalság iránti nagyrabecsülését ismervé

és figyelembe véve – nagy valószínűséggel nem lenne ma a világzene feltétlen pártfogója. Függetlenül attól, hogy ő maga (Bartókkal együtt) az első világzeneinek nevezhető alkotás létrehozója Magyarországon.⁸ Ennek magyarázata egy másik írás témája lehet.

Nem érdektelen Goethe világirodalom-meghatározását megnézni, hátha ad valamilyen támpontot a világzene definíciójához. Szerb Antal szerint Goethe: „... világirodalmon olyan irodalmat értett, amely nemcsak egy nemzet, hanem az egész világ számára jelent valamit. Tehát világirodalmat nem cselekvő értelemben, nem azt az irodalmat, amelyet az egész világ ír, hanem szenvedő értelemben, azt az irodalmat, amelyet az egész világ számára írnak. A világirodalom azoknak a műveknek az összessége, amelyek értékük vagy hatásuk révén, legalábbis virtualiter, minden művelt nemzet számára mondtak valamit, és el is jutottak minden művelt nemzethez.”⁹ Goethe elképzelésétől (az irodalmat tekintve) nem áll messze az enyém (a világzenével kapcsolatban). A dolog célja, hatása, mondanivalója valószínűleg fontosabb, mint a dolog maga.

Carl Rahkonen¹⁰ szerint: a világzenét azért nehéz magyarázni, mert mást és mást jelent különböző embereknek. Egy dolog biztos: többet tudunk meg róla, ha magunk mögött hagyjuk mindennapi zenei közhelyeinket. A kifejezést nemcsak a világzenére,¹¹ hanem a népzeneire is használják a világon sok helyütt.¹² Tehát a világzene erősen kapcsolódik a népzenehez.

Roger Armstrong szintén sikeres kutatója a világzenének. A *Véletlenül műfajt teremtettünk* című (*The birth of world music revisited* alcímű) tanulmányában¹³ idézi Charlie Gillette-t,¹⁴ aki 2007-ben azt mondta, hogy a kifejezés húsz évvel azelőtt, azaz 1987-ben született. „Amit mi világzenének hívunk, mindig is létezett. Csak akkor még nem volt egy megnevezett hely, ahol ezeket keresni lehetett. Mielőtt ezt a kifejezést megalkottuk volna, az emberek egyszerűen nem tudták, hol keressék ezeket a zenéket.” Egy ír kocsmában gyűltek össze a zenei piac jelesei, és egyszerűen megszavazták a nevet. Szóba jött még a „hot music”, a „tropical music” elnevezés is, de a „worldmusic” győzött. És pillanatok alatt lett neve a polcnak, ahol az ilyen zenéket elhelyezik. Később megállapodtak abban, hogy minden márka használhatja ezt a nevet. Tehát első sorban kereskedelmi céllal jött létre a név.

A világzenét előadó művészek gyakran választanak maguknak jellegzetes ruhatárat. Aztán meg is maradnak emellett életük végéig. Egy-egy kalap, fejfedő, egy-egy nyakba kötött etno jellegű, tarka sál, jellegzetes (főként távol-keleti, gyakran indiai) ékszerek szinte a kötelező

részét képezik a ruházatuknak. Szintén kötelező női szolistáknál a mezítlás színpadra lépés.

Kifejezetten eredeti népművészeti viseletet nemigen hordanak.

Ahogy a '70-es évek elején, a táncházmozgalom induláskor szinte kötelező volt legalább egy parasztinget birtokolnia minden fiúnak, és legalább egy parasztszoknyát minden lánynak, ma is illik a világzenei együttesek rajongótáborához tartozóknak valami jelzésértékű kiegészítőt, sálát, ruhadarabot magukon viselni, ha koncertre mennek. Amíg korábban az Ecserire jártak a fiatalok, ma nagy részét ezeknek a daraboknak a turkálók polcairól lehet beszerezni. Ez korántsem baj, hiszen van benne valami a világzenehez egyébként ideológiailag közel álló természetbarát, nem pazarló, újrahasznosító, ún. „zöld” gondolkodásból. És ezt a ruhadarabok szakadásig való viselése, majd újraformálása; a természet védelme, a műanyagok lehetőség szerinti kerülése, de a speciális, egészséges étrendekhez való ragaszkodás, tiszta élelmiszerek fogyasztása és más hasonló elgondolások segítik.

A világzene a népzene újraértelmezésének, így megmentésének egy lehetősége. Ily módon szellemi környezetvédelemnek is tekinthetjük. A Muzsikás együttes alapvetően autentikus magyar népzenei játszik több mint negyven éve, revival előadásban. Minden kedden gyermektáncházat tartanak a legkisebbeknek, hogy biztosítva legyen a folyamatosság – ami a népzenenek is alapvető kelléke. Kísérleteznek azonban különböző műfajok keverésével is a színpadon, mindezt a zene önvalójának mély tiszteletben tartásával. Elképzeléseikről beszélgettem a zenekar tagjával, Éri Péter néprajzkutatóval, népzeneésszel, rádiós szerkesztővel.

Fehér Anikó: *2008-ban a Muzsikás együttes WOMEX nagydíjat kapott, ami a világzene legnagyobb elismerése. Tudtommal a Muzsikás mindig népzenei játszott. Rossz helyre ment volna a díj?*

Éri Péter: A díj jó helyre ment. Amikor a világzene elnevezés felmerült, akkor még beleértendő volt minden tiszta folklórjellegű alkotás is különféle előadóktól. Ma-napság kezd ez a kifejezés más értelmet nyerni. Volt egy angol lemezkiadónk, Joe Boyd, a Hannibal Records alapítója, később a Rykodisc munkatársa, zenei producer, aki többféle népzenei és világzenei kiadott, többek között a Muzsikás együttes és Sebestyén Márta lemezeit is. Ő kérte a '80-as évek közepe táján, hogy ezentúl a zenénket ne folk musicnak nevezzük, mert az az angol szóhasználatban nem azt jelenti, amit mi értünk rajta, vagyis nem, vagy nem csak a tradicionális népzene. De ezt kell tennünk

azért is, mert ezentúl egy ún. worldmusic nevű dobozba fognak kerülni a mi lemezeink a boltokban. Ezt a fogalmat akkor kezdték bevezetni. Azt is mondta, hogy külföldön ilyen címen keresik majd azt a zenét, amit mi játszunk. Ez volt az első hír számunkra az ún. worldmusicről, és innen-től kezdve néhány nagyobb WOMAD (World of Music Arts and Dance) fesztiválon is részt vettünk Sebestyén Mártával, és több esetben Farkas Zoltán és Tóth Ildikó táncosokkal közösen. Ez a fesztivál a zene és a tánc világáról szól. Több olyan fellépővel is találkozhattunk itt, akiknek a zenéje tradicionálisnak mondható. Ott voltak például a burundi dobosok, a színpadon húsz-harminc dobossal, népviseletben, és semmit nem tettek hozzá a saját hagyományaikhoz. De ilyen volt a Tenores di Bitti szárd énekegyüttes, vagy a Master Musicians of Joujouka is, akik egy különös, kifinomult ágát mutatták be a marokkói zenei tradíciónak: nyolc-tíz töröksípos, négy-öt dobos, pengetősök, és hagyományos zenét játszanak. Különféle fesztiválok tanácsadójaként többször javasoltam őket fellépőnek, és egyszer el is jöttek Magyarországra. Nekem az az érzésem, hogy szándék szerint sem vált el a két dolog egymástól, azaz a helyi hagyományok által meghatározott módon megszólaltatott zene, a népzene, és a valamilyen módon feldolgozott népzene – fúziós zene – vagy más műfajokba beoltott népzene. Ez a két dolog együtt szerepelt ezeken a World Music színpadokon. Így a mi WOMEX díjunkt nem tartom furcsának.

Kik voltak az első követői a zenéjüknél ezeken a világzenei mutató színpadokon?

Követésről nincs szó. Saját jogán jelent meg – szinte velünk egy időben – a különféle nyugat-európai koncert-helyszínek, folk fesztiválok színpadán a Kolinda, a Vízöntő, majd később a Vasmalom, vagy a Vujicsics együttes, egyaránt nagy sikereket aratva. A Vízöntő egy időben nagy népszerűsége tett szert Nyugat-Európában. Ők a kezdetektől fogva főleg feldolgozott népzenei játszottak. Akkoriban azt gondoltuk róluk, hogy jó kis zene lenne ez, ha egy kicsit jobban ügyelnének arra, hogy ne csak a szép dallamok, hanem a hagyományos előadásmód bizonyos jellegzetességei, értékei is belekerüljenek az előadásukba.

Tehát hiányolták az autentikusságot az előadásokban. Nem engedhet meg eszerint mindent magának egy feldolgozó?

Nyilván sok mindent megengedhet magának, és ez függ attól is, hogy ki hallgatja a zenét. Én azt gondolom, hogy a népzenei zenének vannak értékei, szabályai, amitől eredeti formájában is jó ez a zene. És jó, ha azok beépülnek az előadásba. Ilyen például a gyimesi lassú magyarosban az

aszimmetriának a tánchoz való igazodása, vagy az, hogy az ütőgardon ritmusa hogyan jelenik meg a hegedűben. Ez befolyásolja a vonókezelést. Ha másképpen használja a hegedűs a vonót, akkor mindez botladozásnak tűnik annak, aki azt nem ismeri. Annak a szemszögéből nem tudok nyilatkozni, aki nem ismeri a népzeneét. Egyébként nagyon nehéz megmondani, mitől jó a zene. Mindenesetre én mindig is jónak tartottam, ha a népzeneben való komoly elmélyülés is ott van ezek mögött a feldolgozások mögött. Két szálon indult ez a dolog. Voltak, akik már a kezdetektől fogva feldolgozott zenét játszottak, tehát a saját, máshonnan jövő zenei világukat, vagy más népek zenéjét egy-egy feldolgozásban összeépítették a magyar népzenevel. A másik oldalon a táncházmozgalom zenészei az eredetihez való leghívebb megszólalás lehetőségét keresték a színpadi produkcióikban is. Ebbe rengeteg munkát fektettek: helyszíni gyűjtések, dallamlejegyzések, zenehallgatás, sok-sok gyakorlás stb. A '70-es évek fiatalságának az erdélyi hangszeres népzenevel való megismerkedés óriási élmény volt, rendkívül modernnek hatott, és hasonlóan sodró erejűnek, mint a beatzene. A táncházzal újfajta táncoló, éneklő, zenélő közösségek jöttek létre. Ez a két szál sosem vált el igazán egymástól, sőt egyre inkább összefonódott. Nem ritka ma már, hogy egy zenész vagy zenekar mindkét műfajban megállja a helyét. Talán így lehet ezt utólag rekonstruálni.

Nemcsak a világzenét, de a népzeneét sem egyszerű definiálni. Kezd elterjedni mindkét műfajra az a magyarázat, hogy „nem tudjuk, mi az, de felismerjük, ha halljuk...”

Mi könnyű helyzetben vagyunk. Két nagy kutatónk és zeneszerzőnk, Kodály és Bartók ezt a fogalmat is helyretették. Tudjuk, hogy a zenénknek mely köre az, amit népzeneének vagy parasztszeneének nevezünk. Volt egy jól körülhatárolható társadalmi osztály, jelesül a parasztság, amely ezt a kultúrát továbbhagyományozta. Más társadalmi osztályokban ez nem, vagy nem tudjuk mennyire jelent meg a történelem folyamán, mert sem hangzó, sem írásos emlékeink nincsenek. A XX. századra mindenképp a parasztság hagyományozta át. Nálunk ezt jól lehetett fogni. Egy másfajta fejlődésű, mondjuk nyugati kultúrában ez a fajta paraszti társadalom már korábban felbomlott. Ott a hagyományozódásnak más formái alakultak ki. És máshogyan írható körül ezeken a helyeken, hogy mi is az a néphagyomány. Az íreknél például ha egy énekmondó ír egy népiesen hangzó dalt, balladát, akkor azt ma a közönség teljesen egyenértékűnek tartja a népzenevel. Legalábbis így mondták ír zenészbárataim. Kevésbé beszélhetünk az ő esetükben kézzel

kézre adott zenei örökségről. Velünk szemben az ottani revival mozgalom számára csak mutatóban volt néhány adatközlőnek mondható élő zenész, dudás vagy furulyás. A népzenei mozgalom ott gyakran támaszkodott írott forrásokra is. Mégis, a gazdag ír népzene a nemzeti identitás elválaszthatatlanul fontos része.

Rádióműsoraiból és megnyilatkozásaiból – de egész életművéből az szűrhető le, hogy nem ellensége a feldolgozásnak. Meddig szabad ebben elmenni?

Nagyon nehéz ezt megmondani. Valamiféle ízlésnek kell ezt meghatároznia. És hogy ne azt érezzük ki belőle, hogy egyfajta piacorientált indulat szülte. Belső átélés, szellemi értékek jelenléte kell. Ez elég szubjektív, de vannak különbségek. Én a revival népzenei együttesek táncházon kívüli, koncerten vagy lemezen előadott produkcióit például hagyományörző feldolgozásoknak hívnám. Ezek vannak a legközelebb a hagyományhoz, és egyben egyfajta szellemi alkotómunkát is tükröznek. Itt a zenei összeállítás, a dallamválogatás, a harmóniak, a szövegek mind nagyon fontosak. A másik véglet az, amikor egy másik zenei műfajban idézetként jelenik meg egy-egy népi dallam vagy szöveg. A kettő között pedig többféle feldolgozás van, a zeneszerzői munkától a dzsesszig. Ez van tehát az ún. „világzene” asztalán.

Sokan félve mondják ki a világzene szót, pedig véleményem szerint határozottan be lehetne vezetni, és definiálni is lehet.

Nem vagyok ebben biztos. A Buda Folk Band például azt mondja a saját zenéjéről, kissé viccesen, hogy *világi népzene*. Mert érzik, hogy a világzene kifejezés már kevésbé engedi meg azt, hogy nagy súllyal legyen benne hagyományhű megszólalás. Ők tehát egy csavarral, a másik oldalról érzik ezt a kifejezést nem megfelelőnek. Szerintem ez továbbra is csak egy marketingkifejezés.

A világi zene a gyakorlatban a szakrális zene el-lentéte...

Igen, de ők viccesen mondják ki ezt...

Kimondhatjuk, hogy a világzenei együtteseknek kö-telességük jól megismerni a népzeneét?

Sokféle út lehetséges. Én azokat az együtteseket szere-tem, ahol ez így van. Ha nem érzem a mélységeket, csak egy felületes, az üzleti szempontokat erősen szem előtt tartó dolognak vélem, amit hallok, az általában nem tet-szik. De ez az én véleményem, amit nem szeretnék senki-re ráerőltetni. Úgy gondolom, akkor lehet jól játszani ezt a zenét, ha azokban a stílusokban, idézetekben minden oldalról otthon vagyunk, ekkor hiteles a dolog. Elképzel-hető, hogy a másik oldal is így gondolkodik, tehát ha mi swinges ritmusba, harmóniakba oltunk egy kalotaszegi

legényest, a swinges oldalon állók mondhatják, hogy ezt még egy kicsit tanulni kellett volna. De mondhatják azt is, hogy jó, de izgalmas zenei párosítás! Minden oldalon lehetnek olyan szemlélők, akik eldöntik, hogy számukra az adott zene hiteles vagy sem.

A Muzsikás együttes koncertjein nem ritka vendég egy klasszikus zongorista vagy egy klasszikus hagyományokat ápoló kórus – a zenekar mellett. Ezt a fűziót hogyan kell érteni?

Egyszer meghívtak minket Amerikába, New York államba, a Bard College-ba, Bartók halálának 50. évfordulója tiszteletére rendezett eseményre. A koncert után többen odajöttek hozzánk azzal, hogy „most értettem meg Bartók zenéjét”. Nyilván hallottak róla, hogy népzenei elemek vannak Bartók zenéjében, de nem tudták elképzelni, hogy ezek milyenek is valójában. Megemlítendő még, hogy az egyik belga rádióállomás felkérésére olyan vasárnapi kastélykoncerteken vettünk részt több alkalommal, ahol az elhangzott Bartók zongoraművek mellett felváltva magyar népzenei játszottunk élő közvetítésben. Ezek után kezdtünk el tervezgetni egy olyan lemezt, amelyen a Bartók-művek forrásai lesznek hallhatóak. A Jánosi együttesnek volt már korábban egy hasonló lemeze, de mi nemcsak a dallamokat, hanem a dallamok zenei környezetét is be akartuk mutatni. Azokat a zenéket szántuk ide, amelyeket Bartók hallhatott, átélhetett a gyűjtőútjai során. Az én ötletem volt, hogy a lemezen szólaljanak meg a Bartók-művek is. A Hegedűduókat választottuk, nem csak azért, mert ezek a darabok megfelelően rövidek, de nagyon jó népzenei anyag választható hozzájuk. Az eredeti fonográffelvételeket is hozzátettük.

Ez egy sikeres lemez lett, ami után rengeteg felkérés érkezett, például a Takács kvartettől. A koncert első felében ők Bartók IV. vonósnygyesét játszották, amelyben egyetlen felismerhető magyar népdalt sem hallunk. Mi mégis találtunk olyan népzenei darabokat hozzá, amelyekkel elválasztottuk a tételeket, amelyek teljesen adekvát módon hatottak. Kodály írta valahol, más szavakkal, hogy Bartók műveiben ott is megvan a népzene szelleme, ahol egyetlen népzenei motívum sincsen. És ez valóban így van.

Tehát a klasszikus zenészek keresték meg a Muzsikás együttest.

Igen. Később a Keller kvartett is, ők az V. vonósnygyest játszották, valamint néhány érdekes és szép Kurtág-darabot. Játszottunk többször a Bartók és a svájci Dohnányi vonósnygyessel. De említhetném a szimfonikus zenekarokat is. Arra már nem emlékszem, hogy a Szabó Dénes karnagy vezette nyíregyházi Po musica énekkarral való

kapcsolatunk hogyan kezdődött, ők kerestek-e minket, vagy mi őket. Van még egy szólóhegedűs változata Alexander Balanescuval, és egy zongorás verziója is a Bartók és a népzene kapcsolatát bemutató műsorunknak, amit itthon először Jandó Jenő zongoraművésszel játszottunk. De játszottunk Schiff Andrással is a Carnegie Hallban, aztán Várjon Dénessel, Fülei Balázssal, Fehér Ernővel, Szokolay Balázssal...

Óriási a különbség van a paraszti énekesek és a kórustagok hangképzése és zeneértelmezése között. Hogyan kerülhetett mégis egy színpadra ez a kétféle gondolkodásmód?

Én ebben semmi problémát nem látok. Nyilván maguk a művek „beszélnek”, és mindegyik a saját műfajában remekmű. Ha egymás mellé állítjuk őket, teljesen természetesnek tűnik.

Több csúcs van egymás mellett?

Igen. Az előadásmód más, de például a Pro Musica megszólalása hihetetlenül természetes.

A Muzsikás legutóbbi karácsonyi koncertjén hallottam Bartók Allegro barbaróját az önök kíséretével. Vagyis a zongora mellett a visszatérő részeket két gardon és egy bőgő kísérte, a ritmust erősítvén.

Ez eredetileg Jandó Jenő ötlete volt. Az az osztinató kíséret, amit mi játszunk, benne van a zongora letétben, mi semmit nem tettünk hozzá.

Ez igaz. Én mégis hiányolom azokat a pici agogikai különbségeket, a bartóki érzékenységet, ami a mű minden egyes visszatérő részénél más és más...

Van egyfajta előadói szabadság.

Bartók mindent beírt a kottába.

Akkor is van. Nem volt még két zongorista, aki ezt a művet egyformán játszotta volna, pedig kitűnő előadókkal dolgoztunk. Mindegyik kicsit másképp játszotta.

Bartók előadásának hangfelvétele talán mérvadó lehet...

Igen, de mi ettől most eltértünk. Van előadó-művészi szabadság, amibe ez belefér. Összezsírozottunk két dolgot, aminek a szellemisége véleményünk szerint azonos. Ezen a koncerten azt szerettük volna érzékeltetni, hogy ugyanaz a belső parázs izzik a gyimesi héjszában, mint az Allegro barbaróban. Nem az a lényeg, hogy „belegardonyozzunk” a Bartók-műbe. Ennek önmagában semmi értelme nem lenne. A műsorban erősítette egymást a két dolog. A Takács kvartettel közös fellépések után ők úgy nyilatkoztak, hogy vérátömlesztés volt számukra az együtt muzsikálás, és bizonyos dolgokat átértelmeztek, másképpen kezdtek el játszani a népzene hatására.

A Muzsikás együttes negyvennégy éve ugyanazt teszi, vagyis a magyar népzenet szóltatja meg. Divatok jöttek, mentek, önök nem váltottak.

Miért kellett volna váltani? Mi ebbe a zenébe lettünk szerelmesek, ezért kezdtünk el muzsikálni.

Ezek szerint tart a szerelem a mai napig is. A közönség vajon változott-e? Vannak-e új igények, másfajta reakciók?

Nehéz erre válaszolni. Nem szoktuk tudni, ki a közönségünk. Nem is szabad, hogy az érdekeljen egy előadót, hogy kiknek játszik.

De a tapsot hallják!

Nagyon nagy baj az, ha nem tapsolnak. Félretéve a tréfát, a taps nagyon sok mindennek szólhat, nemcsak a megszólaltatott zenei minőségnek, hanem az előadónak, a szituációnak, a kialakuló jó hangulatnak, azaz hogy mennyire tud a közönség feloldódni a történet hatására. A taps tehát nem csak a jó zenének szól, és nem feltétlenül kevés a taps egy rossz zenénél.

Évek óta tartanak rendhagyó énekórákat ország-szerre. Változott-e ezeknek az óráknak a közönsége?

Ezek egy iskolai óra időtartama alatti zenés előadások a magyar népzeneről. Nagyon különbözőek az iskolák. Nagy általánosságban el lehet mondani, hogy Budapesten kevésbé figyelnek a gyerekek. Ha szabad ezt mondani, „jól neveltebbek” a vidéki gyerekek, nagyobb a respektje a tanárnak meg az iskolának. Nagy általánosságban igaz az is, hogy a kamaszokkal nehezebb, mint a kicsikkel. A gimnazistákkal, az érettségihez közeli fiatalokkal megint könnyebb, de másként kell szólni hozzájuk. A befogadásukról nehéz bármit is mondani, hiszen más volt a világ régen, amikor elkezdtünk zenélni. Azelőtt kevesebbet tudott az átlagember a népzeneről, és az volt a célunk, hogy azt a hangszeres zenekultúrát, amit módunkban állt megismerni, közkinccsé tegyük. Igen, más volt a közönségünk a kezdetekkor, mint ma. Ma minden hozzáférhető. Persze más kérdés, hogy a gyerekek élnek-e ezzel, vagy csak az iskolai órán találkoznak – és hogyan – a népzenevel.

Azt hiszem, a „hogyan” nagyon fontos szempont.

Ez a legfontosabb! Nagyon kevés ma az énekóra, de fontos az élményszerűség is. Ezért csináljuk ezt az iskolai sorozatot, hogy legalább akkor átélhető legyen a népzene.

Térjünk vissza a világzenéhez!

Volt a Muzsikás együttesnek is jó pár olyan feldolgozása, amelyben ki-ki a saját máshonnan hozott zenei világát elegyítette valamilyen formában a népzenevel. Lemezeinken sok olyan sikeres szám van, ami ezt példázza. Ilyen volt például a *Hidegen fújnak a szelek*, ahol az erdélyi

hangszeres népzene eszközeivel történik valami olyasmi, ami egyfajta más mondanivalót adott az egésznek. A hangszeres dallamra egy népdalszöveget húztunk, ez adta meg az egésznek az értelmét. De ilyen volt a *Hulljak, levelek*, a *Csütörtökön virradóra*, a *Röpülj, madár*, és sorolhatnám. Ezekben népi hangszeresek vannak, de nem feltétlenül csak magyar népi hangszeresek, és másfajta zenei elemek szűrődnek bele. Emlékeim szerint ezek az alkotások nagyon furcsa módon kezdtek alakulni a mi zenekarunknál. Először valami rekonstrukciós szándék vezetett talán minket. Akkoriban például nem sokat lehetett tudni a moldvai hangszeres zenéről. Kallós Zoltán-nak volt három-négy felvétele Gyöngyös György kobzás énekestől, és lehetett tudni a Magyarországra áttelepült csángó furulyásokról. De hogy hogyan lehetne hangszerrel kísért éneket megjeleníteni a színpadon, ehhez nem voltak igazán a hagyományból, felvételekről megismerhető példák. Nem ismerhettük, mert Moldvába nem lehetett utazni. Zoli bácsi kifejezetten tiltotta, hogy bárki is odaautazzon akár csak tapasztalatszerzés céljából is, mert megbüntették a vendégfogadókat. Izgalmas, de elzárt világ volt ez. Mégis, már az első Muzsikás-lemezen, amelyen Szlavóniától Moldváig szinte a magyar nyelvterület minden részéről van zene, hozzányúltunk a kobozhoz, és a saját elképzelésünk alapján alkottunk valamit, anélkül, hogy ismertük volna az eredeti forrást. De ugyanez volt a szlavóniai dalnál is, a *Réce, ruca közbe*, *Hal van a vejízbe* kezdetűnél, ahol tekerővel, töröksípval játszunk. Akkor jelent meg Együd Árpád somogyi népköltészeti gyűjteménye, annak a kottapéldatárából vettünk még hozzá dallamokat. Bár igazán népiesen hangzik, az mégiscsak egy feldolgozás. A hagyomány eszközeivel valami mást hoztunk létre. Elkezdtük élvezni, hogy bár népzene ez, de mégis egy kicsit másképp szól. Lehet ilyesmit is csinálni! Ugyanakkor más zenekarok: Kolinda, Vízöntő eleve ilyen szándékkal alakultak. Nálunk az idő és a játékoság hozta ezt.

Létezik az a gondolkodásmód, mely szerint a magyar népdal csak eredeti formájában az igazi, mások szerint tehetünk vele, amit csak akarunk, mindent kibír, a rossz úgylis kihull a rostán. Van, aki azt mondja, alázattal kell rátekinteni. Ön szerint mit bír ki a magyar népdal?

Említettem már, hogy nekem inkább az tetszik, amikor a hagyományos előadásmód értékei is megmaradnak. Más kultúrában élőknek, vagy azoknak, aki nem jártasak a magyar népzeneben, lehet, hogy más tetszik. Aki nem hallott gyűjtésfelvételeket, nem volt lakodalomban, ahol férfiak összekapaszkodva énekelnek, nem üldögélt a ke-

mence mellett idős asszonyokkal, akik énekeltek neki... Nyilván, akinek más az élettapasztalata, az mást is elfogadhat. Én a magam részéről az eredetit tartom jónak, és ezt szeretem hallgatni.

Sokan gondolják azt, hogy azért kell a népdalra valamiféle ruhát adni, hogy azok is megértsék, akiknek az életéből kimaradt a kemence melletti énekhallgatás.

Igen, ezt szokták mondani. Bizonyosan vannak olyanok, akik egyfajta világzene vagy feldolgozott népzene hatására közelednek a népdalhoz. Van ilyen tapasztalatom, találkoztam olyan emberrel, akinek megtetszettek a feldolgozásaink, és aztán eljött megnézni, mi is az a táncház. Én azt szeretném, ha a népdalnak az eredeti formái mindig elérhetőek és széles körben ismertek lennének, akár az éneklésben, akár a hangszeres játékban, és ehhez tudna viszonyítani a hallgatóság. Jó lenne, ha ehhez tudnánk mérni mindent, ami a népzene feldolgozásával születik. Számomra ez volna az ideális. Hiszen van egy olyan hagyományunk, amelynek továbbadásához a tudományos és az iskolai feltételek is adóttak. Ráadásul izgalmas és sokszínű ez a hagyomány! Ráadásul az ebben elmélyedő ember az egyéni ízlését és az alkotókedvét is kielégítheti vele. Nem szabadna ezt veszni hagyni. Most persze nem úgy néz ki, hogy veszni hagynánk, de oda kell figyelni! Ilyen szempontból fontos például a táncház. A hangszeres zenének akkor van értelme, ha van kinek a lába alá játszani. Mert ez az eredeti funkciója, ami nagyon sok örömet ad.

Melyek azok a pontok, ahol érzi azt a reményt, hogy nem fog elmúlni, kihalni ez a kultúra?

Elsősorban az egyetemi szintű népzeneoktatásra gondolok, és a sok fiatalra, aki jelenleg is táncol, vagy zenét tanul valahol. Az más kérdés, hogy az itt végzetek mit fognak majd csinálni. A tudományos élet eredményeihez hozzáadódott a táncázás generációk tapasztalata. Ez jó, de figyelni kell, hogy ez fennmaradjon a jövőben is. Valahogy úgy, ahogyan az indiai klasszikus zenei tudását egy-egy mester, kiváló muzsikusz átadja a másiknak a szójhagyomány valamiféle formájában. Kézről kézre adódik tovább egy hagyomány, egy játékmód. Ugyanez lehetséges a mi hangszeres vagy vokális népzeneinél is. A modern technikai eszközök is rendelkezésre állnak, és segítenek bennünket ebben.

Tehát a feldolgozott magyar népzene, a világzene nem ördögtől való?

Nem. De ha csak ez az oldala volna az egésznek, tehát ha eredeti népzene nem lehetne többé hallani sem a színpadon, sem a rádióban, azt bajnak tartanám. Szerencsére ez ma nincs így, tehát nem baj, ha a népzenevel

sokféle ember foglalkozik, vagy csak felhasznál belőle valamit a céljai érdekében.

Itt van a következő generáció, az ön fia, Éri Márton zenekara, a Buda Folk Band nagy sikereket ér el.

Nagyon örülök ennek. Ők eredeti népzene is remekül játszanak a táncházban. Amíg ez a kettősség megvan, addig nincs baj!

JEGYZETEK

- 1 Sokan használják ezt a mondást, először talán Timothy White (1952–2002) amerikai rockzenei író, szerkesztő írta le az *A Man Out of Time Beats the Clock* című cikkében a *Musician*ben, 1983-ban. Őt aztán sokan idézik, névvel és név nélkül, többek között Elvis Costello. Tőle öröklte aztán az idézetet Lauren Anderson, aki 2011-ben publikálta a *Dancing about architecture? Talking around popular music in film soundtracks* című írását a *Participations: Journal of Audience and Reception Studies*ben.
- 2 1916–1999.
- 3 1920–2012.
- 4 BOHLMAN, Philip: *A világzene*. Bp., Magyar világ, 2004. Ford. KOLTAI Ágnes. A szerző a Chicago University USA zenei tanszékének munkatársa. (A könyv számos felületes magyarázatot tartalmaz, a magyarországi helyzetről kifejezetten téves elképzelése van. F. A.)
- 5 Uo. 22.
- 6 BLACKING, John: *How Musical is Man?* Seattle, University of Washington Press, 1973.
- 7 KODÁLY Zoltán: *Utószó a Bicinia Hungarica IV. füzetéhez. Mi közünk a csuvas zenéhez*. Bp., Magyar Kórus. 1947.
- 8 BARTÓK Béla–KODÁLY Zoltán: *Magyar népdalok énekhangra és zongorára*. Bp., Rózsavölgyi és Társa. 1906.
- 9 SZERB Antal: *A világirodalom története*. Bp., Magvető. 1962. V–VI. o. Goethe, 1827: „A nemzeti irodalom ma nem mond sokat; elérkezett a világirodalom korszaka, és ma mindenkinek hozzá kell járulnia ennek fejlődéséhez.”
- 10 RAHKONEN, Carl, Ph.D Music Librarian / Professor, Indiana University of Pennsylvania, USA
- 11 BOHLMAN, Philip: *i. m.*
- 12 SLOBIN, Mark: *Népzene*. Bp., Rózsavölgyi és Társa. 2015.
- 13 *Billboard*, 2007. jún. 16–27.
- 14 1942–2010 brit rádiós műsorvezető, muzikológus és író, főként rock and roll és más népszerű zenei műfajok ismerője. Fő műve a *The Sound of the City*, amelyben támogatja, leírja a „world music” kifejezést.

Wehner Tibor

Különös jelenségek világa

Gondolatfutamok Stefanovits Péter művészetéről

■ A magyar művészet közelmúltjának története leírható a művészeti területek históriájaként is, amelyben hol az egyik, hol a másik ágazat emelkedik központi jelentőségűvé. A XX. század első felében, a II. világháború előtti évtizedekben a festészet dominanciája megkérdőjelezhetetlen, de 1945 után már jelentkezik, majd felgyorsulnak a változások, s a piktúra időleges háttérbe szorulása mellett egyszer a grafika, máskor a szobrászat, majd a különböző iparművészeti művességek kiemelkedése regisztrálható. Mindez összefügg a művészeti területek korábbi autonómiájának feloldódásával, az ágazatok összefonódásával, a műforma- és műfajhatárok megszűnésével, az új és új technikai eljárások feltűnésével és általános gyakorlattá válásával, s nemkülönben a művészet funkcióváltásaival, társadalmi-történelmi beágyazottságának egy-egy korszakra jellemző determinánsaival. Ebben az egyre bonyolultabbá szövődő összefüggésrendszerben különösen izgalmas művészeti jelenségvilág tárul ki előttünk, ha a grafikai ágazat – az egyedi rajz és a sokszorosító eljárásokkal készült kompozíciók – II. világháború utáni történetére vetjük pillantásunkat.

Már az 1950-es évek szocialista realista korszakában elindult a magyar grafika legújabb kori megizmosodásának folyamata – és ebben igen nagy szerepük volt a hatalmas példányszámban kiadott könyvekben megjelent illusztrációknak –, amely folyamat aztán a hatvanas, majd hetvenes években, a modern magyar grafika virágkorában teljesedett ki. Ennek az időszaknak korszakjelző, iskolateremtő mestere Kondor Béla volt, akinek viszonylag korán lezáruló, a festészet és számos más terület mellett a grafika ágazatában is kifejtett munkássága hatalmas ösztönzéseket adott kiváló kortársainak, majd a nyomában fellépő grafikusnemzedékeknek is.

„Kondor művészete nem csupán morális-etikai vonatkozásban foglalta össze a kor legfontosabb dilemmáit, hanem bátorítást és hitelt jelentett a vele egy rajban fellépő, segítségével a magyar rajzművészet kitüntetett korszakát megteremtő grafikusoknak is. Koffán és Barcsay tanítványaiként mindnyájan kiváló technikai ismeretekkel és rajztudással rendelkeztek, s ha Kondor komplex világmagyarázó, menny és pokol között járó lapjainak gondolati gazdagságát, hevületét nem tudták is elérni, de révükön a grafika (a kerámiához s valamivel később a textilhez hasonlóan) a művészetirányítás által tolerált kísérletek terepévé, másrészt a társadalomban végbe ment hangulatváltozás tükrözőjévé vált. Maurer Dóra, Major János, Pásztor Gábor korai művei zsúfoltságukkal, gyűrt, megdolgozott felületeikkel, a korban merész montázsukkal a szürnaturalizmus grafikai párhuzamai, s az 1966–68 között fellépő neoavantgárd előkészítői. Rajtuk kívül voltak képviselői az expresszivitásba oltott balladás-romantikus hangvételnek (Csóhány Kálmán, Feledy Gyula), de a magyar grafika ekkoriban leginkább fabulákat, allegóriákat, apró részletekben, motívumokban bővelkedő szürrealisztikus jeleneteket alkotott. Az ideológia, a heroikus munkásábrázolások, a »szocialista mindennapok« szürke pátoszától elforduló, de egyébként különböző stílusban dolgozó Gross Arnold, Gácsi

Mihály, Rékassy Csaba, Kovács Tamás és a többiek jóvoltából a néző egy romantizált álomvilágban találhatta magát, kedvére tévedhetett el a virágemberek, szörnyecskék, cirkuszosok, meztelen nők és minuciózusan megrajzolt gépalkatrészek labirintusában.”¹

Művészeti szempontból mindez – Kondor Béla és kortársainak munkássága – Stefanovits Péter számára a művészeti közelmúlt volt: a hatvanas években még vegyipari technikai és kirakatrendezői iskolai tanulmányait végezte, majd a Magyar Állami Operaház díszletfestő műhelyében dolgozott, és Kondor halála után egy évvel, 1973-ban kezdte meg, majd 1977-ben fejezte be tanulmányait a Magyar Képzőművészeti Főiskola sokszorosító grafika szakán. (A hivatalosan jegyzett mesterei, Raszler Károly és Rozanits Tibor mellett elhanyagolhatatlan tényező, hogy anatómiatanára a XX. század egyik legjelentősebb magyar művésze, Barcsay Jenő volt.) És jóllehet a főiskolai oktatás gyakorlatában még elsősorban a klasszikus technikai eljárások – a mély- és magasnyomó sokszorosítás, a rézkarc, a mezzotinto, a litográfia, a fametszet stb. – fogásait tanulta meg, kilépve a főiskoláról már egy gyökeresen új „grafikai világba” érkezett, ahol a neoavantgárd kezdeményezések egyik legfontosabb vívmánya a fotóhasználat volt, és a szitanyomás rohamos térhódításával a korábbi fekete-fehér grafikai közeget felváltotta a (nemegyszer harsány) színek kavalkádja. Ekkortájt a magyar grafikai művészet dinamikus átalakuló korszakát bontakoztatta ki: búcsút intve a klasszikus műfajoknak, műformáknak és technikáknak, alapvetően avantgárd szemlélettel, új képi kifejezésekkel, új műformákkal, új technikákkal jelentkeztek a festők és a szobrászok mellett az új grafikusgenerációk tagjai is: mint Almásy Aladár, Püspöky István és Szemethy Imre, mint Baranyay András, Banga Ferenc és Szabados Árpád, mint a szentendrei Vajda Lajos Stúdió és a budapesti Erdély Miklós-kör alkotói.

A hetvenes évek művészete átértelmezésre kényszerítette a korábban alkalmazott művészettörténeti fogalomrendszert, az addig egyértelmű meghatározások, szabályok és szabályozók az új művészeti jelenségekre már nem voltak alkalmazhatók. Az új grafikai törekvések fényezésében érvényét veszítette a *Comité national de la gravure française* azon alapelve is, amely kimondja, hogy eredeti grafikai műnek, karcnak, metszetnek vagy litográfiának az az alkotás tekinthető, amelynek levonatait feketével vagy több színben, egy vagy több lemeztől, teljes egészében ugyanazon művész alkotta és kivitelezte – minden

mechanikai vagy fotómechanikai eljárás kizárásával. Ezt az egyértelmű szabályrendszert már nem alkalmazhatta a művészet változásaival lépést tartani igyekvő művészettörténet-írás. A magyar sokszorosított grafika történetét áttekintő összefoglalásának záró fejezetében Lóska Lajos művészettörténész állapította meg: „Az új műfajok és eljárások beemelése a grafikába azonban több

problémát is felvet. Mindenekelőtt tisztázni kell, meddig bővíthető egy-egy műfaj határa, ugyanis egy ponton túl parttalanná válhat, s esetleges döntés határozhatja meg egy-egy mű hovatarozását. A három dimenzió vagy az időbeliség például nem alapjegyei a grafikának. Úgy gondolom, hogy csak azokat a műfajhatárokat tágító elektronikus alkotásokat lehet grafikaként értelmezni, melyek kapcsolhatók a műfaj jellemzőihez, a síkban megjelenő nyomtatott, sokszorosított formákhoz, vagy legalábbis utalnak rájuk.”² Nos, e viszonylag tágas szabadságot adó értelmezési szempontok érvényesítése során is zavarba kerülünk, amikor Stefanovits Péter vaslemezre applikált, festett fadarabokból szerkesztett, kockacukorral „dúsított” kompozícióit szemléljük és mérlegeljük (*Isten [öt betű] 1–5. /1996/*), de a tisztán akrillal vászonra vagy akvarellal papírra festett, pasztellel papírra rajzolt-festett művek is – még ha domináns stilisztikai jellemzőjük inkább a vonalasság, mintsem a foltszerűség – egyértelműen a festészeti alkotóterülethez sorolhatók.

A pályakezdés esztendeiben Stefanovits Péter műhelyében alapvetően expresszív-szürrealis szemlélettel interpretált, a valóságelemeket emlékszerűen megidéző, s ugyanakkor elvont, absztrakt formaelemeket is kompozícióba építő alkotások születtek. Ennek a periódusnak

jellegzetes, fontos alkotása az *Angyali üdvözlés* (1983) című rézkarc-aquatinta mű, de hivatkozhatunk akár *A mesemondó* című, 1976-ban készült rézkarcra is, amely a művész képi montázsra alapozó építkezés-, illetve komponálásmódjának jellegzetes megnyilvánulása, s amelyet szemlélve eldönthetetlen, hogy a mű központi motívumaként megjelenített alak alkotóelemei konkrét vagy elvont formációk. A számos részletből szerveződő organizmus összetevői között már megjelenik a későbbi alkotóperiódusokban oly gyakran visszatérő szív motívuma is. Már itt, a korai munkák körében, a tradicionális egyedi és sokszorosító technikákat alkalmazó kompozíciók mellett a legújabb műalakítási eljárásokat felhasználó művek is szerepet kapnak: Stefanovits Péter alkotásai sorában már ekkor is magától értetődő természetességgel jelennek meg a rajzok, a rézmaratások, a rézkarcok, a linóleummetszetek, a kollázsok, a pasztellek, az akvarellek, majd később a litográfiák és a digitális nyomatok, az elektrográfiák és a maratásos clorox-kompozíciók. A hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján az autonóm grafikai alkotások készítése mellett a fiatal művész aktív díslettervezői munkásságot is kifejtett: számos színházi produkció létrehozásának résztvevője volt – mások mellett a budapesti Várszínház Pilinszky- és Shakespeare-produkcióira emlékeztethetünk –, majd későbbi

alkotószakaszaiban is előszeretettel távolodott el a papír, illetve a képet hordozó vászon síkjától: installációival, objektjeivel gyakran kilépett és kilép a térbe is. A papír síkjától, a grafikai technikáktól való elszakadásának tanúja a két, erdélyi épületekhez kapcsolódó monumentális festészeti munka is: a siklódi református templom festett famennyezetének Elekes Károllyal közösen 1994-ben kivitelezett kazettakép-együttese, és a Gyilkos-tó partján álló Szent Kristóf-kápolna ugyancsak Elekes Károllyal és Anthony Gall-lal 2001-ben megvalósított falfestmény-fríze. E sokrétű érdeklődést tanúsító, megannyi eszközt alkalmazó, számos, egymástól élesen elváló műtípust és műformát teremtő alkotói magatartásról egy 1995-ös beszélgetésben vallotta meg Stefanovits Péter: „A grafika keretein belül is igyekeztem mindig megkeresni azokat a kifejezési lehetőségeket, amelyek technikai határokat feszegettek. Például barokkosan kezeltem az anyagot, vagy eszközeimet olyan kényszereknek vetettem alá, amelyek már-már teljesíthetetlenek voltak. Később inkább a grafikai eszközök gesztus jellegű lenyomatait kerestem, egy időben a szeszklakk lazúros alkalmazásának lehetősége érdekelt. Itt különleges maratás-nyomok jelennek meg a felületeken. Újszerű anyag, illetve eljárás volt a spray, a fújás, ami talán az autófényező szakmából emelkedett át a művészetbe. Tehát sokat próbálkoztam, kísérleteztem, és érdekes hatásokat értem el. Ezek segítettek továbblépni, meg a színházi díszletfestői tapasztalatok is. A plasztikus, a térbeli dolgokhoz való vonzalmak innen erednek. Az 1988-as kiállításon már tudatosan plasztikus, színes, térbeli színpadkép-hatást akartam elérni azzal a »beépítés«-sel, amit Pilinszky írása ösztönzött bennem.”³ A beszélgetés lejegyzése óta eltelt újabb húsz esztendő alkotási szakaszát az tanúsítja, hogy ez a művészi nyugalanság nem enyhült, a kutató- és kísérletező-kedv nem csappant meg. Az anyagok, a technikák széles körű eszköztárát kiaknázó alkotómódszeréről Pataki Gábor művészettörténész, a művész monográfiája állapította meg: „Technikailag mindig pontos megoldásokra törekszik, de soha nem válik az anyag, a bravúros felületkezelés megszálottjává.”⁴

A technikai változatosságon, az ágazati, a műfaj- és műforma-gazdagságon túlmenően az immár több mint négy évtizedes munkásságban nem fedezhetők fel nagy korszak- vagy stílusváltások, éles fordulatok: Stefanovits Péter az 1980-as évektől kialakított formarend, stilisztikai jegyek, jel- és szimbólumrendszer révén dolgozott ki olyan karakteresen egyéni képi világot, amely csak távoli kapcsolódási pontokon illeszkedik a XX. század utolsó

harmadának, majd az ezredforduló utáni évek magyar – és egyetemes – képzőművészetének áramlataihoz vagy tendenciáihoz. Az eklektika ellenére – és azzal szoros összefüggésben – kialakította és megtartotta művészetének karakteresen egyéni arculatát, egyedi jegyekkel felruházott, különös jelenségekhez vonzó, különös jelenségeket megjelenítő világát. A szigorú határokat szabó rajzi és grafikai műformáktól és műnemektől, műfajoktól való elszakadás révén kitágultak művészi kifejezésének keretei és dimenziói: az új eljárások, a „vegyes” technikák alkalmazása nagy méretnövekedést, illetve méretváltozatosságot is eredményezett. A korábbi, hagyományosan kisméretű kompozíciók mellett a grafikákat hordozó alapot, a tradicionálisan alkalmazott papírt megtartva, vagy más hordozóval, például vászonnal felváltva falnyi méretű, ún. szabad vásznas munkákat készített, és sokszor több, nagyméretű elemből álló kompozícióból fűzte fel alkotásait. (A Stefanovits-életmű fontos jellemzője a kezdetektől napjainkig a sorozatokhoz való vonzódás, illetve az összefüggő, egymásra épülő lapokból álló képi etűdökben való alkotói gondolkodás, művészi kifejezés, amely megjelenhet a klasszikus diptichon- és triptichon-formában, valamint a négy, öt, vagy akár tizenkét lapos műegyüttesekben is.) A méretnövekedés mellett a Stefanovits-munkásság másik fontos nívója a festői képi alkotó- és hatóelemek hangsúlyos alkalmazása és kiaknázása, ennek elsődleges eszköze és hordozója természetesen a szín – amely fontos szerepet kapott már korábban is litográfiáin majd szitanyomatain –, de ugyanígy lényeges eleme alkotásainak az egyfajta grafikai-festői anyagkezelés, a pontos kontúrokkal keretelt motívumokra alapozott kolorisztikus atmoszféra megte-

remtése is. Mindennek érdekében előszeretettel dolgozik – eszközeit a grafikai kivitelezés pontos és mesteri alkalmazásához hasonló tökélytel kezelve – pasztellel, akrillal vagy akvarellal.

A csoportoktól, a csoportosulásoktól és a fel-felerősödő, esetenként trendekké formálódó művészeti jelenségek-től függetlenül formálódott és formálódik az a képi világ, amelyben meghatározó jelentőségű a transzcendens szemlélet, a metafizikus jelleg, az esetenként fel-felerősödő – gyakran játékosságra váltó – ironikus-groteszk hangvétel, s amelyet formailag az egy-egy motívumra koncentráló, emblematis fogalmazás, illetve az ezáltal domináló szimbólumhasználat jellemez, és amelyben kiemelt jelentőségű tényező a színek kifejezőerejének kiaknázása. Stefanovits Péter sok esetben vegyes technikával kivitelezett grafikáin és különböző festői eljárásokkal interpretált, gyakran applikációkkal gazdagított képein a pályakezdő periódus lezárulása után viszonylag ritkán jelenik meg az emberalak – és ha igen, akkor is inkább bábuserű, semmint hús-vér figuraként. Témái alapvetően a természet és az emberre utaló, jelentéseket hordozó tárgyi világ elemei, az eredeti környezetükből és összefüggésrendszereikből kiragadott, és az új, a leginkább meglepő kapcsolatrendszerekbe helyezett rekvizitumok együttese, a montázsszerűen összeillesztett, az egyszerre meglepő és magától értetődő kapcsolódásaik miatt furcsa, fantasztikusá érlelt valóság jelenségei. Nem véletlen, hogy Stefanovits Péter képeiről szólva Keserü Katalin művészettörténész a művész munkásságát áttekintő, 2007-ben kiadott albumban „emberi tulajdonságokat hordozó, együttérző tárgyakról” beszél⁵ – s mindezt joggal ítéldhetjük a metafizikus szemlélet térnyerésének. Mindemellett gyakran avat műveiben fontos kompozíciós elemmé tárgyszerű dokumentumokat, régi fotográfiákat és szövegeket, szövegtöredékeket is.

Pataki Gábor művészettörténész 2011-ben írt, Stefanovits Péter művészetének legfontosabb jellemzőit megragadó kis-monográfiájában fontos megállapításokat fogalmaz meg a művek transzcendens jellegével kapcsolatban. „A nyilvánvalóan önmaga előtt is burkolt, rejtett kész-tetések a ’80-as évek végétől bukkannak fel nyíltan. Az áldozatra utaló kereszt motívuma végigkíséri életművét a *Jelkép* (1976) teher alatt roskadó Krisztusától

A holnap leletei I. (2010) pusztába vetett korpuszáig. Ehhez társul az oltár igencsak emblematisnak bizonyuló jelenléte. Stefanovits oltárainak lényege, hogy minden esetben szabályos geometriai alakzatokból álló építmények, fekvő vagy álló tömbök, esetleg kapuk. Hieratis, merev, parancsoló formáikkal a törvényt, a rendet, a szabályok kényszerét hangsúlyozzák az őket körülvevő környezet esetlegességével, változatosságával szemben. Egyszerre testesítik meg az *Ótestamentum* áldozati helyeinek, az Úr parancsai előtti engedelmességnek a szigorát, s az *Újtestamentum* jóval spirituálisabb, az átváltoztatás csodájának helyet adó kitüntetett pontját. Minden esetben a profánnal, a nekünk akár mégoly kedves vulgárisál szembeállított szakralitás súlyos kiemeléséről van szó. Arról az önként vállalt, művészetét is érintő, s a művészet ’promiszkuu’, mindennel könnyen elegyedő korszakában oly fontos fegyelemről, amely gátat szab(hat) a (művészi) önkény eluralkodásának.”⁶ A művész transzcendens jelenségekhez és tartalmakhoz való vonzódása is ösztönözhetette a két erdélyi szakralis épület monumetális, konkrét helyre készült kompozíciójának megalkotására: ezek a nagyszabású kompozíciók a valóság és a képzelet, a földi létezés és a földön túli világ közötti átjárás lehetőségeit nyitja meg bibliai és a népművészeti képi utalásokkal, s ahogy Keserü Katalin írja: „Az Isten jelenlétét és szándékait is megmutató meséket tár a hívek elé.”⁷ A művészetében meghatározó jellegű transzcendens szemléletről, illetve a szakralitáshoz való vonzódásáról egy Lóska Lajos művészettörténésszel folytatott 2007-es beszélgetésében így vallott a művész: „A Fülep Lajos-i gondolkodás lényege az, hogy ötvözi a filozófiát, a vallást és a művészetet. Magam is úgy gondolom, hogy a XX. század művészetéből táplálkozó megújulások az utóbbi évtize-

dek gyors változásai ellenére még mindig sok lehetőséget rejtenek magukban. Bizonyos nyelvezet, gondolkodásmód, szellemiség új kombinációkban felszínre kerülve évtizedekkel később is korszerű lehet, hathat közegére. A geometrikus rendszerbe beépülő szakrális motívumok is e meggyőződés megjelentői. Úgy vélem, hogy ennek a megközelítésnek más művészeti ágakban is megvannak a párhuzamai, talán leginkább a kortárs költészetben. Csak utalok itt a 2001-ben megvalósított nagyméretű művészkönyvre, az *Örök Naptár*ra, ahol a vizuális nyelv találkozik a költészettel. Ezt egyébként az első komolyabb digitális munkámnak tartom.”⁸

Jelzésszerűen felvillantott tájtörödékek előterében, természeti közegekben vagy városi környezetre utaló részletek kulisszái között, de leggyakrabban meghatározatlan, behatárolatlan, a végtelenség érzetét sugalló terekben jelennek meg Stefanovits Péter képszerelői és rekvizitumai. Mintha színpadi történetek súlyos jelentésekkel átitatott hősei, kellékei és díszletei, vagy szakrális jelenségek, szertartások építményei, szereplői és tárgyai, eszközei lennének. E hideg tárgyilagossággal megjelentett képvilágban a piktogramszerűen, sokszor csak a

körvonalakkal jelzett motívumok mellett furcsa testek, geometrikus alakzatokba foglalt építmények és nonfiguratív képelemek szervezik a kompozicionális hangsúlyokat, amelyeknek léptékváltásai és az egyes képmezők és részletek eltérő jellegű kidolgozásai, és kiemelten az új tartalmi és forma-kapcsolatokat szervező képi montázs révén a valóságra való vonatkoztatás, illetve a valóságtól való elvonatkoztatás, a természetes és a spekulatív, a könnyen megfejtethető szimbolikus utalások (létra, kereszt, oltár, kapu, szív stb.) és a transzcendens, metafizikus tartalmaikat fel nem táró gondolati körök, sejtelmes szférák asszociatív útjai nyílnak meg a befogadó előtt. De a Stefanovits Péter által felépített különös művészi világ eklekticizmusának tanúja a mindezen tartalmi és formai áttételek rendszerén keresztül könnyebben vagy nehezebben bejárható művek mellett alkotott azon művek köre, amelyeken mindenki számára érthető, emblematikus tömörségű vizuális jelek, képi toposzok idézik fel közelmúltunk történelmét. Ilyen mű a *Gyerekkori emlék* (1986) Sztálin-szobor csizma-maradékát, vagy a *Raktárház* (2007) a kommunista vezetők szoborportréit megidéző kompozíció, de e körbe kapcsolhatók az *Időjáték* (2004) című sorozat erdélyi népviseletbe öltözött alakjainak régi, Orbán Balázs által készített korabeli fotóit a kommersz rajzfilmfigurák rajzolataival ötvöző kollázsai is. A jelképekkel, a metaforákkal, a szimbólumokkal, a képi motívumok jelentéshordozásával kapcsolatban azonban óvatosaknak kell lennünk. Az értelmezési lehetőségek sokféleségére, sokszor az alkotói kifejezés szándékával ellentétes interpretációk lehetőségére emlékeztetett a művész az 1995-ös beszélgetésben, amely kapcsán egyúttal alkotóelveinek alaptételeit is megjelölte: „Azt hiszem, a munkám teljesen személyes

világot tükröz. Nem akarok kódokat alkalmazva megfejtési lehetőségeket felkínálni. Az érthetőség, a megfejtés reménytelen ügy, majdnem teljesen reménytelen. Gondoljunk egy fekete térre, vagy síkra, amelyben teljesen egzakt, jelentéshordozó elemek jelennek meg – és ez is oly sokféleképpen olvasható. És ennek az ellenkezője is igaz lehet: a legelvontabb hatások, gesztusok, faktúrák, tér- és hanghatások is konkrét, nemegyszer azonos jelentést hordozhatnak sokak számára. Megdöbben, hogy egy teljesen egyértelmű, címmel alátámasztott kép milyen jelentéseket testesíthet meg a néző számára! Vagyis meggyőződése, hogy teljesen személyes gondolati lenyomatokat és stációkat kell megfogalmaznom, nem mérlegelvén, hogy ezt miként kell megjeleníteni a konvenciók, stílusok és divatok szerint. Úgy hiszem, ez a tiszta helyzet, és ez késztet arra, hogy teljesen szabadon, csak a saját szabályrendszerem szerint alkossak.”⁹

A korábban egymástól élesen elkülönülő művészeti ágakat és kategóriákat a XX. század művészete fokozatosan összemosta, és ez a jelenség természetesen nemcsak a formai-technikai síkokon és terekben érvényesült, hanem az alkotómódszerben, az alkotói szemléletben, a kifejezésben és a művek hatásvilágában is. Stefanovits Péter munkásságában a grafika és a festészet sajátos szintézisének lehetünk tanúi: művészetében hol a grafikai-rajzi, hol a festészeti szölamok erősödnek fel, máskor meg szerves egységbe olvadnak e két alkotóterület kifejezései, s műveivel gyakran kilép a síkból a térbe is: alkotásai a képi szférák mellett esetenként tárgyasulnak, domborművekként vagy térszervező erővel felruházott tárgykollázsokként megtestesülnek. Fontos, az életművet karakteresen jellemző vonás a sokszínű, változatos műalakítás, illetve a sokszólamú művészi megszólalás: a klasszikus technikák alkalmazása és a tradicionális műformák kultiválása terén ugyanúgy otthonosan mozog, amiként a legújabb médiumok révén realizált, új szellemiséggel áthatott képalkotásban – az elektrográfiák, a digitális nyomatok készítése terén –, s eszközeit hol a kifejező vonal, hol az emóciókkal telített szín kifejezőerejének kiaknázásával kamatoztatja. Stefanovits Péter különös jelenségvilágot tükröztető, különös jelenségvilágot teremtő művészetében tulajdonképpen a minket körülvevő, jól ismertnek vélt világot fedezhetjük fel – vagy egy ismeretlenségekkel átitatott birodalomban bolyonghatunk, és sokszor nem tudhatjuk, hogy hol is járunk –, s műveit szemlélve és átélve a korábban egyszerűnek és átláthatónak ítélt dolgok mélységesen mély tartalmakkal és titkokkal való meghatározottságára, szimbolikus jelentőségére döbbenhetünk rá.

A múlt század hetvenes éveitől épülő életmű szerves, a művészi törekvésekkel együtt hangzó alkotóeleme Stefanovits Péter rendkívül aktív művészeti-közéleti tevékenysége: a grafikai művészeteket éltető szakmai szervezet (Magyar Grafikáért Alapítvány) elnökeként, a magyar művészet jelenkori jelenségeit regisztráló művészársaság (Képzőművészek Batthyány Köre) vezetőjeként, egyetemi művészetpedagógusi tevékenységet kifejtő tanárként (Nyugat-magyarországi Egyetem, illetve ELTE Savaria Egyetemi Központ), valamint művészársaságok (Magyar Grafikusművészek Szövetsége, Magyar Vízfestők Társasága stb). és szakmai kuratóriumok tagjaként, és a Magyar Művészeti Akadémia rendes tagjaként, a képzőművészeti tagozat vezetőjeként tevékenykedik.

JEGYZETEK

- 1 PATAKI Gábor: *Mindent egyszerre – művészet és művészeti élet az ötvenes, hatvanas évek fordulóján.* = ANDRÁSI Gábor – PATAKI Gábor – SZÜCS György – ZWICKL András: *Magyar képzőművészet a 20. században.* Bp., Corvina, 1999, 158.
- 2 LÓSKA Lajos: *Karctű és monitor. A magyar sokszorosított grafika 1945–2010.* Bp., 2013, 32.
- 3 WEHNER Tibor: *A józan tárgylagosság és a metafizika ol-tárai.* Beszélgetés Stefanovits Péter grafikusművésszel. *Magyar Szemle*, 1995, 12. 1290–1291.
- 4 PATAKI Gábor: *Stefanovits Péter.* Bp., Hungart, 2011, 17.
- 5 *Stefanovits.* Bev. KESERÜ Katalin. Bp., Magánkiadás, 2007, 86.
- 6 PATAKI Gábor: *Stefanovits Péter.* Bp., Hungart, 2011, 14.
- 7 *I. m.*, 35.
- 8 LÓSKA Lajos: *Pálya-képek. Beszélgetés Stefanovits Péterrel.* = *Új Művészet* 2007. 8. 7.
- 9 WEHNER Tibor: *A józan tárgylagosság és a metafizika ol-tárai.* Beszélgetés Stefanovits Péter grafikusművésszel. *Magyar Szemle*, 1995, 12. 1294.

Tary Orsolya

Az első magyarországi retorikakönyv

Pécseli Király Imre: Isagoges Rhetoricae Libri Duo

Fordította: C. Vladár Zsuzsa

■ „Amint a hadvezér hadseregének megőrzője, úgy az ékesszólás a bölcsességgel együtt az emberi élet kormányzója.”¹ – állítja Nagy Sándornak írott retorikájában Arisztotelész (*Rhetorica ad Alexandrum*). Nemcsak a nagy erejű hasonlat, de az ajánlás is sokat mond a retorika antik státuszáról, legalábbis a Kr. e. IV. században. Pécseli Király Imre XVII. századi tankönyve, az első (latin nyelvű) magyarországi retorikakönyv azonban nem dicsekedhet ilyen szerencsés csillagállással. Talán épp a különbség vezette arra a szerzőt, hogy a fenti idézetet válassza könyve mottójául. „A mai időkben szinte egyetlen szépmesterséget sem vetnek meg és utasítanak el ennyire. Hiszen még ha néhány szabad művészet, mint a geometria, az aritmetika és más effélék teljesen kikerülnek a használatból, nem mondanám, hogy nem érintené súlyosan a műveltséget, mégsem szenvednénk általuk akkora csapást, mint amekkorát a műveltségnek eme legkiválóbb és leginkább szükséges művészete révén. [...] azon munkálkodom, hogy amennyire csak tehetem, e nagyon hasznos mesterség elesett állapotának és elhagyatottságának segítségére siessek. Összeállítottam hát ezt a Bevezetést, avagy gyors megvilágítást, hogy e kihunyóban levő fény erejét növeljem vele: s ezzel hazánknek, melynek mint szüleinknek méltán és sokkal tartozunk, s amelynek a gyarapodására gondolni jó lélekre vall, valamiféle hasznára válhassak.”² Az *Isagoges Rhetoricae Libri Duo*, avagy a *Bevezetés a retorikába két könyvben* tehát elsősorban hasznossági célból jött létre, másodsorban pedig a retorika mesterségének és művészetének presztízsét visszaállítandó.

A retorika ismerete nyújtotta képességeket nem lehet elvitatni, a „képesített” rétor, a jól beszélés fortélyainak tudósa valóban képessé válik saját és akár mások életének „kormányzására” is (pl. vád- és védőbeszéd). Ma, amikor minden sarokból manipuláció leselkedik ránk – reklámok, szelektált híradás, elemző tévéműsorok –, kifejezetten hasznos tudni, hogy milyen eszközökkel igyekeznek az ér-

zelmeinkre hatni, a döntéseinket befolyásolni. De Pécseli retorikakönyvének hátterében nyilván nem a tömegmanipuláció iránti érdeklődés állt. A komáromi iskola rektora tankönyve első kiadását (1612) a helyi iskola tanulói számára írta, ez a tény azonban nem zár ki egyéb lehetőségeket. A szerzőt akár motiválhatta egy olyan segédanyag létrehozásának vágya is, amely által asszisztálni tud a vallási hovatartozásukat hatásosan prezentálni kívánó hitszónokoknak (1615-től maga is protestáns lelkész volt), vagy amely által tehetséges protestáns rétorokká lehet nevelni a kisdíákokat. Elvégre a XVI–XVII. század a hitviták ideje, a magyarországi irodalmat olyannyira áthatja a felekezetiesség, hogy a nyomtatásban megjelent művek jobbára csak vallási tárgyúak: bibliafordítások, káték, vallási vitairatok, hitvitázó drámák. A polemikus irodalom nyilvánvalóan szükségessé teszi az ékesszólás, a jó érvelés képességét. Érdekes ugyanakkor, hogy Pécseli „művecskéjére” semmilyen mértékben nem nyomta rá bélyegét hitbéli ellentét, ellenségeskedés, sőt a retorika harmadik kiadását (1639) már átfogóan a hazai iskolák számára ajánlja. A három részre szakadt Magyarország és a vallásháborúk idején Pécseli egy felekezeti vitáktól mentes – univerzális alkalmazhatóságú – tankönyvet írt: „MAGYARORSZÁG ISKOLÁINAK használatára”.³ Az antik görög és római (nyugati) előképekkel és mintákkal, valamint bibliai (keresztény) utalásokkal és példaszövegekkel dolgozó szerző mintha azt kívánná hangsúlyozni, hogy „a felekezetiességnél fontosabb, hogy mi protestánsok és ti katolikusok egyaránt keresztények vagyunk, és egyaránt nyögjük a török jelenlétét”. Nem állíthatom, hogy Pécseli retorikája az összefogást sürgeti, de a gondolat nem elvetendő.

A hasznosság melletti cél, a retorika presztízsének visszaállítása, egy gyakorlati alkalmazásra szánt, világos rendet követő, könnyedén forgatható tankönyv szerkesztésével valósult meg. Nem lekicsinylő szándékból használok a *szerkesztés* szót, hanem mert Pécseli retorikája antik és kortárs nagyszabású retorikákra reflektálva, elméletüket

és példaanyagukat felhasználva került „összegyűrésre”, a válogatott szerzők között pedig Arisztotelészt, Cicerót, Cornificiust, Quintilianust, Szent Ágostont, Matthaueus Dressert és Johannes Scholliust találjuk.

A *Bevezetés a retorikába* két könyvben szerzője igyekezett „visszafogott rövideggyel” és „könnyű módszer szerint” összeállítani művét a „teljesen kezdők számára”, vagyis talán mégsem kizárólagosan diákok, hanem általánosan a retorikában járatlanok számára. A tankönyv két fő részre oszlik. Első része túlnyomórészt az *inveniót*, avagy az érvek feltalálását, kisebb részben a *diszpozíció*t, azaz az elrendezés megfelelő módját tárgyalja. A könyv második része az *elókúció*nak, vagyis a stílusnak van dedikálva. Habár Pécseli a retorika részeinek tárgyalásakor alkalmazkodik a bevett ötös (olykor hatos) felosztáshoz – mely szerint a szónoki beszéd részei: *feltalálás, elrendezés, kidolgozás* (stílus), *emlékezetbe vésés, előadásmód* – szakkönyve mégis lezárul a harmadik ponttal... A szónoki beszéd tehát nem lép a kigondolástól az előadásig tartó folyamat logikai-időrendi sorrendje szerinti utolsó fázisaiba. A *memória* (emlékezetbe vésés) és a *pronunciáció* (előadásmód) felett nem Pécseli az első és egyetlen retorikaíró, aki elsiklik. A negyedik és az ötödik fázis részletezésének elhagyása mögött ismét a korban lelhetünk választ: a könyvnyomtatás elterjedésével óriási lendületet kapott az írásbeliség, s mivel szerzőnk a retorika presztízsen is javítani igyekezett, nem hagyhatta figyelmen kívül a nyomtatott könyv már nem is annyira új médiumát. A szóbeli előadáshoz kötődő két fázis elhagyása azt sugallhatja, hogy Pécseli inkább írott, mint előadott szónoklathoz tervezte retorikáját, ez azonban túlzó kijelentés lenne. Szerzőnk egyszerűen megáll azon az utolsó ponton, amelyik a hangzó és az olvasandó szónoki szövegben még közös, s nem mélyed el olyan műfaji kérdésekben, hogy milyen esélyei vannak egy írásbeli szónoklatnak a beszédhez képest. A nem előadásra szánt írott szöveg nem kap azonnali visszacsatolást a beszéd sikerességéről, viszont lehetőséget nyújt az újraolvasásra. Vannak azonban olyan dolgok is, amelyek az előadásra szánt szónoki beszéd kimenetelét meghatározhatják – pl. „1. kellemes hang, 2. arányos testalkat, 3. a végtagok szépsége és ékessége”⁴ –, az írásbeli „beszédre” azonban semmilyen kihatással nincsenek. Retorikája alapján azt állapíthatjuk meg, hogy Pécseli a retorikát elsődleges szóbeli műfajnak gondolta el, de világosan látta jelentőségét az írásbeliség számára.

„A retorika a jól beszélés mestersége (*ars bene dicendi*), amely képes a meggyőzésre.”⁵ Mesterség (avagy művészet, „ars”) tehát, de szellemi mesterség, az adottságok és a te-

hetség szerepet játszik benne, de kiművelés által tanulható, gyakorolható. Hogyan kell a meggyőzés érdekében jól beszélni? Először a hallgatóság érzelmeire kell hatni, utána az értelemre. A szónoki beszéd alapvető célja „a beszéd által gyönyörködtetni és megindítani, avagy rábeszélteni, a szónok mindent ennek kedvéért tesz.”⁶ Pécseli hozzáteszi, hogy ha a szónok nem éri el a célját, az nem feltétlen saját hibája, és nem is a mesterségé, hanem pl. az éppen rosszkedvű és/vagy visszautasító hallgatóságé. A szónok célja tehát: befogadóvá tenni hallgatóságát a mondanivalóra. Ehhez szükséges, hogy a hallgatóság értse meg, érezze át és jegyezze meg a hallottakat. Az értelmi és érzelmi megértésre való törekvés fontos tényezője a szónoklatnak, enélkül nem képzelhető el az elhangzottak megjegyzése, sőt valójában a sikeres meggyőzés sem. Retorikában kevésbé járatos recenzensként úgy vélem, hogy a meggyőzést a szónokkal (és/vagy témájával) való azonosulás lehetősége teremti meg, a szónoknak szimpatikussá kell válnia a hallgatóság számára. Pécseli furcsa módon a szónok kíváncsi emberi tulajdonságairól, jelleméről – a szerénység bevett, beszédben alkalmazandó „fogását” leszámítva – nem ejt szót, pedig ez nemcsak az előadásmódra tartozik. Szerzőnk felfogásában jó argumentációval, hatásos elrendezéssel és választékos fogalmazással megalapozható a befogadói egyetértés, a meggyőzés.

Hogyan kell jól érvelni? Az I. rész, az *invenió*, az érvek fel-, azaz megtalálásáról és az érzelmek felkeltéséről szól. A szónok célja a hallgatóság bizalmának elnyerése. Pécseli a következő altémák tárgyalása révén beszél a helyes argumentációról tankönyvében: beszédfajták, a szónoki beszéd hat része, az érvforrások és az érzelmek felkeltése.

A retorikaíró háromféle beszédfajtát különböztet cél és a hallgatóságra tett hatás tekintetében: 1. A *törvényszéki beszédet*, mely a múlttal foglalkozik, s amelynek célja a vádolás vagy a védekezés révén a hallgatóság szigorának vagy könyörületességének elnyerése. 2. A *bemutató beszédet*, amely a jellel foglalkozik, s amely dicséret vagy elmarasztalás által törekszik gyönyörködtetésre (s talán szórakoztatásra is). 3. És a *tanácsadó* vagy *tanácskozó beszédet*, amely a jövővel foglalkozik, s amely rábeszéléssel vagy lebeszéléssel biztatja vagy bátortalanítja el a hallgatóságát. Mivel hely híján nincs alkalmunk mindegyik beszédfajtába belemerülni, ezért csak szemezgetünk az érdekeségekből. Először is, a hármas felosztás ellenére Pécseli – Melanchthon nyomán – külön tárgyalja az alapvetően a tanácsadó beszéd parainesisz ágához tartozó *tanító beszédet*,⁷ melynek célja egy „kevésbé fontos” szónoki cél: a tanítás.⁸ A szerző a *törvényszéki beszéd* következtetésen alapuló ügyállása kapcsán kriminálpszichológiai

megjegyzést tesz: „A következmények a tettet követően keltik a bűn gyanúját, mint: sápadtság, remegés, pirulás, akadozó beszéd, oda nem illő és összefüggéstelen válaszok, rettegő lelkifurdalás, elmenekülés, elrejtőzés, és más efféle testi és beszédbeli jelek.”⁹ Nemcsak a nonverbális tényezőkre való kitekintés keltheti fel különösképp figyelmünket, de az is, hogy a példaként szereplő két beszédminta ugyanazon ügy vádló és védő perspektíváját mutatja meg, s a gyilkossággal vádolt, önmagát védő gyanúsított beszédét sokkal meggyőzőbbnek érezhetjük a vádbeszédnél. A szemléletes *bemutató beszéd*nek meg kell felelnie az időnek, a helynek és a személyeknek – azaz illőnek kell lennie a hallgatóság hangulatához, a helyi intézményekhez és szokásokhoz. „Például: az idős kor mindig nagy becsben állt a rómaiaknál. A Kaszpi-tenger lakói viszont a hatvanasokat elhagyatott magaslatokra zárva éhen-szomjan halasztják.”¹⁰ Pécseli nagy alapossággal tekint át a személyek dicséretének illő módját, megjegyzi, hogy a származási helyről csak akkor tegyünk említést, ha az nem degradáló a dicséret alanyára nézve, valamint hogy a születési körülmények kapcsán érdemes kitérni a jóslatokra és a név jelentésére is (e pontoknál igencsak érződik az antik minta). A személy dicsérete akkor teljes, ha átfogóan szól a születés előtti, az életben történt, és a halál utáni dolgokról is. Meg kell jegyeznünk, hogy a bemutató beszédnek ez az ága inkább foglalkozik a múlttal, mint a jellel. (Pécseli maga is utal arra, hogy előfordul, „hogy egy és ugyanazon beszéden belül keverednek az ügyfajták”,¹¹ ilyenkor az elsődleges, a domináns beszéd fajta megtalálására kell törekednünk). E megállapítás azonban nem igaz a vidékek, a városok, a szentélyek, a folyók, a földek, a hegyek dicséretére, melyekhez a részletezésben szintén konkrét fogódzókat kapunk. A tankönyvíró a *tanácsadó beszéd*hez számítja a szűkebb értelemben vett meggyőzést, amelyet talán célirányos befolyásolásként lehet definiálnunk. Tanácsai szerint rábeszélésnél a hasznosságot és a megvalósíthatóságot kell hangsúlyozni, míg lebeszélésnél ugyanezeket kell megkérdőjelezni. „Ezt alaposan fejébe kell vésni a kezdőknek, hogy tudják, miképpen használják ezt a fajta érvelést, akár a magánlevelezésben”¹² – írja Pécseli, s a mesterség magánéletre való applikációjával a retorikát sikeresen tünteti fel a mindennapok számára hasznos tudományként.

Az *invenció*-központú első könyv a beszédfajták ismeretése mellett a szónoki beszéd hat részét veszi alaposan szemügyre, ezek a *bevezetés*, az *elbeszélés*, a *tétel*, a *bizonyítás*, a *cáfolás* és a *befejezés*. A *bevezetéssel* készítjük elő a hallgatóságot a befogadásra, itt kell elnyernünk közönségünk jóindulatát, és felkeltetnünk figyelmét, hogy „tanu-

lékonyak” legyenek. Ennek megfelelően ajánlatos formáság, „egy alázatosan esdeklő szónok”¹³ benyomásának keltése, de előfordulhat olyan helyzet is, amikor a *bevezetés* elhagyható, és „egy bátorító és kezdeményező”¹⁴ szónok léphet színre. Pécseli hatásos hasonlattal érzékelte, hogy milyen szerepe van a *bevezetés*nek, és miért kell tetszetősnek lennie. „Amint a szép és elegáns bejárat inkább vonzza a nézőket, hogy belépjenek az épület belsőjébe, úgy a beszéd szép és elegáns bevezetése varázslatosan vonzza a hallgatókat, hogy a beszéd többi részét is meghallgassák. Törekedni kell hát a szép bevezetésre: nagyon fontos ugyanis, hogy ne sértsük meg mindjárt a beszéd elején a hallgatóságot: mert ha így történik, akkor az épületben, azaz a beszéd többi részében nem sok jóindulatot remélhet magának a szónok.”¹⁵

Milyen érdekes útvonalakon vezet tovább Pécseli az olvasót az „épületben”? Az *elbeszélés* tárgyalásakor például – ami „azt mondja el a hallgatónak, hogy miről is van szó”,¹⁶ tehát tulajdonképpen a téma – kitér az események elbeszélésének egy olyan *távol eső* fajtájára, amelyben el tudja helyezni a fikciós irodalmat. A retorikaíró Cicero nyomán ugyanis megkülönböztet *mesés* (nem valós és nem is valószerű), *történeti* (valós) és *valószerű* (ami megtörténhetett volna) távol eső elbeszélést. A *tétel* a beszéd elhagyhatatlan része, Pécseli az „ügy feje” metaforával emeli ki jelentőségét, az antropomorfizáció nyomán haladva határozza meg a *bizonyítást* is: „Amint a beszéd feje a tétel, így a bizonyítást a szívének lehet nevezni, amiképp tehát a fejet a szív életadó ereje élteti, úgy a tárgyalt tétel is a bizonyításból nyeri erejét, hogy tekintélye és hite legyen; s a tétel sohasem lehet hiteles, ha nincs megerősítve és bizonyítva.”¹⁷ Az érvelés döntő része a *bizonyítás-cáfolás* sikerességén múlik. A szerző több találó megállapítást is tesz, pl. az érvek lehetnek valószerűek is, azaz nem valósak, csak annak benyomását keltők. A látszat jelentőségére más helyütt is utal Pécseli: „Az érveket biztos ítélettel kell alkalmazni, hogy úgy tűnjék, egyik a másikból következik.”¹⁸ A látszatkeltés/manipuláció szerepét a cáfolás tanításakor is aláhúzza: „Az ellenfél erős érveit olykor csendben ki kell kerülni, vagy egy ellentétes érv szembeállításával vissza kell verni, vagy több és fontosabb érveléssel el kell homályosítani, vagy végső esetben el kell terelni róluk a bíró figyelmét egy általános érv fejtegetésével, hogy elfeledkezzen az eredeti érvekről.”¹⁹ A hallgatóság figyelmének művészi terelgetése a *befejezés*ben is kívánatos cél, tanácsos ennek megfelelően, s az emlékezést segítve összefoglalni a beszédet. A befejezésnek ezen felül intenzíven kell foglalkoznia a rábeszéléshez szükséges heves érzelmek felkeltésével (a megindítással),

ehhez szükség lehet némi színészkedésre: átszellemült arckifejezésre, isten(ek)hez címzett könyörgésre, akár könnyhullatásra is. „Ha másokat lángra akarsz lobbanítani, magadnak is égned kell: miként a hajósok is annál nagyobb erővel hajtják a hajót, minél közelebb van a kikötő, így a szónoknak is akkor kell a legizgatottabbnak, a legodaadóbbnak és a leghevesebbnek lennie, amikor már közelegni látja a beszéd kikötőjét, vagyis végét.”²⁰ Az érzelmekeltést ugyanakkor nem szabad túl hosszúra nyújtani, nehogy „lecsillapítsa” a hangulatot. A megszakított befejezés viszont annál hatásosabb.

Milyen a hatásos elrendezés? A háromrészes retorikakönyv II. része a *diszpozíció*val vagyis az elrendezéssel foglalkozik. A mesterség e részének tárgyalása aránytalanul rövidebb az I. – invenció – és a III. rész – *elokúció* – fejtegetésénél. A csekély terjedelem okát nyilván az magyarázza, hogy az érvek helyes sorrendjének kialakítása lényegesen kevesebb témalehetőséget kínál, mint az érvek feltalálása vagy a mondandónk megfelelő nyelvezetbe bújtatása. A Pécseli által felsorolt diszpozícióval kapcsolatos tudásanyagból kiemelendő, hogy a retorika e része a szerző szerint: „az emlékezetbe vésést, a megértést és a hihetővé tételt szolgálja”. Az elrendezés tehát egyfelől a megért(et)és eszköze, másfelől bizonyító funkciója van az érvelésben. Az érvek hatásos sorba rendezésének kapcsán pedig azt a megszívlelendő tanácsot adja, hogy a gyenge érveket az „érvhadsereg” közepére helyezzük, úgy, hogy erős érvek öleljék körül azokat. Pécseli ezzel az érvek nesztóri sorrendjére utal: „Hiszen ha valaki csatasort állít, gondosan ügyel arra, hogy az első vonalba bátor és vitéz katonákat állítson, ugyanígy hátulra is; a tapasztalatlan kezdőket a szárny közepén helyezi el, hogy a többiek erejétől körbevée harcoljanak. Éppígy az ékesszólásra törekvőnek is az úgymond érvhadseregét bölcsen kell felállítania a beszédben, tudniillik úgy, hogy az első és az utolsó helyre teszi a legerősebb bizonyítékokat, a gyengébbeket pedig mintegy a tömegbe rejti.”²¹ Ismételten példát látunk tehát arra, hogy a jó szónoknak mennyire tudatosnak kell lennie, a jó érvelés nem lehet támadható, nem lehet bizonytalan, s nem lehet „száraz” a tények sorjázása sem. A szónoknak az argumentációt, „a logikát művészetbe kell öltöztetnie és rejtenie.”²²

Feltűnő lehet, hogy Pécseli sokszor beszél „elrejtésről”, a figyelem tudatos terelgetését – a rejtést és a megmutatást – nyilvánvalóan a retorika (egyik) esszenciájának tartja. A hallgatóság értelmi és még inkább érzelmi irányítását pedig kettős síkon véli megvalósíthatónak, mely a mű két könyvének felel meg: 1. a gondolatok/érvek síkja; 2. a szavak/megfogalmazás síkja. A II. könyv legna-

gyobbrészt a stílussal, az *elocutió*val foglalkozik, Pécseli ennek, vagyis a retorika III. részének arányaiban hasonló jelentőséget tulajdonít, mint az invenciónak. A szerző szerint ez a rész tartozik legszorosabban a mesterséghez, s a szónokok közötti különbség is e tekintetben mérhető legjobban. Stílus nélkül a retorika lényegében csak logika és grammatika lenne, ez visz életet, szemléletességet, gyönyörködtetést a beszédbe.

A retorika tudományterületének kijelölése kapcsán meg kell jegyeznünk, hogy a XVI. század során a mesterség tudósai, a retorikusok, két irányzatra oszlottak, cicerónianusokra és rámistákra. A Petrus Ramus tanai nyomán kialakuló „rámizmus” újítása a cicerói retorikafelosztáshoz képest az volt, hogy „száműzte” az invenciót és a diszpozíciót a retorikából a dialektikába, s mivel a memóriát és a pronuciációt figyelmen kívül hagyta, a retorikát szigorúan az élokúcióra redukálta. Adamikné Jászó Anna utószavában olvashatjuk, hogy ez „egyrészt csak a stílust tárgyaló retorikákhoz, másrészt ahhoz a felfogáshoz [vezetett], mely a retorikát azonosította az előadásmóddal, szűkebben felfogva a beszédtechnikával”.²³ A stilisztika a retorika része (a XIX. századig el sem különült tőle), a két diszciplína nem ekvivalens, ezért a fogalmak sem felcserélhetőek.

Pécseli az *elokúciót* három fejezetben tárgyalja: *választékosságról*, *elrendezésről* („kompozíció”) és *méltóságról* értekezik. A már az I. könyv során is érezhetően zsúfolt ismeretanyag itt válik igazán hemzseggővé (olykor kissé követhetetlen is). A *választékosság* és az *elrendezés* a megszólalás mikéntjére vonatkozik: *latinosan* (nyelviileg helyesen) és *világosan*, *illően* és *megfelelően*, valamint *ékesen* kell szólani; törekedni kell a *hangzás harmóniájára* is. Pécseli végigmegy a kerülendő hibákon, amelyekkel véteni lehet a felsoroltak ellen (pl. hibás ejtés, nem megfelelő jelentésben használt szó, helytelen szórend, magánhangzó-torlódás, szóismétlés). Kiemelendő a prózai *ritmussal* kapcsolatos elgondolása, miszerint a prózai szövegnek ritmusosnak kell lennie, leginkább a szöveg elején és végén, azonban a ritmusnak rejtve kell maradnia. Az érzékelhető ritmus ugyanis kárára van a beszédnek, eltávolít a céltól: „A versmértékes beszéd teljesen alkalmatlan arra, hogy hitelt adjanak neki, hiszen előre kigondolt és művészi összekapcsolt. Másodszor pedig a hallgatót a dologtól, azaz a lényegtől elvonja, és a ritmus összhangzatával varázsolja el.”²⁴

A *választékosság* és *elrendezés* részletezése után következik a *méltóság* nagyszabású kifejtése, vagyis a beszédben alkalmazandó, alkalmazható *trópusok* és *alakzatok* definíciója és számbavétele. A *trópus* egy szó vagy egy

szöveg jelentésének átvitele, tehát jelentésváltoztatás pl. hasonlóság (metafora) vagy ellentét (irónia) alapján. Pécseli négy trópusról értekezik részletesebben, a szójelentés szintjén: a *metonímiáról*, a *szünekdochéről*, a *metaforáról* és az *iróniáról*. A szövegre kiterjedő, vagy *mondatbeli trópusok* közé pedig az *allegóriát*, a *közmondásokat*, a *talányt*, a *körülírást* és a *túlzást* sorolja, valamint alfajjal együtt felveszi ide is az *iróniát*, hiszen az könnyen lehet egy egész gondolat trópusa is. Akár egyetlen szóban, akár egy hosszabb gondolatmenetben jelenik meg irónia, Pécseli leginkább „hangzó” trópusként beszél róla. Ezen azt értem, hogy felismerésére, beazonosítására a szerző szerint részben a hangsúly ad lehetőséget, részben pedig a mondottak viszonya a valósághoz, ez utóbbi egyidejűséget és jelenlétet feltételez, vagyis az irónia mint az írott szöveg eleme nem kerül említésre, talán elképzelésre sem. A retorikairó *metafora*-leírása azonban nemcsak roppant átfogó, de meglepő is. A metafora „kialakulását” illetően Cicerót idézi: „Kezdetben a szavak szűkössége és hiánya szülte, később pedig a gyönyörködtetés és a kellemesség miatt vált gyakorivá.”²⁵ Tehát e trópus szemléltető és „szépítő” funkcióit megelőzte egy azonosító, helyettesítő funkció: nevet adni valami olyannak, ami még nem rendelkezik névvel. Pécseli metaforával kapcsolatos tudása a tankönyv egyik legizgalmasabb fejezete, értékes megállapításai közé tartozik, hogy: a „[m]etafora vagy *translatio* alapja lehet bármely, a világban létező dolog”.²⁶ Az összekapcsolt fogalmaknak hasonlóknak, de arányosan hasonlóknak kell lenniük, ezt remek példával szemlélteti: „a scrupulus eredetileg a szandálban a lábat szűrő kavics, átvitt értelemben skrupulust mondunk aggály helyett. Analógia: ami a vándornak a kavics a szandálban, az az embernek az aggály a lélekben, tudniillik mindkettő kényelmetlen.”²⁷ Az analogikus léttapasztalaton alapuló szóalkotás a kognitív metafora elmélet irányába mutat, mely a megértés, a megismerés eszközeként tekint erre a trópusra. Konklúziókat Pécseli további megállapításokkal fokozza: a „metaforát jól ismert és érzékszerveinkkel felfogható dolgok alapján kell megalkotnunk”.²⁸ Ezeket a bizonyos „alapokat”, amelyeket a kognitív nyelvészet „forrástartománynak” nevez, a tankönyv írója élénk is tárja. Listája szerint a metafora alapja lehet az Isten vagy istenek, égi dolgok, természeti elemek, növények, emberek, érzékszervek, mesterségek stb. Néhány példája: „a beszéd árad”²⁹ (víz), „a tanulásnak keserű a gyökere, de édes a gyümölcse”³⁰ (növény), „orvosolja a köztársaság bajait”³¹ (mesterség). A szavak trópusainak tárgyalását a másodlagos vagy *nem tulajdonképpeni trópusok* tárgyalása zárja, Pécseli érezhetően olyan stilisztikai-retorikai

eseteket sorol ide, amelyeknek másutt nem talált megfelelő kategóriát. A *hangutánzás*, amely alatt hangutánzó szóteremtést ért, például valójában nem jelentésátvitel, hanem hangzás (s ebbéli hasonlóság) alapján történő jelentésteremtés. „Kilóg” a trópusok közül a *képzavar* esete is, amely a szerző szerint a „szó értelmének megzavarása, és ezáltal egy másik szó helyett való oda nem illő és helytelen alkalmazása”³² – itt sem beszélhetünk jelentésátvitelről, tudatosról semmiképp, sokkal inkább jelentésvesztés miatt történik jelentésváltoz(tat)ás.

A szó-/mondatjelentés megváltoztatására képes trópusokat az *alakzatok* ismertetése követi. Az *alakzatok* „ilyen vagy olyan elhelyezésük révén összekötik a beszédet, és a beszédnek lendületet és kifejezést adnak”.³³ Az *alakzatok* tehát valamiképp a sor- és szórenddel operálnak a kifejezőerő érdekében. Pécseli a beszéd öltözeteként, külsejeként utal a stilisztikai-retorikai alakzatokra, ennek analógiájára alkothatunk egy olyan (megingatható) divíziót, mely szerint a trópus a fogalmak belső tulajdonságai ösztönzik, míg az alakzatokat a külső tulajdonságaik. Pécseli *szóalakzatokat* és *gondolatalakzatokat* különböztet meg, előbbihez számítja az *ismétlés* minden elképzelhető esetét (az *anaforától* a *tautológián* át a *polüsziündetonig*), a *paronomasziát* és a *kihagyást*. A szóalakzatok után a *gondolatalakzatok* tárgyalása következik, melyeket a retorikairó *párbeszédben alkalmazott, párbeszédén kívüli* és a *beszéd terjedelmét bővítő* kategóriákra oszt fel. A kimerítő alaposságú felsorolás részletezését mellőzzük, mivel Adamikné epilógusa után a magyar nyelvű kiadás táblázatosan közli a tankönyvben említett trópusokat és alakzatokat. A trópusok áttekintéséhez hasonlóan ezért itt is csak szelektálunk. A harmadik gondolatalakzat kategória áttekintése érvforrások alapján történik, a beszéd nagyítása elérhető pl. *halmozással*, *mellébeszéléssel*, *következtetéssel*, *példákkal* és *parabolákkal*, *szembeállítással*, *helyesbítéssel* stb. Ennek a szakasznak van egy retorikán kívüli érdekessége is: a gyakorlatias szakkönyv 161. oldalán, az inverzió tárgyalásánál (hibás) magyar nyelvű kommentár kerül a latin eredetibe („O nemes erkölcsű f-kegies természetű es igaz értelmű feiedelem monda! kinél illy kedves volt az fzepe-etteó es valofagoskeppen megh nómóffető deaki bölcsejégnek tanula! es gitrapodája de ollyritka ma ez, mint az fsekete hattju auagy feje! hollo”³⁴). A másik kettő, párbeszéd alapján tett kategóriameghatározás azért is roppant figyelemreméltó, mert Pécseli ezáltal reflektál a kommunikáció egyirányú–kétirányú megosztottságára. Mind a párbeszédén belüli, mind a *párbeszédén kívüli alakzatok*nál találunk érdekes szerzői megjegyzéseket. Az utóbbihoz tartozik a színlelt mellőzés, azaz a

paraleipszisz, mely nagy hasznára válhat a törvényszéki beszédnek. „Ezt az alakzatot akkor használjuk, ha 1. a gyanút akarjuk növelni, 2. nem akarjuk a vádat bizonyítani, 3. úgy teszünk, mintha elhallgatnánk azokat a vétkeket, melyeket tisztességgel nem lehetne kimondani, és valakinek a szemére hányni.”³⁵ Szemléltetésképp álljon itt: „Ha lenne rá most idő, elmondhatnám azt is, mennyire hozzászoktál gyerekkorodtól fogva mindenféle kicsapongáshoz, de most ezt szándékosan mellőzöm.”³⁶ Ne tévesszen meg bennünket a megszólító beszéd mód, a példamondat a párbeszédén kívüli alakzatok között szerepel, nagyobb zavart okozhat, hogy a *költői kérdés* és a *prolépszisz*, vagyis a saját magunk által feltett és megválaszolt kérdés, miért a *párbeszédben alkalmazható alakzatok* közé került. E kategóriából a *paradoxont* emeljük ki, ami Pécselinél az az eset, amikor „a hallgatók figyelmének felcsigázása után valami szokatlan vagy váratlan és hallatlan dologgal folytatjuk”.³⁷ Például azzal, hogy a retorikakönyv írója mindössze huszonkét éves volt mikor e nagyszabású tudományos művét megalkotta...

A II. könyv utolsó részében a három *beszédnemről*, vagy beszédstílusról értekezik a szerző, mert a beszédnek mindig alkalomhoz – személyekhez, dolgokhoz, helyhez és időhöz – illőnek kell lennie. A három beszédstílus az egyszerű, a közepes és a fennkölt: a díszítés és nagyítás szüksége, valamint az összetettség a felsoroltak szerint növekszik. Az egyszerű stílus világosan fogalmaz, és a szavakat az eredeti jelentésükben használja, a fennkölt stílus azonban már gazdagon díszített, „súlyos”, de nem dagályos és nem keresett. A közepes stílus a kettő között helyezkedik el: kellemes, szellemes, arányos és visszafogottan díszített. A szóhasználaton túl e beszédnemek céljukban is különböznek: az egyszerű tanít, a fennkölt megindításra törekszik, a közepes pedig gyönyörködtetni kíván. A felosztás ellenére azonban nem beszélhetünk „tisztá” stílusú beszédéről, a három nem gyakran keveredik, ezért „az ékesszólást tanulónak serényen kell igyekeznie, hogy megtanulja okosan és művészién, a tárgynak megfelelően vegyíteni őket”.³⁸ Tankönyve záró soraiban Pécseli további gyakorlati tippeket ad tanítványainak: ismerjék fel, hogy melyik beszédnemre van természetsszerűleg hajlamuk, majd annak ellentétét kezdjék el gyakorolni, így talán egyszerűbben szerezhetnek jártasságot mindegyikben.

Pécseli Király Imre nemcsak az ékesszólást tanulók hasznára, de a „keresztény egyház épülésére”³⁹ is írta retorikakönyvét, célja tehát nemcsak a meggyőzés egyéni képességének tanítása volt, de valamiképp a közösségi jóhoz való hozzájárulás is. „Szent tudomány és embe-

ri bölcsesség az, amit Te / Alkotsz, így szeret is Tégedet az, ki követ / Eggyéforr most égi poézis a rétori művel, / Munkáddal hasznót hajtva hazádnak is így.”⁴⁰ – olvashatjuk a mű elején a Pécselinek ajánlott szépszámú epigrammák közül Szenci Molnár Albert versében. „ujjában rejlik a rétor / Mesterségéhez minden erő meg a szín”⁴¹ – írja léleksimogatva idősebb Rudolphus Goclenius. „Az, ki ma ékesszólni akar Pécseli által / jó kijelölt úton jól halad ő szaporán!”⁴² – buzdít Szepsi Korocz György a szerzőhöz címzett versében. A könyvajánló versikéknek a mű elején (és az idézeteknek itt) fontos funkciója van: „nem épp haszontalan dolog összegyűjteni a bölcs mondásokat és az írók emlékezetes mondásait: a nagy írók mondásai mindig súlyt adnak a megnyilatkozásnak”.⁴³ A költőként is ismert retorikus művét C. Vladár Zsuzsa fordítói munkájának gyümölcseként végre magyar nyelven is teljes egészében olvashatjuk.

JEGYZETEK

- | | |
|---------------------------|--------------------------|
| 1 PÉCSELI KIRÁLY Imre: | 22 Uo., 32. |
| Bevezetés a retorikába | 23 ADAMIKNÉ: i. m., 178. |
| két könyvben. Ford. C. | 24 PÉCSELI: i. m., 114. |
| VLADÁR Zsuzsa, Bp., | 25 Uo., 123. |
| Anyanyelvápolók Szövet- | 26 Uo. |
| sége – Trezor, 2017, 2. | 27 Uo. |
| 2 Uo., 9. | 28 Uo., 126. |
| 3 Uo., 1. | 29 Uo., 124. |
| 4 Uo., 12. | 30 Uo. |
| 5 Uo., 11. | 31 Uo., 125. |
| 6 Uo., 13. | 32 Uo., 127. |
| 7 ADAMIKNÉ JÁSZÓ | 33 Uo., 132. |
| Anna: <i>Epilógus</i> . = | 34 Uo., 161. |
| PÉCSELI, i. m., 173. | 35 Uo., 142. |
| 8 PÉCSELI: i. m., 13. | 36 Uo. |
| 9 Uo., 47. | 37 Uo., 145. |
| 10 Uo., 78. | 38 Uo., 166. |
| 11 Uo., 18. | 39 Uo. |
| 12 Uo., 71. | 40 Uo., 7. |
| 13 Uo., 68. | 41 Uo., 6. |
| 14 Uo. | 42 Uo., 8. |
| 15 Uo., 24. | 43 Uo., 98. |
| 16 Uo., 25. | |
| 17 Uo., 29. | |
| 18 Uo., 32. | |
| 19 Uo., 34. | |
| 20 Uo., 35. | |
| 21 Uo., 104. | |

Zelnik József

Szabad-e díszíteni?

Létdíszítőművészet-történeti vázlat

Részlet egy nagyobb tanulmányból

■ Szabad-e díszíteni? Tegyük fel ezt a kérdést azzal a naiv egyszerűséggel, ahogy paraszt gyerekek házról házra kérdezték karácsony előtt: szabad-e betlehemezni?

Szabad-e díszíteni, és tegyük hozzá, kinek szabad? A Marszüászok is díszíthetnek, vagy csak Apolló? Azt tudjuk, hogy mit tett a fényes, naparcú (Phoebus) Apolló Marszüással, de azt nem, hogy mit tett volna a megnyúzott szatír a leghellénebb istennel, ha ő győz. Lehet, hogy a földi létezés virágvasárnapos királyává díszítette volna fel Apollót. Ő pedig cserébe a földet díszítette volna a paradicsomi létezés kertjévé. Az ára csak az lett volna, hogy az ilyen létezésben viszont fölösleges a művészet. Így azt is mondhatjuk, hogy a művészet egy csalásból, Apolló csalásából született, és bármilyen fenséges, ott kísért mögötte a megnyúzott szatír fájdalmas arca.

Igazán emberi a vágy, hogy most a „művészetvége-kor” végén feltegyük az eredeti kérdést – amit akkor az eredetben elfelejtettünk –, szabad-e díszíteni. Kit csalunk meg, ha díszítünk, vagy ha nem: az isteneket, az embereket, vagy mindkettőt?

A jorubák Afrika legtehetségesebb kézműves népe. Díszítőtevékenységük lényege a tiszta kontúrral meghúzott vonal. Használati tárgyaikat, szobraikat és még az arcukat is belekarcolt vonalakkal díszítették, díszítik, ékítik¹. A magyar nyelv is ismeri ezt az összefüggést. A magyar a díszítőtevékenységet *ékesítés*nek nevezi, amiben az *ék* mint hasítóeszköz (lásd továbbá *eke*) van jelen. Ebből is látszik, hogy joruba és magyar „dva bratanki”, két jó barát. Legalábbis az ősnyelv ringlispíljében, ahol finnugraszok és magyarászok talán egyszer békésen körhintáznak majd. Visszatérve: a joruba szobrász és sebmetsző ugyanazokat a kifejezéseket használja tevékenységére: „vágás”, „karcolás”, „felhasítás”. A vonal hangsúlyos alkalmazásával azt a társadalmi tettet fejezik ki, amit mi a „civilizált” szóval. Ha azt akarják elmondani, hogy ez az ország civilizálttá vált, azt úgy fogalmazzák meg, hogy „ez föld vonalakat visel az arcán”.² Olyan, mint a szépen ekézett,

barázdázott tavaszi föld. A jorubáknak a civilizáció a vonalakkal megjelölt arc. Így a civilizált joruba arcát húsba hegedt vonalak díszítik. Ez, az így beavatott emberi arc pedig már egy új emberi jelenség. Az ő joga, hogy barázdát hasítson a földbe, ezáltal annak is már emberi „arcot” teremtve. Kiragadva a természetiből, bevonva ez emberibe. Vagy kiragadva az Isten által teremtett természetiből, az Isten által teremtett emberibe, vagy Istent kitagadva ebből a játékból, vagy az isteni tettet bűnös demiurgoszi teremtesként értelmezve.

A díszítés a teremtés igenlése, beavatkozás a létbe, létige-ragozás. A kezdetben volt Ige továbbragozása. Mi történt kezdetben?

A Nagy Díszítő az idők teljességében fényt irányított egy imaginárius pontra, és ezzel a fénnel megrajzolt egy rózsát, egy fényrózsát. Elindult ebből az origóból egy fénykeresztvetés. Felfelé készült egy szírom, ami a *fentség*, lefelé, ami a *lentség*, jobbra egy szírom a *bentség*, balra egy a *kintség*. Ezzel elkészült a rózsza, és a rózsza világgá lett. Legalábbis így írhatná le a teremtést a díszítés teológiája. A rózsza szimbolikája azóta megállíthatatlanul burjánzik, mint a vágy, a szépség, a szerelem, valamint az élet teljességének a szimbóluma, és olyan tágassággal, hogy szimbólumvirágzása előtt még a nyelv is letérdepel, és csak dadog: *a rózsza, a rózsza, az rózsza*. Ráadásul vélhetőleg ebben a világszülő rózsában egy fenséges hurok van elrejtve – vagy nem is annyira rejtve. Mindenesetre ha ezt a formát térré pendíti egy, a középpontjából áradó hang, mondjuk egy *AUM*, akkor zenél a mindenség, és világokat teremt az idők végezetéig.

A mi világunkat a díszítés teremtette. Erre talán (zenei) ösztönösen már Bach is utalt legenigmatikusabb művében, aminek nem véletlenül adta a *Zenei áldozat* (Musikalisches Opfer) címet. Az isteni díszítést az áldozat tudja felismerni. Bach alapfelvetése ebben a zeneműben kicsit több, mint az összes zenéjében, vagyis az, hogy a zene Isten dicsőségére van. Művében a kulcspontokon

a magasban szól a „királyi” téma. Ez első szinten azt is jelenti, hogy a Frigyes király által megadott téma, de Bach – a szent kétszeres játékok „naiv” játékos – ezt királyi témának értelmezi, istenkirályi értelemben is. Sokan próbálták úgy is értelmezni ezt a művet – ami tíz kánonból, hét fűgából és egy triószonátából áll –, hogy ez a királyi dicsőség felmutatása. Ebben körülbelül annyi az igazság, mint műve számmisztikai elemzésében. De azért van benne némi igazság – mert Bach, Frigyeshez írt levelében³ utal is valami ilyesmire –, de nem a földi értelemben.

Ez a mű valójában egy nagy zenei fuga, hiszen minden darab ugyanarra a témára irányul. A világot teremtő és mozgató nagy autokratikus hatalom felmutatása, látszatra egyszerű eszközökkel.

Valójában „csak” ékesít, barázdákat húz sorba, mint a jó szántóvető. A témák teljes művé fejlesztéséhez sztereotip formulákra hagyatkozik. Olyan, mintha automatikusan bontakozna ki a mű. Mikor megkérdezték tőle, hogyan éri ezt el, csak annyit mondott: *„Keményen kellett dolgoznom, bárki, aki ugyanilyen keményen dolgozik, ugyanide jut el.”* Ilyen „egyszerű” a (díszítő) művészet. Király Zsiga, a pásztor-faragó is ugyanígy beszélt, ugyanezt mondta. Ha azonban az ilyen embereknek mélyebben a szemébe nézünk, látunk egy istenközeli gyermeki mosolyt, ami a teremtés rózsadíszítése felől sugárzik. A (díszítő) művészetnek ezen a fokán azért megjelenik a hübrisz is, vagy amit halandók annak vélnek. Ám itt nem a művész mértéktelenedik, hanem mi nem ismerjük azt a mértéket, amit a művész használ. Ő ugyanis egy (zenei) szaltó mortálét követ el, és csak akkor, amikor földet – ebben az esetben eget – ér, vesszük észre, hogy ő nem halandó. Aki nem művész, ne próbálja, mert tette nemcsak az ő, hanem a művészet halálához is vezet.

A *Zenei áldozat*ban van egy örökké emelkedő kánon, és ebben a végtelen kánonban Bach a hangmagasság negyedik eltolásával az eredeti témát egy oktávval feljebb hozza vissza, és ezt folytathatnánk a végtelenségig, mint a Jóisten a teremtést, a térré formálódott rózsá-hurok-kereszt spirális mozgásával a mindenség szerkezetében. Vagy akár egy hímzőasszony ösztönös díszítőnyelv-teremtő „egyszerűségével”. Ilyen egyszerű a díszítőművészet, ámbar még mindig nem tudjuk: szabad-e díszíteni?

Az *Őszövség* mózesi szigorral rendelte oda az emberiség eredetéhez az ősbűnt és az ahhoz felnagyított bűntudatot. Egyik oldalról ez a bűntudat mereven mozgatta az európai kultúrát, a másik oldalról pedig működött egy – még a nagy bűnt is relativizáló – laza görög morál. A görögök nem a jellemes Akhilleusz, hanem Odüsszeusz, a „cél szentesíti az eszközt” népe. Így ismerte meg

őket az ókori világ, és ki is mondták: ne higgy nekik, ha ajándékkal jönnek is.

Platón, a ravasz, sokszor alattomos Odüsszeuszt példaként mutatja fel. Nem azért, mert ő jónak tartja a hazugságot, hanem mert megengedhetőnek ismeri el a közösség hasznának érdekében. A morál ilyen relativizálása viszont a hazugság díszítőművészetét, burjánzását szabaddítja rá a világra, ahol majd, fokozatosan, minden erényt legyőz ez az utilitárius elv. Először győz a haszonelvűség, majd triumfál a haszonlesés. A görögök nem akartak, nem mertek foglalkozni az igazság transzcendentális lényegével. Aki erre halvány kísérletet tett kínos kérdéseivel, mint az „ösliberális” Szókratész, azt halálba üzték. Minek zaklatta Kephaloszt – valójában a haszonelvű görög polgárokat – olyan fölöttébb fölösleges kérdésekkel, hogy mi az igazságosság, ami – Jézustól is tudjuk – fontosabb, mint az igazság.

A görögség szellemi forradalma, felvilágosodása az volt, hogy elfordult a transzcendenstől. Ennek örömeit – miután újra felfedezte – lazán élvezte a jókedvű reneszánsz világ. Viszont a *Szent* száműzésének fokozódó fájdalma napjainkban egyre kínosabb; mind szellemileg, mind lelkileg.

Amikor a görögöknél a homéroszi értékek már nem határozzák meg az erkölcsi horizontot, a tragédia szerkezete is mélyen sérül. Szophoklész Odüsszeusz és Neoptolemosz rivalizálása között nem javasol megoldást, nem mer választani. A félisten Héraklész maszatolja el a vitát, s így ezután az isteni beavatkozás lesz a görög tragédiában a csodaszer az erkölcsi mérték, az erény problémáira.

Kultúrateremtő tevékenységük is csaláshoz kapcsolódik. „Szép” példája ennek a *Prométheusz*- és az *Apolló*–*Marszüász*-történet.

Ez a két történet ontológiai felhatalmazást ad az embernek, hogy tudásával, szellemével önkényesen beavatkozzon a természet rendjébe: imígyen hasson, alkosson, gyarapítson. Prométheusztól megkapja a tudás tüzeit, hogy az anyagi világ kézművese legyen, hogy ezt a világot a saját arcára átalakítsa. A baj csak az, hogy a prométheuszi felhatalmazás csaláson és hazugságon alapul, ugyanis így szerzi meg a titán az embernek az istenek tüzeit (tudását). Így felvetődik a kérdés, szabad-e ilyen alapokról hozzáfogni a világ díszítéséhez. Valami mélységesen mély archetipikus küzdelem, vagy inkább archetípusok küzdelme munkál a Prométheusz-szimbólum környékén. Már az eredeti Prométheusz-történet, az aiszkhüloszi is tele van zavarral, vagy lehet, hogy csak innen, majdnem ezer emberöltő messzeségéből látjuk úgy. Érdemes megvizs-

gálni, mit akar ez a történet. Miért tör be újra és újra az európai gondolkodásba, mint egy tékozló szellemfiú.

Aiszkhülosz Prométheuszát azért is érdemes megvizsgálni, mert nincs még egy mű az európai kultúrában, amit többször és többértelműen értelmeztek, és mindig a cél szentesíti a magyarázatot jegyében. Az egyik fő szál a prométheuszi mártírológia. Ennek korai jellemző esete az, amit Tertullianus tesz, amikor a megbüntetett titánt Jézus-előképként értelmezi. A Kaukázusba száműzést Jézus pusztába való kivonulásával állítja párhuzamba, a sziklához kötözést pedig a keresztre feszítéssel. Elképzelését az a csekélység nem zavarja, hogy Prométheusz az isten, az isteni rend elleni lázadás, Jézus pedig az Istenhez való léthűség, léteység legmagasabb példája. Az egyházatyát az sem nagyon zavarta, hogy Prométheusz bűne – ezt még az antik görögség is így látta – az emberi jelenség legnagyobb bűne: a hübrisz, a kevélység. Az a bűn, amelyik önmagában hordja a büntetést. Prométheusz magát bünteti bűnhődéssel. Aiszkhülosz is érzékelteti ezt.

Aiszkhülosz kora ugyanolyan csodákkal és tévedésekkel teljes, mint a reneszánsz. Úgy is mondhatjuk, hogy az európai kultúra történetében az első reneszánsz. És mint minden reneszánsz, deszakralizál. Ezt tette Ehnaton elvetélt reneszánsza 800 évvel előbb. Ehnaton is a szent hagyomány ellen lázad, és Ámon egyistenhitű „vakjainak” elhossa a fényt, a tűz egyistenét Atont, a napot. Feltételezni is „tereh”, hogy mi lett volna, ha már ekkor elindul a prométheizmus, a létrend elleni szervesetlen technológiai lázadás gyakorlata. Talán akkor Krisztus is Egyiptomban, és talán fáraónak születik, a szegények és a lelki szegények fáraójának.

Az antik görög reneszánszot a Kr. e. VIII. században egy „népi-urbánus vita” előzte meg. Hésziodosz, az európai irodalom első parasztköltője merészelte megírni az istenek születését, származását *Theogoniájában*. Ráadásul kimondatlanul is vitázva az isten- és hatalomhű Homéroszsal. Elsőként veti fel a költészet igazságának kérdését, pedig a „csupa has” városi urak már akkor is rossz néven vették, ha a művész politizál, és nem csak díszít. Hésziodosznál a homéroszi isten-világ alakjai leértékelődnek, és felértékelődik az igazságot kereső ember, aki dolgoz. Ő a *Munkák és napok* hétköznapi hőse, aki tudja, hogy az erőszak, a csalárság egy időre győzhet, és ilyenkor az egyszerű ember úgy jár, mint a „súlyom-karma közt a csalogány”. Ennek ellenére hisz Zeusban, aki itt nem az istengyülekezet zavaros életű vezére, hanem az igazságosság istene. Világrendjében a béke a cél. Éppen ezért ellene lázadni – ráadásul hazug módon – a létezés rendjének aláaknázása. Éppen ezért Hésziodosznál Prométheusz Zeusz árulója, tolvaj és csaló, aki fellázítva az em-

bereket meg akarja akadályozni, hogy Zeus megalkossa az új világrend őreit. Többek között a Rendet (*Themisz*) az Igazságosságot (*Diké*) a Jótörvényűséget (*Eunomia*), a Békét (*Eiréne*), a Tiszta Emlékezetet (*Mnémoszüné*). Végso soron mindent, amitől „megtanultunk nagyobb reménnyel élni és meghalni” (*Cicero*).

Kr. e. 508-ban bevezeti az antik görögség a demokráciát, olyat, amilyet. A demokrácia azóta is olyan, amilyen, és ez nem felmentés semmilyen diktatúrának. A demokrácia új istene *Prométheusz* és az isteni nép. Aiszkhülosz ott áll két világ határán. Érzi, hogy nincs ez így rendben, de nem mer állást foglalni. Ezért tudja bárki úgy olvasni a művét, ahogy akarja. A reneszánsz humanistán akarta, már ha humanizmus az, ha az embert elszakítjuk transzcendens gyökereitől. A romantika saját túlhevült szabadságvágyát akarta megélni Prométheuszban. Jó példa erre Liszt *Prométheusz* című szimfonikus költeménye, amit Herder *A láncaitól megszabadított Prométheusz* című drámája kísérőzenéjeként írt meg.

Aiszkhülosz – az ókori Shakespeare, ahogy Victor Hugo nevezi – mintha értette volna, hogy hajlamos az ember arra, hogy félreértse saját helyzetét a világegyetemen belül, ráadásul képes ezt a félreértést mitifikálni. Öngyilkos módon is képes ezt megtenni, nem értve meg, hogy az eredet helyes megértése maga az üdvözülés, helytelen értelmezése pedig maga a kárhozat.

Ha vesszük a bátorságot, hogy körültekintsünk az *elveszett istenek termében*, tucatszámra sorakoznak az elő-Prométheuszok szobrai. Mind lázadó istenek, mind elégedetlenek és türelmetlenek a létező emberi állapottal. Mind „szabaddá” akarta tenni az emberiséget, hogy elérje az emberen túlit az utópia paradicsomában.

A jó szántóvető nem szereti a lázadókat, a forradalmárokat, a Prométheuszokat. Ontológiailag érzi, hogy a létrend elleni lázadásból olyan (techné) technológiák születnek, amelyek felszámolják az ő árkádiai világát. Így Prométheusz a parasztok ősellensége, a prométheizmus pedig szó szerint kiirtja a parasztságot. Így vált máig tartó történelmi létforma-irtássá a parasztság kiirtása. Legdühöttebben folytatta ezt a tevékenységet a legelvadultabb prométheizmus, a sztálinizmus, s benne a kolhozosítás.

Érdemes lenne a prométheizmusnak erről a tragikus történelmi játékaról beszélni a parasztság kiirtásában és a holokausztban, de térjünk vissza az eredeti tételhez: mi történt a görög világban Kr. e. 500 körül. Miért gondolták úgy, hogy a földi létezés egyik meghatározó mítoszáat kell értelmezniük?

Amint már utaltam rá, a különböző mitológiákban számtalan Prométheusz létezett. Ezeket sorra feltárta az

elmúlt évszázad mitológia- és folklórkutatása, és valójában megfelelő értelmezés nélkül, konzerv bálványokként betárolta az *elveszett istenek csarnokába*.

A tűz és a tűz megszerzése szinte minden mitológia középponti problémája. A brit-kolumbiai katlotk indiánoktól a mongol menyegzői imán keresztül az *Atharva-védáig*. Természetesen ezeket nem ismerhette Aiszkülosz, s bár sejtette, hogy tűzbe nyúlt, nem tudta megfejtetni, hogy milyen tűzzel játszik. Aiszkülosz „csak” a hatalom elleni lázadás igazságát és igazságtalanságát kívánta tragikusan szemléltetni, ám – úgy látszik – abban az időben a görögség már nem volt érzékeny arra, hogy meglássa ebben a történetben a kozmosz rendjét befolyásoló szellemi mozgásokat. Hogy a fél szemüket azért takarták-e be, hogy létrejöhessen a demokrácia, vagy a demokrácia kialakítása tette őket félig vakká, az kérdés.

A tűz akkor született, amikor az Ég és Föld szétváltak, ezzel a mondattal nyitja rá a mongol menyegzői ima képzeletünket az emlékezet-óceán mélységeire. Innentől természetesen két tűz van. Egy égi és egy földi. Valami miatt a földi tűz, a földi tudás megszerzése bűnhöz kötődik, a lopás bűnéhez. Ezzel a tettel valami el lett rontva, valami

mintha végképp bezárult volna. Közép-polinéziai mitológia megőrizte ezt a helyzetet. Ott az ifjabb Maui ellopja a tüzet az öreg Mauitól, ám ezzel a tettel bezárul a lelkek addigi jól bejáratott útja a túlvilágra, innentől kezdve a lelkeknek egy új útvonalat kell keresniük. Mintha ez az útkeresés működtetné az asztrológiai praxist, amelyik – a maga módszereivel – a kozmosz szívét keresi azóta is, hol szent csillagfüggőséggel, hol valami képzeletbeli univerzum szellemi vámszedőiként. Mivel a Prométheusz-mítosz már nem tudott eligazodni az Ég és a Föld egygyökerű, de különtermészetű tüzeiben, ezért a tüzet hozzáegyszerűsítette az anyagi világ megmunkálásának technológiájához. Ezzel használati utasítás nélkül megnyitotta a technológiai forradalom Pandora-szelencéjét. Eleinte ezzel a tűzzel kedvesen, kézművesen alakította, sőt még díszítette is a világot, majd elindult azon az úton, hogy a gyanúsán szerzett tudását kevélyen, istent utánzó módon használja, a természet ellen is. Egyre távolabb a díszítéstől, és egyre közelebb a pusztításhoz.

Kinek szabad díszíteni?

A görögök másik kultúraértelmező mitologikus története is a kevélységhez, a csaláshoz, erőszakossághoz kapcsolódik. Ez Apolló és Marszüász tragikus versenye.

Apolló a görög nép fő főistene, akinek a hatásköre kiterjed az égre, a földre és a tengerre. A görög világ Apollóban ünnepelte saját valódi és képzett fennköltségét. Apolló a városi civilizáció, a civilizáltság istene, nála nincs jobb, nincs, aki versenyre kelhetne vele. Kezdetben még a nyájak védője is és egyben a létezés pásztora, úgy, ahogy az embert Heidegger elképzei. A létezésnek ez a pásztora alakul folyamatosan a létezés kevély kihívójává, és ő mindenkit kihívójának tekint, aki kérdően néz a természetet átalakító „művészetére.”

Marszüásznak ez lett a veszte. Már a nézése is gyanús volt, főleg amikor a fuvolán játszva kicsit bandzsított is. Bár ilyenkor furcsa módon ettől a nézéstől faunarca megszépült, és köréje gyűltek a madarak, az erdei vadak, még Apolló kedvenc állata, a királyi szarvas is. Ezt nem tűrhette Apolló, és versenyre hívta ki a szatírt, ahelyett, hogy együtt zenélt volna vele. Az erő és az erőszak kultúrája mindig versenyezni akar, természetesen szabadversenyezni. Ehhez a versenyhez viszont ő választja a bírakat. A verseny bírái a Múzsák és Midász király voltak. A múzsák természetesen főnökükre, Apollóra szavaztak. Jutalmukul megkapták érte a „magas” művészeteket. A hatalom és a művészet elhált, és megszületett a művészetontológiai létkorrupció (lásd hibás /művészeti/ termék). Midász, az egy szem független

bíra, Marszüászra szavazott. Apolló „nagyvonalúan” büntette meg. Szamárfülek növesztésével csak nevetségessé tette, pedig...

Andrea Sacchi 1641-ben festett egy olyan képet, amely jól ábrázolja azt a kulturális szemléletváltást, amit az Apolló–Marszüász verseny kifejez. Azt a „pillanatot”, amikor a zenét – ami addig a dionüszoszi létezés egyetemes forrásaiból táplálkozott – kiragadják árkádiai helyzetéből. Ennek a világnak és igazi primér létművészenek, a szatírnak vesznie kell. Az elvarázsoltság, mint a létezés titkos mozdatója, az abból származó ösztönös megélése a létnek egyre gyanúsabb. Jönnek a praktikus Prométheuszok, hozzák kevély tüzüket. Először csak a kecskebőr dudát dobják a tűzre, majd mindent, ami nem szolgálja sterilen az ő új racionalitásukat. Jönnek a Szókratészek, és ahogyan Nietzsche mondja, Aiszkülosz transzcendens igazságosság-megoldása helyébe a lapos költői igazságszolgáltatás lép. A népművészetnek – ami soha nem volt művészet – vége. Leginkább akkor, amikor művészetet próbál utánozni. A szókratészi görögség felszámolja Árkádiát, pedig már az is csak halvány visszfénye annak a létezésnek, ahol az ember még több volt, mint a létezés pásztora, maga volt a létezés papja. Ezt a papi embert Prométheusz-klónok váltják fel. Észszerűek, persze csak a félkész ész fokán. Szépelgőn szépek, finomkodóan finomak, nemileg bizonytalanok, mint Marc’Antonio Pasqualini, a kasztrált, és maga Apolló is a képen. Ünneplik, hogy vége a barbárságnak. Egymás homlokára helyezik, oda és vissza a babérkoszorút. A barbár ott van hátul, most már „örökre” megkötözve, dudája összegyűrve, „pokoli polifóniája” számúzve. Szépen, halkán, decensen szól a csemlaló őse, a billentyűs citera. Még semmi nem jelzi, hogy a barbárnak tartott ösztönös természeti elfojtásából milyen új barbárság születik. A prométheuszi és az apollói ember elindult, hogy megalkossa Európát. Meghallják mindenütt, még a tengeren csavargó hajósok is, hogy a Nagy Pán halott. A szatírok megőrülnek, mert a kis szatír hamisan játszik, és már soha nem tanul meg jól játszani, mert Apollót akarja utánozni. Ezért olyan szomorú a tekintete Franz von Stuck festményén.

Most, az Apolló-korszak végén, döbbenettel, fontoskodva, csodálkozva, dadogva kihirdetjük az olyan közhelyeket, hogy a művészet halott, és a művészettörténet halott. Nem, csupán Apolló halott, elment a Nagy Pán után, akit ő ölt meg. Mi döbbeneten ébredünk rá, hogy Marszüász unokái vagyunk. Most ért véget a verseny. Nagyapánknak csak a testét nyúzták meg, nekünk a lelkünk is.

Most ennek a nagy világkorszaknak a végén érdemes lenne megvizsgálni, mit rontott el Apolló, milyen újdonságot hozott, és mit rontunk állandóan mi, Marszüászok.

Néhány tétova szempont az önvizsgálathoz

Tételezzük fel, hogy az alapvető, a megkerülhetetlen kérdés: szabad-e díszíteni? Utána az, hogy hogyan, és tudunk-e egyáltalán díszíteni?

Legelőször azt kell meghatározni mi az, amit fel akarunk díszíteni: templom, otthon vagy börtön. Vagy ennek a háromnak a keveréke, s tőlünk függ az arány és az egyensúly.

A tradicionalista filozófiai szemlélet a „kezdetben volt az Aranykor” tételéből indul ki, és annak a süllyedésnek a felvázolásából, ami a jelenlegi kali-jugáig, a Sötét Korig vezetett. Ennek a feltételezett Aranykornak az embere pontifikális, ő a papi ember, a létezés nagy szertartásának a papja. Pontos fogalma van Istenről, az isteni teremtsérről és az ő magasztos és alázatos szerepéről ebben a teremtésben. Az angyalok is irigyek rá, legalábbis egy biztosan az, aki magát Lucifernek, fényhozónak nevezi. A papi ember mosolyog rajta, ő tudja, hogy a fényt nem hozzák-viszik. A fény nem terjed, csak játszik az idővel, de fénysebességgel. A prométheuszi-luciferi embernek, a modern Faustnak éppen ezzel és éppen ezért a fényse-

bességgel van a legtöbb baja. Körbeálmódja képtelennél képtelenebb képletekkel, mert beleőrült az időbe, amit fizikai halhatatlansággal próbál legyőzni. Beteg vágya az időutazás, Akárhovába. Nem érti meg, hogy a fénysebesség kozmikus cezúrája saját ateista-materialista világképéből fakad. Ez a prométheuszi ember a legnagyobb csapást képletesen, de talán a valóságban is akkor szenvedte el, amikor egyik pillanatról a másikra összeomlott a létezés általa eltúlzott matematizáltságának a képlete. Russell és Whitehead megpróbálta a matematikát levezetni ellentmondásmentesen a logikából, és létrejött a *Principia Mathematica* gyűjtemény. Az önmagát vizsgáló matematika, a metamatematika és annak kitűnő művelője, Hilbert azt hitte, hogy a *Principia Mathematica*ban meghatározott rendszer egyszerre ellentmondásmentes és teljes. Ez olyan provokatív elképzelés volt, hogy talán még maga Prométheusz is belesápadt volna. Ő ugyanis ismerte az Epimenidész-paradoxont. Epimenidész pap, jós és költő volt, és időutazó. Kréta szigetén egyszer elaludt, és álma negyven évig tartott. Vélhetőleg ilyen hosszú álom-úton olyan kozmogóniát ismert meg, ami az olimposzi csacska kozmogóniát magasan felülmúlta, de a Kopernikuszét is biztosan. Vélhetőleg bosszantotta, hogy nem hisznek neki, ezért a következő paradoxonnal ámította el a kerge krétaiakat: azt állította ő, a krétai, és hogy *minden krétai hazudik*. Ez az álparadoxon azért is zseniális, mert sejteti, hogy lennie kell legalább egy krétainak, akinek legalább egy mondata igaz. Ez a híres mondás – amint sokan rámutattak – azért nem igazi paradoxon, mert a „minden” logikai tagadása nem a semmi, hanem a „nem minden”. A valódi paradoxon az, hogy *Ez a mondat hamis*. Erre a legjobb megoldást Alfred Tarski adta meg. Szerinte egy formális nyelv nem nyilatkozhat saját mondatainak igazságáról. Az igaz-terminus a formális nyelven kívüli ún. metanyelvből való. És ennek még messzemenő következményei lesznek jelenlegi még haldoklásában is uralkodó világnézetünkre, a prométheizmusra.

Az Epimenidész-paradoxont vitte át Gödel híres tételével a *Principia Mathematica* szívébe (Hofstadter kifejezése).⁴ Gödel a prométheizmus számára azt a borzalmas felismerést fejtette ki, hogy semmilyen axiómarendszerrel sem lehet az összes számelméleti igazságot előállítani, csak akkor, ha a rendszer nem következetes. A prométheizmus így az időcezúra után beleütközik egy számára még veszélyesebb cezúrába, abba, hogy nem lehet világképletet alkotni. Összedőlt a nagy álom, és ennek következményei is borzalmasak, mert akkor mi lesz a mesterséges intelligenciával, vagy hogyan

„számoljuk” ki az istenné válás Teilhard de Chardin-i Ómega-pontját.

A modern világ a XX. századra rájött (rájött?), hogy két temetetlen halottal él együtt, a prométheuszi és az apollói ember hullájával. Az egyik legmélyebb emberi iszony, a temetetlen halottaktól való irtózás is fokozza a drámát.

A művészet, mint érzékenyebb vizsgálója a létezésnek, már korábban – talán mély-ösztönszerűen – rájött, hogy nem tudja birtokolni a „mindent”, ezért „elkezdte” kiüresíteni magát, hogy legalább a „semmit” belakja.

Ehhez meg kellett találnia azt a tereméstörténetet, ami igazolja, hogy a létezés díszítése értelmetlen, oktondi, sőt bűnös dolog. Ehhez le kellett bontani a templomot, a földi és égi templom-tudatot el kellett űzni, vagy legalábbis háttérbe kellett szorítani a pontifikális, a papi embert. Ha nincs templom, ha nincs pap, nem kell a templomot díszíteni. A „baj” az volt, hogy a papi ember alámerült, és szántóvetőként elkezdett díszíteni otthont és határt és a határtalant is, a népművészetnek nevezett létezés technikával. Ezért aztán a népművészet is üldözött lett. Kivirágzott a lenézés üldözéstechnikája. Miért nem akarja megérteni az a buta földműves (lásd még: paraszt), hogy a börtönt nem szabad burjánzó virágokkal telepingálni, ráadásul úgy, hogy közben a kozmikus rend virágerdejét idézik mániákusan. Mert a Föld az börtön, ahová – egy barkácsoló másodisten, egy Demiurgosz által – belé lettünk vettelve. Itt nem díszíteni kell, hanem menekülni innen, kifelé. Természetesen a beavatottaknak a beavatás-lifttel valahová fel a fénybe, ahonnan kiszakított dadogva ez az elba... elbarkácsolt teremtes: „*Légy átkozott szőlő zamatja! S legszebb percedben, Szerelem / Reménység! És a hit malsztja! / De legkivált te: türelem!*”

A kiteljesedett prometheikus–apollói ember türelmetlen döbbenete ez, hogy nem bírja uralma alá hajtani a földi létezést: „*S látom, semmit sem tudunk mi! / Ettől fog szívem elhamuhodni.*”

Az emberfeletti ember – ahogy a Földszellem csúfolja Faustot –, akinek hübrisze versenyre hívta a valóságot, vesztett. Most fogják Apollót megnyúzni, s hogy ezt elkerülje, kimenekül a valóságból. Egészen a virtuális világba, sőt annak óperenciás túloldalára, a Semmibe, ahol felteheti azt a kérdést: *miért van inkább valami, és miért nem inkább semmi*. A *Faust* második része búcsú a nagy vágyaktól, vonzásoktól és választási lehetőségektől. Már soha nem akar összeállni nagy megfellebbezhetetlen egységgé a világ és az ember hermetikus látomása. Legalábbis így nem.

Szabad-e a börtönt díszíteni?

Nem sokat tévednénk, ha azt állítanánk, hogy a modern európai értelmiség szellemi gyökerei az orfikus mitológiából, az orfikus tanokból táplálkoznak. Történeti háttere pedig ott van az athéni városállam VI–V. századi változásainál a modern demokráciát is meghatározó vajúdó időben. Az sem véletlen, hogy ekkortájt írják azt a drámát, amelyik a Prométheusz-mítoszt felvázolja, egyszerre álnaivan és provokatívan. Ebben az időben a Hésziodosz-féle hagyományos mitológiai világgépet – a később Marxnál tapasztalt dühvel – a talpáról a fejére – vagy fordítva – állították, mindenesetre megfordították. Amíg a Hésziodosz-féle *Theogonia* elbeszélése a káoszról a kozmosz, az időtlentől az idő felé halad,⁵ addig az orfikus világelképzelés ellenkezőleg, „arra törekszik, hogy megmagyarázza, egyszersmind megalapozza a kezdetek ontológiai telítettségétől a jelen egzisztenciális ürességig való átmenetet”.⁶

Ezt a szellemi törekvést a gnosztikus mítoszokban a II–III. században kiteljesedő gnoszticizmus eklektikus filozófiai és vallási mozgalmában sikerül kiteljesíteni. A Nag Hammádi iratok szerint: *a kozmosz tévedés következménye: teremtetője örökkévalónak és halhatatlannak szánta, de hibázott, s így nem érte el vágyai célját.* Ennek a kozmikus mitológiai drámának a fő vesztese az ember lett. Az isteni elem az ember által alázuhant, és fogságba került a létezésben a Földön, mint börtönben. Sorsa az elhagyatottság és az idegenség egy barátságtalan világban, és nincs más feladata, mint minél hamarabb kiszabadulni ebből a börtönből. Visszatérni az isteni fény-létezésbe és istenné válni. Feladata ebben a földi börtönlétben – szinte anti-börtönörként – arra vigyázni, hogy ne testesülhessen meg, ne jöhessen újabb fény-lény ebbe a kozmikus Alcatrazba, és szabadság csak az lehet, ha innen elszabadulunk, és – ceterum censeo – ha ezt megsemmisítjük. Ezért a legnagyobb bűn a börtönt díszíteni. Szabadság csak egy van: az ettől a léttől való elszabadulás. Ebből kimondatlanul következik, hogy ebben a létben a legbűnösebb üldözendő eretnekek a „virágkertészek”, a „díszítőművészek”, a Botticellik, a Mozartok. Csak az érti a létezés lényegét, aki halálkoreográfiát alkot. Az elmúlt kétezer évben sokáig úgy tűnt, hogy ez a világgép – főleg mert Róma egyháza üldözte – jelentőségét veszítette. Valójában a XX. században derült ki, hogy rendkívüli mimikriképesseggel eluralkodott a modern koron. Először a filozófiában és a művészetben, majd úgy tűnik, hogy a tudomány emberellenes gesztusainak a mélyén is munkál. Ettől a létezésből két módon lehet megszabadulni: vagy öngyilkossággal, vagy felemelkedéssel, istenné

válással. Az igazi gnosztikus nem – és a neo- sem – lehet öngyilkos, mert benne – a kiválasztottban – pislákoló isteni lényeg ellen követne el bűnt. Az igazi gnosztikus benyújtja igényét a több fényre. Halála előtt nem véletlen mondja Európa legnagyobb neognosztikus „mágusa” Goethe, hogy „*mehr Licht*”. Faustjában nem egy középkori mondát alkot újjá, hanem valójában Simon mágust. Simon mágus szamaritánus volt. Naiv gnoszticizmusa miatt nem szerették sem a zsidók, sem a zsidó-keresztények, sem a páli-péteri egyház. A Szent Péterrel vívott párba tette világhíressé. Ez a zűrzavaros történet máig hat, így ha az irodalom vagy a filmművészet a római egyház ellen akar fontoskodni, előszeretettel veszi elő Simon alakját. Ez annál is inkább egyszerű, mert a Simon-hagyomány nagyon csalóka. Feltáratlanabb, mint a történeti Jézus személye.⁷ Goethe, akinek minden műve a titkos tudományok alaptémáinak az ismeretére utal, a simoni archetípus egyszerre Faustban és Mefisztóban való fölvázolásával – kimondatlanul – tágra nyitotta a modernség szellemvilágának a kapuit a gnoszticizmus befogadásához, a világuidegenség szellemének az eluralkodásához. Ennek az elképzelésének azonban van egy (örök) életveszélyes, mondhatnánk halálos csapdája. Ahhoz, hogy kiválasztotként felemelkedjünk, hogy börtönlakókból istenné váljunk, rendkívül kreatívnak kellene lennünk. Viszont hogy lehetünk úgy kreatívak, hogy akaratlanul is ne díszítsük a börtönt, ezt a földi létezést?

A Semmi díszítőművészete

„Minden létező a semmi hígított változata. Az abszolút koncentráció két oldalán az egymáshoz viszonyított semmi áll.” Az okkult gnoszticizmus (progresszív avantgárd) hazai nagymestere, Erdély Miklós világképében így vonja be a *Semmit* a létezésbe. A *Tézisek a 1980-as marlyi konferenciához* című írásában pedig leszögezi, hogy „A műalkotás úgy beszél a világ dolgairól, hogy a világ dolgai eltűnnek. A műalkotás úgy beszél a világ dolgairól, hogy a világ dolgairól való beszéd eltűnik.” A lényeg az, hogy ezt a világot el kell tüntetni, és még beszélni sem szabad róla, hogy eltüntettük. A világ díszítése ezzel ellentétes irányba halad, természetesen nem kevés ellentmondással.

A *Semmi* apoteózisával vélhetőleg holtpontra jutott a nyugati gondolkodás. A tudomány – már amelyik része racionális maradt – meghátrált a *Semmi* fogalmától. Ezt Hegel úgy magyarázta, hogy mivel a tudomány eleve tételezi a létet, ezért nem tud mit kezdeni a *Semmi*vel. Ezt értelmezhetjük a tudomány még halványan létező józan-ságának is, és annak, hogy a hübriszes önistenüléssel kí-

sérletező tudományos megismerés még visszafordulhat az igazi racionalitás emberhez méltó világához.

A művészet a XX. században ezzel szemben – öngerjesztő burjánzásos technikával – kimunkálta a *Semmi* díszítőművészetét. Ebben a törekvésben kimondatlanul is az a vágy munkál, hogy így megalkotható egy, a buddhizmushoz hasonló világkép. A baj csak az – amint Rudolf Otto megjegyzi –, hogy amíg Nyugaton az üresség mindig félelmetes, addig a buddhizmusban a megvilágosodás: kiteljesedés. Ott az üresség megélése numinózus élmény, boldog megsemmisülés. Azt azonban érdemes lenne átgondolni, hogy a Nyugat neognosztikus *Semmi*-filozófiája és a Kelet *Üresség*-„filozófiája” valahol – világkorszakokkal ezelőtt létező ösgnoszticizmusból eredő – két külön utat választott szellemi ikertestvér, a létezés tagadásának a kísértésében.

Ez a *déjà vu* érzés akkor tölti el az embert, ha a *Semmi* díszítőművészetének legnagyobb zsenijét, Beckettet olvassa: „Nincs más hátra, mint szép csendesen szétmállani abban a gyönyörűségben úszva, hogy az ember tudja magáról, hogy ő mindörökre senki”.⁸

Beckett javára írhatjuk, hogy szent önzetlenséggel kutatta a *Semmit*. Mondhatnánk azt is, hogy ő a *Semmi* eretnekje úgy, ahogy keresztény misztikusok mindig ott egyensúlyoztak az Isten-eretnekség határán. Beckett jó szándékú. Valójában „véletlenül” kitalálta a *Semmi* díszítőművészetét, miközben receptet keresett arra, hogyan tudnánk egy alapok nélküli világban élni, ahol: „*Semmi sem valóságosabb, mint a semmi.*” Beckett valójában nem Istenben nem hitt, hanem a világ alapjaiban. Mutatja ezt az is, hogy mélyen elvetette az öngyilkosságot. Tőle távol állt az a neognosztikus, hübriszes szélhámosság is, amely csak azért akarja bevonni a *Semmit* a létezésbe, mert így megnyílna egy új *Teremtés* lehetősége, ha másképp nem, akkor egy virtuális *Létben*.

Beckett *Semmi*-szakácskönyvében ilyen receptek vannak:

*kibirni vétlen
a rosszat
míg észrevétlen
megmosolyogtat*⁹

Ez a dianoetikus, értelemfényes mosoly, nevetés jól ismert a karneváli nevetéskultúrából és a kabbalán élesztődött jiddis humorból is. Ám ez ontológiailag szembeszáll a gnoszticizmus halálkultúrájával. A mosoly a létezés par excellence díszítőművészete. Valójában Beckett csalt, mert saját tudatalattijában felépítette azt a kertet, ahol ezen az undorító férges földön túl mosolyvirágzás van.

Igazi nagy művész volt, mint Dante és Goethe, akik ismerték a koherens ellentmondásosságnak az állapotát. Ám, ahogy Goethe szinte mindent lebontott, amit Dante felépített, úgy Beckett a megsemmisítésig csúcsra járatva Goethe még labilis neognoszticizmusát. Beckett végsőkéig fölfokozta a manicheusok és a katarok szent világggyűlöletét. Szerinte is a gonosz találta ki a világot, és így a világ lényege a gonoszság. Ebben a létezésben a gonosz minden pozíciót a markában tart. *Watt* című művében körbeírja a létezés undorát. Minden, ami létfunkció, undorító. Így a szexualitás, a nemzés, a születés, az anyagcsere, a fizikai és szellemi szenvedést okozó tettek. Felmutatta a létezés teljes ürességét a semmiség ürességében. A legmagasabb szinten megfogalmazta, összefoglalta azt, amit Sartre *néant*-ként, Heidegger pedig negatív *Dasein*-ként nevezett meg. Természetesen innen nézve a leggonoszabb a művészet, mert az egyenesen a Gonosz találománya, hogy becsapjon bennünket.

Apolló hatalomátvétele Beckett-tel fejeződik be: „Kifejezni, hogy nincs mit kifejezni, nincs mivel kifejezni, nincs miből kifejezni, nincs kifejezőerő, nincs kifejezési vágy, még ha van is valami kifejezési késztetés”.¹⁰

Gyengébbek, mi magunk kedvéért fordítsuk ezt le: Nincs mit díszíteni, nincs mivel díszíteni, nincs miből díszíteni, nincs díszítőerő, nincs díszítővágy, még ha van is valami díszítő késztetés.

Lét-díszítő létezés

Amikor a nyugati művészet disszidált a virtuálisba, egy volt konceptuális művész kitelepült a valóságba, annak esszenciájába, a kertbe.¹¹

Ivan Ladislav Galeta a zágrábi egyetem művészstanára 2000-ben kiköltözött egy Zágráb melletti faluba, Kraj Gornjiba, és létrehozott egy kis parasztbirtokot állatokkal, méhekkel és gyümölcsössel. Kezdetben még sokat foglalkoztatta az elhagyott virtuális (művészeti) világ központi problémája: az idő. Az elhagyott „művészi táj” még ott kísértett. Kísértett az a múlt, amikor még a digitális médium segítségével gyötörte az időt: lassította, úsztatta, visszaját-szotta, megállította. Végül az általa tervezett Kidobott Idő Kupacára odadobta a művészetet.

2011. november 17-én csütörtökön kijelentette, abbahagyom a művészetet. A következő „verset” írta, és aszerint élt:

*Mindennek az alapja a humuszréteg. Belőle
indul ki minden és benne ér véget minden!
Hogy pontosabb legyek: az ég alapja a derű.
A derű alapja a humor.
A humor alapja a vitalitás.*

*A vitalitás alapja az egészség.
Az egészség alapja a humusz.
a humusz alapja a Föld.
A Föld alapja az Ég.*

És nincs az a virtualitás, ami ezt ki tudná fejezni. Vagy benne vagy ebben, vagy sem!

Itt Ég és az Ég között a Földön, ahol a mindenségben talán egyedül lehetséges a létdíszítő létezés, ott nincs szükség művészetre.

Utószó: A létezés újra-feldíszítése

Seyyed Hossein Nasr írása a prométheuszi és a pontifikális (papi) emberről a remény könyve.¹² Szerinte a papi ember évezredek óta él a bolygón olyan mélyen meggyökeresedve, hogy túl fog élni minden tudati változást. Bármilyen mély és eleven volt a modernitás – az abban megjelenő ésszerűsége hivatkozó álracionalitás – az az emberi jelenség történetében csak figyelmeztető momentum lesz. Tanulság arról, hová infantilizálódik az emberi szellem, ha elveszti a Közép értékcsodáját, ha egy pszeudohumanizmus káprázatában elveszti papi jelentőségét, és nem a Menny és a Föld közötti tengely mentén mozog. Nasr Nietzsche is átértékeli – így az öreg „isten-tagadó” sem kerül el a minden érték átértékelése általa elindított tisztítótűzét. Így az az első látszatra reménytelen és eretnek kiáltás, hogy „Isten meghalt”, nem jelent mást, mint hogy egyfajta ember végképpen meghalt. Elpusztult, elpusztította magát a prométheuszi ember, aki beképzeltségében egy számára Középpont nélküli világban magát tette középponttá. Pusztulása a világidegenség bénító eszméjének a pusztulása. Elmúlása a Létdíszítő-létezés felszabadulása. Hamarosan száműzetéséből visszatérhet a papi ember, és hírt hoz az életnek arról a szentségről, amit a tékozló fiús prométeizmusunk becserélt egy tál hübriszre.

JEGYZETEK

- 1 GEERTZ, Clifford: *Az értelmezés hatalma*. Bp., Századvég, 1994.
- 2 TOMPHSON, R. F.: *Yoruba Artistic Criticism*. Bloomington, Indiana University Press, 1973.
- 3 SCHWEITZER, Albert: *J. S. Bach*. Leipzig, 1954.
- 4 HOFSTADTER, D. R.: *Gödel, Escher, Bach*. Bp., Typotex, 1988.
- 5 FILORAMO, Giacomo: *A gnoszticizmus története*. Bp., Kairosz, 2000.
- 6 CARCHIA, G.: *Orfismo e tragedia, Il mito transfigurato*. Milan, Celuc Libri, 1979.
- 7 MEEKS, W. A.: „Simon Magus is Recent Research”. *Religious Studies Rev.* 3., 1977.
- 8 OTTO, Rudolf: *A szent*. Bp., Osiris, 2001.
- 9 BECKETT, Samuel: *Molloy, Malone meghal, A megnevezhetetlen*. Bp., Magvető, 1987.
- 10 CALDER, John: *Samuel Beckett filozófiája*. Bp., Európa, 2006.
- 11 HORVÁTH Gergely – NAGY Róbert: *Galeta kertje*, dokumentumfilm, 2013.
- 12 NASR, Seyyed Hossein: *Knowledge and the Sacred*, New York, State University of New York Press, 1989.

Erhardt Gábor

Gondolatok illeszkedésről és modernitásról

Krizsán András és Somogyi Győző

A Balaton-felvidék tájba simuló népi építésze

című könyve kapcsán

Bevezetés

■ „Ez a könyv rekviem egy csodavilágért, a Balaton-felvidék egykor volt népi építészetéért” – olvashatjuk rögtön a könyv első fejezetében. És valóban, magától értetődőnek tűnik, hogy e könyv kapcsán egy letűnt korról, annak díszítőízléséről értekezzünk. A Balaton-felvidék hófehér, vakolatdíszes oromzatai mindenki előtt ismereteseek. Átadva magunkat egyfajta romantikának, hangot adhatunk ezen értékek pusztulása, a régiek építő ízlésének feledésbe merülése miatt érzett fájdalomnak. Számomra a könyv üzenete azonban nem ez, sokkal inkább bátorítás a továbbgondolkodásra. Erre teszek kísérletet jelen írásban.

A két szerző: Krizsán András, a környéken megvalósult tervek sorát jegyző építész, és Somogyi Győző képzőművész kapcsolatát a hellyel mindenki ismeri: az megkérdőjelezhetetlenül mély és elkötelezett. Hiteles emberek ők, akiktől a vészharangok kongatása is elfogadható lenne.

A könyvnek azonban van egy mélyebb és összetettebb rétege is. Egy ilyen kiadvány megszületése, és (váratlan) népszerűsége egy kicsit is jobb világban elképzelhetetlen lenne. Ugyanis léte a múlthoz való viszonyunk, az épített örökséghez való hozzáállásunk jelenlegi (kóros) állapotára világít rá... A nagyszerű könyv ismertetése után egy szellemi kalandra hívom az olvasót, a fentiek okaira keresve a választ.

A könyv tartalma

A hét évvel ezelőtt kiadott könyv tartalmilag két különálló részre tagolódik. Krizsán András tervezőépítész tollából származnak az írások, a művészi igényességű grafikákat pedig Somogyi Győző képzőművész készítette. A két rész – bár a könyvben egymást követve, különállóan jelenik meg – ugyanazt a tematikát követi. Így a képanyag tulajdonképpen a szöveg illusztrációjaként, egyfajta duplikátumaként is felfogható, bár terjedelme mintegy kétszerese a szövegének. A „Balaton-felvidéki

képtár”, számozatlan oldalain 306 monokróm grafika látható. Fotók helyett rajzok állítanak emléket a vidék egykori kézművességének: egyszerre a múltba, de ezzel párhuzamosan a művészet területére is terelve a könyv tárgyát, a településképtől a vakolatdíszekig.

A szöveges rész nem szigorúan szakmai, inkább hangulatok felvillantására törekszik, mint adatolt tudás átadására. A tizenöt – szépen felépített sorba rendeződő – tanulmány kicsit Hamvas Béla *Öt géniusz* című esszé-kötetére emlékeztet, különösen, ha beleolvasunk az első részbe. Ennek témája – in medias res – a hely szelleme, a hely és a tér – Hamvas által az *Öt géniusz*ban tárgyalt – kapcsolata, különbsége. Szerepel benne a Balaton-felvidék épített öröksége és napjaink építésze közötti ellentét és annak feloldására tett vázlatos javaslat.

Ezt követően egy-egy fejezet szól a terület geológiai emlékeiről, élővilágáról. A társadalmi, vallási viszonyokat, a „hétköznapi szentségét” könnyeden elmesélt régi történetek, legendák teszik átélhetővé.

Az ötödik fejezet témája „a harangok meghúzása”, a jelenkor (kétségbeejtő) tendenciáinak ismertetése. A táj elnéptelenedésének okaira azonban rögtön megoldási javaslatok is érkeznek: a helyben boldogulás lehetőségei, a gazdálkodástól a vendéglátás szelíd módozataiig.

A következő pár oldalon a „tájba simuló építészetéről”, azaz a szőlőhegyek építési szokásairól olvashatunk. Az egész Balaton-felvidékre jellemző présházak kialakulásáról, illetve az életmódváltozás miatt rájuk leselkedő veszélyekről. Miként lesz borospincéből nyaraló, és milyen (törvényi) lehetőségek vannak a táj arculatának megőrzésére?

Az *Otthon lenni a tájban* című fejezetben rövid településszerkezeti, telekhasználati betekintést kapunk, a lakóépületek belső beosztásától a gazdasági épületek főbb jellegzetességeiig megismerhetjük a falusi építészetet.

Krizsán külön fejezetet szentel a tornácnak, mint a Kárpát-medencei házak egyik legfontosabb különleges-

ségének. Ír a történeti előképekről, az ereszaljak jellemző hangulatáról, sajnálatos idejétmúlttá válásukról.

Az ezt követő néhány rész szakmai témákat dolgoz fel: a kő rakásának módját az alapozástól a pinceboltozáson át a falakig, az ácsszerkezetek helyi sajátosságait, a földemek és tetőzetek jellemző kialakítását. Egyfajta tanúságtételt olvashatunk a nyugodt, egyanyagú tetők, beépítetlen padlásterek mellett. A kéményekről szóló fejezetben a szerző ismerteti a vidéken jellemző konyahasználatot, felsorolja a fűtési berendezések típusait, illetve ír a kéményfejezetek díszítésének jelentőségéről. A házak előtti kőkerítés kapcsán elmélkedik az emberi kapcsolatokról, arról, hogy egykor a lakóházakat nem zárták (csak a borospincét), és hogy az ajtók, ablakok nem a védekezésről, bezárkózásról tanúskodtak. A nyílások környékét, főhomlokzatokat díszítő vakolathímeiről kifejti, hogy azok „szabályok által meghatározott rendszereket alkotnak”. A kicsiny méretű vakolatdíszek, a kétféle érdekesséű vakolt felületek harmonikus összképet adnak a XIX. századi kismemesi lakóépületeken. A szakmai blokkot lezáró *Újjászületés* című fejezet a felújításra ad praktikus tanácsokat a falak megerősítésétől a vizesedés problémájának orvoslásán át az újrafestésnél alkalmazandó színekig. Kiemeli az értő felújítások példaadó fontosságát, illetve felhívja a figyelmet, hogy attól jó egy felújítás, ha az adott épület minden értékét megőrzi, az új építéssel pedig minél kisebb kárt okoz.

Érdeemes egy kicsit időzni az utolsó fejezetnél, amelynek címe: *Ellenállni az időnek*. Ebben Krizsán részletebben kifejti a könyv építészeti mondanivalóját, üzenetét. Szerinte az épületeket nem csak tárgyi valójukban kell megőrizni eredeti állapotukban, ahogy azt a „skanzen-szemlélet” diktálná. A helyben maradó (!), lakója által használt épület jelenti az igazi értéket, még ha ez átalakításokkal, új szerkezetek beépítésével jár is. Az igazi ház él, ami törvényszerűen állandó változásokkal jár, de a lényeg az eredeti karakter, az egyedi értékek megőrzé-

se. A felújítások célja a vidék újra lakhatóvá, otthonossá tétele kell hogy legyen. Molnár V. József néplélek-kutató gondolatával zárja a szöveget: a magyar népi építészeti ősi, máig ható nyelv, ami napjainkban is lehetőséget ad lakható épületek létrehozására.

A kötet utóélete

Krizsán András e kötetel párhuzamosan már dolgozott a Balaton-felvidéki építészeti útmutatón. Ez a – nyugat-európai példákat követő – kiadvány egyfajta tankönyv a környéken építkezni vágyóknak, illetve az őket kiszolgáló építészeknek. Tematikájában szinte teljesen megegyezik a cikkünk tárgyát képező könyvével, azonban színes ábrákkal és jelentős mennyiségű fényképpel illusztrálja a Balaton-felvidéken követendő építészeti viselkedést. Leegyszerűsítve: a regionális illeszkedés kiskatéjáról beszélhetünk, amely a hagyományos építészeti alapvetéseit próbálja átmenteni a posztmodern korba.

A dolognak különleges aktualitást ad az a – közel-múltban elfogadott – (településkép-védelmi) törvény, amely minden település számára kötelezővé teszi ún. TAK, azaz Településkép-védelmi Arculati Kézikönyv elkészítését, illetve az ezen alapuló, szintén települési szintű értékvédelmi rendelet megfogalmazását és elfogadását. Mindkettőt építészek, azaz praxissal rendelkező tervezők és nem településtervezők készíthetik, akiknek a tárgyalt könyv(ek) mélységéig meg kell ismerniük településüket, illetve meg kell tudniuk fogalmazni annak védendő karakterét, az illeszkedés főbb szabályait.

A fentiek alapján megállapítható, hogy szükséges beszélni az építészeti illeszkedésről, még ha nincs is kialakult formája még az erről való gondolkodásnak. Ha innen nézem, művészi kérdésről van szó, ha onnan, építészeti, tervezéseméleti kérdésről.

Nem tartom szerencsésnek, amikor egy tervezőépítész idegen szellemi területekre merészkedik, képző-

művészeti, vagy filozófiai eszmefuttatásokat barkácsol. Makovecz Imrén kívül nem ismerek olyan kollégát, aki két (vagy több) lovat tudott volna egyszerre vágásra készíteni. Legfeljebb olyat, aki poroszkálásra. Jobb híján azonban én is erre vetemedem, hogy kinyissak néhány ajtót a szellem irányába. Egy szabad gondolati konstrukciót vázlok fel, hogy továbbsegítsem a cikk tárgyát képező könyv által megnyitott úton az arra (akár csak kényszerből) tévedő építészeket, illetve az építészet iránt érdeklődő kedves olvasót. Bár hivatkozásokban nem lesz hiány a következőkben, lábjegyzetekkel nem terhelem a szöveget, hogy mindenképp elkerüljem a tudományosság látszatát.

Vitairatnak szánom az alábbiakat, ami korántsem valakik ellen szól. A szokásosnál kicsit sarkosabb megfogalmazással a mondanivalómat kívánom plasztikusabbá tenni, és nem a másképpen gondolkodókat magamra haragítani.

Nekem – Tokaj-Hegyalján dolgozó tervezőépítésznek – az illeszkedés, illetve annak hiánya nem igazán égető probléma. Szerencsémre eddig (szinte) kizárólag olyan megbízókkal találkoztam, akiknek részéről egyértelmű igény volt a történelmi borvidék épített örökségének védelme, illetve új életre keltése. Ugyanakkor a világörökségi tervtanács tagjaként három csodálatos település – Abaújszántó, Tállya és Erdőbénye – referenseként, ha úgy tetszik „gazdájaként” gyakran kényszerülök meglepődni a tervező kollégák hozzáállásán. A beleérző képesség hiányán, illetve az illeszkedésnek mint építészeti viselkedésnek az elutasításán. Analizáló elmeként igyekeztem megtalálni ennek okát. A közelmúlt széles közéleti történései világították meg számomra az építészetben messze túlmutató, komplex probléma hátterét.

Viszonyunk a hagyományhoz és a modernitáshoz

A kilencvenes évek közepén – a magyarországi szerves építészet fénykorában – Ekler Dezső építész fogalmazta meg azt az alapvetést, miszerint egy építész számára meghatározó fontosságú a modernizmushoz való viszonyulás tisztázása, megfogalmazása. Ez a gondolat napjainkban is időszerű, ugyanakkor ma egyet még lépnünk kell hátrafelé: a modernitás fogalmának meghatározásával is szükséges bajlódunk egy keveset, a felgyorsult világ elmúlt húsz évének építészeti történéseit is figyelembe véve.

U. Nagy Gábor érdekfeszítő, *Hagyomány és modernitás* című esszéjében olyan alapvető fogalmak építészeti aspektusát tisztázza, mint az etika, morál, hagyomány, örökség és modernitás. Különbséget tesz hagyomány és örökség között, utóbbit az előbbi tárgyiasult megnyilvánulásaként tételezve. Az örökséget kutathatjuk, katalogizálhatjuk,

múzeumokban bemutathatjuk, de ez nem segít a hagyományhoz való közvetlen hozzáféréshez bennünket. Az örökséget felhasználhatja „nyersanyagként” az újjító szellemű művészi inspiráció, de a hagyománnyal, mint teljes létkategóriával, csak a közösség rendelkezhet(ett). Ez a gondolat egybecseng a Hamvas Béla *Őt géniuszában* ol-

vasható kettősséggel: a *smrti* és a *sruti* viszonyával. A *smrti* az az erő, a hatás, amely élteti a *srutit*, azaz az U. Nagy-féle terminológia szerinti örökséget. A századforduló Huszka-féle formakutatása és Lechner Ödön erre alapuló építészete egyfajta harmonizált nyelvként használta a keleti alapú formakincset, azaz az összegyűjtött örökséget. Kós és társai voltak azok, akik ezt a formakincset visszavitték vidékre, és szerencsésen kapcsolni tudták az ott bimbózó új paraszti élethez. „A külső kép nem választható el a mögöttes dolgoktól, mert akkor csak álarc. A hagyomány nemcsak a formában mutatkozott meg, hanem magában a létrehozásban is. Építészet és építés nem válhat szét egy-

mástól.” – írja U. Nagy Gábor a tudásról, amely a forma létrehozásához szükséges volt. Szerinte ma a hagyományt az éltető „elevenség” már nem hatja át, viszont rendelkezünk egy gazdag örökséggel, „amihez közünk kell hogy legyen, amihez valamiképpen viszonyulnunk kell”.

A szövegből kiderül az is, hogy a latin „*modo*” szó jelentése „éppen most”, amit elsőként 1127 körül Suger apát addig sosem látott építészetére alkalmaztak. Kulcsfontosságúnak érzem a Richard-szövegben Appignanesitől idézett bon mot-t: „Mi a modern? Rettegés a régítől.” Ez a definíció törvényszerűen egy állandó fenyegetettségérzést kelt, illetve egyfajta időbeli romlandóságot. A divatosság, trendiség korlátozott szavatossági idejét.

Erre jelentősen ráerősít korunk „túlmediatizáltsága”. Ma minden csak annyiban létezik, amennyiben a médiában megjelenik, elsősorban képek által. A komolyabb gondolatok hatékony közlésére egyszerűen nincs eszköz napjainkban. A printmédia népszerűsége rohamosan csökken, a main stream digitális média viszont csak a felszínre, illetve a feltétlen újdonságra vevő. Tudom, hogy közhelyszámba menő kijelentések ezek, de a tempó ilyen való túlfeszítése visszafordíthatatlan folyamatokat indított el az építészet területén (is).

A modernitás nagy tehertétele a múlttal való szembenézés korlátozottsága mellett – vagy talán ebből következően – a feltétel nélküli haladás kényszere, illetve a folyamatos, önmagán túlmutató világmegváltási vágy. Ez ab ovo lehetetlenné teszi a meglévő adottságokhoz való érdemi viszonyulást, az alázatos illeszkedést. Szinte egyöntetűen csak a kontrasztot ismeri, azaz végső soron a tagadást. A környezet mint adottság megtagadását, a megismerés, azonosulás vagy hasonulás helyett. Én ezt gyengeségnek látom, aminek leplezésére – a társadalomtudományokhoz hasonlóan – a modern magasépítészet egy saját formai és fogalmi terminológiát dolgozott ki, amelyet csak ő ért. Ezáltal a kiválasztottak kasztjának látszatát kelti, észrevétlenül elefántcsonttoronyba zárja önmagát. Ezáltal – ismét Hamvas szavait kölcsönvéve – elveszíti éberségét, a külvilágra való folyamatos reflektálás képességét, és elzárja magát a forrástól, végső soron a normalitástól.

A politikában az elitek a közvéleményt a populizmussal azonosítják. Az állampolgár hol szavazó, hol pedig a populizmus hordozója, állítja Schöpflin György egy interjújában. A közelmúlt világpolitikai történései ezt az alá-fölé rendeltségi viszonyt megkérdőjelezni látszanak. Kialakulni látszik egy jól kitapintható elitellenesség – az építészet területén is. A közember – aki egyszerre megbízó és az építészelit által lenézett közízlés hordozója –

értetlenül áll a mai modern építészet előtt. Az emberek többsége otthon akar, otthonos köztereket látni maga körül. Erre a vágyra azonban a saját formavilágába belebonyolódó magas építészet süket, így a magára hagyott közízlés járható(nak tűnő) önkifejezési egérutakat keres, elsősorban személyes média- és utazási élményei alapján. Így váltották egymást a honi családiház-építés közelmúltjában az alpesi, az amerikai és a mediterrán korszakok. Illetve azok sajátos magyar interpretációi.

De az idegen minta követésében a magyar építészelit sem különb; ha megszakad, sem hajlandó szellemi forrásnak, inspirációnak tekinteni a Kárpát-medence épített örökségét, népi építészetét. Még Kós Károly is a finn példáért lelkesedett, amely persze legalább annyira volt modern, mint a helyi örökség által inspirált. A II. világháború után hol a dánoktól, hol az olasz Aldo Rossitól illett mindenkinek elájulnia. Egyedül Makovecz Imre volt az, aki – sok más építészeti és szellemi forrás mellett – felvállaltan integrálni igyekezett saját építészetébe a népi építőízlést, igaz, inkább művészi átirat, értelmezés formájában (ld. az építész szavait).

Mára azonban nagyon úgy tűnik, hogy a modern építészeti esztétika „mindent visz”. Végletekig polarizált világunkban oda jutottunk, hogy az egyetemi oktatástól a main stream médiáig az építészet területén gyakorlatilag kizárólag a leegyszerűsítő terminológiával modernnek nevezendő építészet, azaz a minimalista, technicista építészet uralkodik. Ennek alapján a modernhez való viszonyulás ekleri kérdése túlhaladottnak tűnik. Az érvényesülni akaró építész számára kizárólag a modernizmushoz való hasonulás útja járható. A mai magyar közízlés – a vállalható és a vállalhatatlan egyaránt – azonban nem tud megbarátkozni a „letisztult” formákkal, az „őszinte” anyaghasználattal, egyszóval az otthonosság nélkülözésével. Lázadás csak a periferiákon, a magánbeszélgetésekben jelenik meg, számottevő megnyilvánulásig nem jut el.

Az elitek felelőssége

A kép azonban természetesen jóval összetettebb és ellentmondásosabb. Hollandiában a városi lakosság arányának növekedésével és a vidék ezáltal bekövetkező elnéptelenedésével párhuzamosan természetes volt a városi értelmiség elköteleződése a falusi épületek megőrzése iránt. Sok család birtokol egy-egy ilyen vidéki lakó- vagy gazdasági épületet, egyfajta társadalmi felelősségvállalásként megőrizve, karbantartva azt.

Eközben a svájci értelmiséget egy látens vita osztja meg. A belső, „igazi”, de életképtelen Svájc, és az őt el-tartó, globalizálódott városok harcában a két felet olyan

nagy nevek képviselik, mint a Herzog és DeMeuron építésziroda, illetve az ezredforduló ikonikus épületeinek sorát megalkotó Gion Caminada. A mesterségesen fenntartott, „hagyományos” életmód sorsa, intellektuális vállalhatósága a tét.

Hazánkban említésre méltó példa a Nagy Káli Könyv: belvárosi értelmiségünk krémje e könyv tanúsága szerint természetközeli, falusias, de legalábbis vidéki idillben pihen ki a városi élet fáradalmait. Ami természetesen nem gond, sőt öröndetes, de egy érdekes, eddig rejtett folyamatra, belső ellentmondásra hívja fel a figyelmet.

Ehhez képest a helyben (vidéken) élő, egyre csökkenő létszámú lakosság egészen másképpen viszonyul a vidéki épített örökségéhez. A fővárosi értelmiség által súlyos (tíz)milliókért megvásárolt épületeket megvetendő tehernek, ósdi maradványnak tekinti, amitől szabadulni akar, akár bontás árán is. Nemhogy megismerné, vagy ne adj' Isten, megbecsülné azt. Hogy mi ennek a pontos oka, az talán ma már mellékes, de a hazánkban negyven évig regnáló, szocializmusként aposztrofált diktatúra „szellemisége” biztosan hozzájárult ehhez. „Aaaaa múltat végképp eltörölni...” – zengtem jómagam is gyermekkoromban. Az élet szinte minden területén a

nemtörődömség volt a jellemző, a felelősségvállalás az örökség, a közösség iránt elhanyagolható volt. És ez a hiátus igen mélyen beleivódott azokba, akik az „átkosban” szocializálódtak. Ennek ékes bizonyítéka Krizsán András és Somogyi Győző könyve, pontosabban a kétségbeesés, ami létrehívta. Lehetséges, hogy a több évszázad alatt kialakult, az egész Kárpát-medencében egységesen jelen lévő építési hagyomány alapfokú ismertetésére volna ma szükség? Ennek megőrzéséért drukkolni, harcolni kell? Ilyen alacsony vizuális kultúrával bírna hazánk értelmisége?

Pedig a Balaton-felvidék kiemelt terület a tó közelsége és számtalan páratlan adottsága miatt, amit a „bebí-

rók” (azaz nem helyben lakó és nem megélhetési céllal beruházó szereplők) nem levetendő viseletnek, hanem komoly presztízzsel bíró „nyersanyag” tekintenek. Talán még Tokaj-hegyalja van hasonló helyzetben Magyarországon, ahol a szőlő- és borkultúra jelenti a fő vonzerőt. Jellemzően itt sem a helyiek, hanem a távolról érkező presztízs-befektetők számára jelent értéket az itt fellelhető épített örökség. Kérdés azonban, hogy milyen formában tekintik értéknek azt.

A modernizmus zárt filozófiája a régire mint skanzenben őrzendő régiségre tekintett, a szerves folytatásra nem igazán volt affinitása, tudása, beleérzőképessége. Ez sajnos napjainkra is igaz. Jóval egyszerűbb megtervezni egy kontrasztos műemlék-kiegészítést, mint egy stílusban egyező, harmonizáló tovább-, vagy visszaépítést. A nagy tudású szakértő természetesen mindenben találhat hibát, de a szívvel látó ember inkább a (megbecsülendő) törekvést látja szervesítés törekvései mögött.

A letisztultnak és őszintének aposztrofált üresség, vagy éppen a kontrasztra alapozó forma- és anyaghalmozás alapja a konformizmus. Végso soron egyfajta fogyatékoság, amit zárt filozófiai rendszerre formálással legitimáltak képviselői a II. világháborút követő négy évtizedben. Ez napjainkban is él és virágzik, és a már említett világ-megváltási elkötelezettséggel, haladásba vetett hittel párosulva néha groteszk eredményekhez vezet. Személyes tapasztalatom, hogy a nagy presztízsű Tokaj-hegyaljai borvidéken megjelenő „bebírókat” legmesszebbmenőkig kiszolgáló építésszek minden kert végében a világépítésszet egy-egy „up to date” gyöngyszemét szeretnék megépíteni: látszó betonból, rozsdás acéllemezből, antracitszínű cserépből... Fittyet hányva a környék négy évszázados adottságaira. Fontosabb megépíteni a világépítésszet 34 562. látszó beton kockaépületét, mint az adott településképet egy példamutató épületfelújítással, bővítéssel, vagy ne adj’ Isten egy illeszkedő, új épülettel gyógyítani. Ez korántsem cinikus megjegyzés a részemről, hiszen magától értetődő reakciója ez a speciális helyismerettel nem rendelkező építésznek, akit a munkái az ország különböző vidékeire vetnek. Az azonban megjegyzendő, hogy az építésszek figyelmének fókuszában – „neveltetésükből”, iskolai indíttatásukból következően – sokkal inkább formai kérdések, illetve nemzetközi példák vannak, mint a regionalizmus különböző ágai.

Más irányba terelik figyelmüket a megrendelő igényei, a jogszabályi környezet, a pályázati elvárások átláthatatlan dzsungele is. Nincs szakmai, tudományos háttér sem, amire támaszkodhatna a tervező, meglehetősen kevés tája van kritikai módon feldolgozva a Kárpát-me-

dencének. Az ezredfordulón még folyt valamifajta kutatás, szakmai diskurzus a regionalizmusról, de a kritikai regionalizmus mintájára a megszólalók többsége – saját elmélete alátámasztására – valamilyen jelzővel látta el a fogalmat, nem bízva annak önálló erejében. A jelzők azonban – ahogy az lenni szokott – gyakran inkább fosztóképzőként működtek.

Hétköznapi realitások

Az elmúlt tíz év szakmai konstellációja – finoman szólva – nem kedvezett és jelenleg sem kedvez az elméleti kutatásnak, a formai, filozófiai, tervezési innovációnak. Az erre esetlegesen fordítható időt, energiát napjainkban a mindent eluraló felesleges adminisztráció eszi meg. A 2008-at követő hét szűk esztendőben a túlélési praktikák kidolgozása emésztette fel az összes erőforrást, most pedig a szakmára hirtelen ráömlő hatalmas feladatmenyiség köt le minden kapacitást.

Mostanra az általános, minden szakterületre kiterjedő munkaerőhiány jellemzi a tervezési és kivitelezési szektort, ami az EU-s és hazai források – mint a vidéki beruházások kizárólagos ösztönzőinek – kampányszerű, erőltetett tempójú kihelyezésének „köszönhető”.

A pályázati szabályok egyszerűsítése, észszerűsítése csak a szavak szintjén valósul meg, a rendszer azonban továbbra is az állampolgárral szembeni bizalmatlanságra alapul, amire a kormányzat részéről a túlszabályozás az „észszerű” válasz. Ez látszólag messze esik az építőművészet világától, ugyanakkor könnyen belátható, hogy a szakhatóságok (és az építészek) számára átláthatatlan jogszabályok dzsungelje azon túl, hogy rettentő sok időt felemészt, egyfajta belső öncenzúrára kényszeríti az építészek többségét. A lehetetlenül rövid határidők csak erősítik ezt a hatást. A település arculatáért felelős főépítész, vagy tervtanács ellenséggé válik ebben a helyzetben.

A közelmúlt egyik országos (vidékfejlesztési) forrása, a *Településképileg meghatározó épületek külső felújítása* című előírta, hogy a felújítás után egy meglehetősen szigorú energetikai elvárásnak feleljenek meg az épületek. Azaz az adott település egyetlen megmaradt régi épületét „be kell csomagolni” 20 cm műanyag hab hőszigetelésbe. Talán ez a példa jól illusztrálja, azt hogy napjainkban a megfagyott muzsika gúzsba kötve kényszerül táncolni...

Eközben a világ építészetében két, egymással teljesen ellentétes tendencia látszik kirajzolódni. Egyrészt a számítógépes „fejlődésorientált” irányzat a végletekig sarkítja a napjainkra jellemző (divatos) stílusokat a minimalizmustól a biomorf építészetig. Másrészt viszont

virágzik egy szociálisan elkötelezett, eszköztelen, kísérletező építészet, amelyet jellemzően a fejlett Nyugat fiataljai visznek a harmadik világba. A két szélsőséget összeköti a szellemi háttér hiánya, az anyagiasság kizárólagossága, az identitás kérdésének negligálása.

Ebbe az összképbe kellene valahogy beleilleszteni kis hazánk építészetét, amely a hatalmas állami beruházások és a CSOK-os lakásépítés lázában ég. „Szerencsénkre” ezek szinte kizárólag a fővároshoz, legfeljebb a nagyvárosokhoz kötődnek, nem lesznek jelentős hatással a vidék építészetére.

Illeszkedés

A vidéknek ott marad a már említett TAK, amely – tetszik, nem tetszik – a közeljövőben ki fog kényszeríteni valamilyen választ az illeszkedés és végső soron az identitás kérdésre minden magyarországi településen. Nincs kétségem afelől, hogy ez nem lesz százszázalékos siker, hiszen nincs annyi felkészült szakember, aki a törvény által szabott, rettentően rövid idő alatt fel tudná dolgozni 3200 település épített örökségét, településképi arculatát. De a téma, az illeszkedés legalább bekerül a közbeszédbe. A településképi-védelmi felmérés és vizsgálat (materiális) anyaga – mint örökség – hatással lesz az építészetre. Ha nem rövid távon, akkor a TAK és a települési értékvédelmi rendelet által hosszú távon.

Ez lehetőséget ad arra, hogy az elméleti, tudományos kutatás is a nyomába eredjen a témának, ha másért nem, a „tömegvonzás” okán. Biztos vagyok benne, hogy az építészet területén nem tartható hosszú ideig fent a tárgyalt polarizáltság. A vidék építészetének el kell jutnia a normalitásig.

Szerencsére már ma is dolgoznak olyan alkotók az ország egy-egy szegletében, akik értik a múltat, vagy legalább megvan bennük a szándék a múlt megismerésére. És a múlt megismerése nem annak elutasítását, hanem az azzal való azonosulást, belehelyezkedést idézi elő bennük. Képesek ezt az örökséget hagyománnyá formálni, valóban szerves építészetet művelni, ami korántsem annyira látványos vagy drámai, mint a modern építészet remekei. Igyekszenek munkáikkal egy egységes szöveget létrehozni, amelynek identitása van, amelyben van esélyük a valóban egyedi, valóban modern épületeknek, hogy érvényesüljenek. Nem minden portán egynek, hanem településenként legfeljebb egy tucatnak...

Soós Rita – Langó Péter

A magyar művészet X. századi emlékei

„Művészet ez egyáltalán?”

■ A művészet fogalma és mibenléte már az ókortól folyamatosan viták tárgya. A különböző korokban a gondolkodók által adott meghatározások a görög filozófia mímézés és tekhné fogalmától, a latin nyelvű kultúra ars kifejezésén keresztül egészen a modern korok szerteágazó művészetfelfogásáig és fogalomkészletéig számos dolgot soroltak már be a művészetek közé, míg más esetekben éppen ellenkezőleg, megvonták e titulus használatát. Ha csak – jelen tárgyunkból adódóan – a képzőművészetek tekintetében vizsgálódunk, akkor a barlangokban talált kőkori kézlenyomatoktól egészen a kortárs falakon megjelenő graffitikig széles tárházát találjuk azoknak az emberi alkotásoknak, melyek művészeti és kulturális helyéről megoszlik a műítészek véleménye.¹ A korai magyar emlékek kapcsán már a XIX. században felmerült annak kérdése, mennyiben tekinthetők ezek a jellegzetes ornamentikával díszített tárgyak, ékszerek, vagy ruhadíszek a korai magyar művészet emlékeinek, és ha igen, akkor ezek alapján miként rajzolható meg a honfoglaló magyarság művészete? A kérdés nehézségét az jelenti, hogy a X. századi magyar törzsek hagyatéka jórészt olyan emlékekre korlátozódik, melyek az egykori temetkezések részeként kerültek az elhunytak sírjaiba, vagy a települések leleteiként maradtak fenn.² Ezen emléktanyagból azonban nem ismerünk sem épületeket, sem azokat díszítő faragványokat, de szobrok, festmények, mozaikok, festett kódexek és könyvillusztrációk sincsenek, ahogy hímzett díszes textíliák sem. A későbbi korokban a magas művészetek (a grand art) körébe sorolt kulturális jelenségeknek nem maradt nyomuk. Mindez természetesen nem jelenti azt, hogy ilyen emlékcsoportok egyike-másika nem is lehetett a honfoglaló magyaroknál, sem azt, hogy a magyar fejedelmi udvarban nem lehettek olyan „műhelyek” vagy mesterek, akik a fentiekbe sorolható alkotásokat is készíthettek az egykori elit számára. Mindezekről azonban nem rendelkezünk semmilyen információval, s

mevlétük lehetőségét is csak annak alapján feltételezhetjük, hogy a magyar fejedelmi udvar olyan központ volt, ahol a bajor herceg évekig vendégeskedhetett.³ E tekintetben azonban a kortárs vagy korábbi, hasonló hatalmi centrumok művészeti emlékeiről rendelkezésre álló ismeretek is segíthetnek elképzelni azt, hogy milyen alkotások gazdagíthatták Árpád és utódai környezetét.⁴ Mindaz, ami fennmaradt, a kézművesség körébe sorolható, és az egyes tárgyakat a legtöbb esetben olyan motívumok díszítették, melyek az ornamentika fogalmával írhatók le. Ahhoz, hogy mindez mennyire adhatja vissza a teljes képet, elég csak egy összevetést tenni. Akkor mire jutnánk, ha a magyar fejedelmek idejével egykorú Bizánci Birodalom, vagy a Karoling Birodalom és/vagy a Német-római Császárság művészetéről annak alapján von-

nánk mérleget, hogy csak a magyar emléktanyaghoz hasonló felszerelési tárgyakat, díszeket vagy ékszereket vennénk alapul, és a fentebb említett birodalmakban meglévő emlékcsoportokat kizárnánk a kérdés megítéléséből?⁵ Milyennek látnánk ezeket a kultúrákat és művészeteket a fentebb említett grand art alkotásai nélkül? Beszélhetnénk-e ebben az esetben karoling vagy makedón reneszánszról?⁶ E példa talán jól mutatja a magyarsághoz köthető régészeti hagyaték jellegét, illetve azt, hogy mindez mennyire szegényesnek tűnik nemcsak az egykori valósághoz, hanem a nagy birodalmak kapcsán megllyelt művészeti emlékcsoportokhoz képest is. Természetesen az sem hagyható figyelmen kívül, hogy az olyan nagyállattartást folytató törzsszövetségek, mint a magyaroké is, ekkor még sem olyan állandó központokkal, sem olyan hosszú időszakra visszatekintő kulturális hagyatékkal nem rendelkeztek, mint a fentebbi államok. Még a magyar törzsszövetség vezetői is jórészt olyan művészeti emlékekkel rendelkezettek, melyek mobilak voltak, s vagy a személyes felszerelés részét képezték, vagy a lakóterekhez kapcsolódtak, így egy-egy költözés során könnyen elmozdíthatták őket. Márpedig költözéssel, azaz a Kárpát-medencei szállásterületen zajló belső migrációval számolnunk kell; erre leginkább a X. század végén lezáruló, illetve az ugyanebben az időszakban megnyitott temetők utalnak.⁷ Emellett szintén meg kell említeni a Felső-Tisza-vidéken feltételezett korai fejedelmi központ Duna-Tisza-közére valószínűsíthető átköltözését.⁸ A személyes reprezentáción túlmutató emlékek eddig nem kerültek elő a régészeti emléktanyagból. Mindaz, ami megmaradt, jórészt fémtárgyak és a csontművesség emlékei, a fennmaradt bőr- és textiltöredékek ugyan sok mindent elárulnak az egykori kézművességről, azonban csak elenyésző esetben segítenek a művészet megárazolásában.

A díszítéshordozó emlékek

A díszítéssel rendelkező tárgyak jórészt olyan veretek, melyek a díszes övet, valamint a fegyvereket, a ruházatot és a lószerszámzatot ékesítették. A tárgyak egy része valamelyest nagyobb méretű e daraboknál, mint például a női sírokban talált hajfonatkorongok és a férfi sírokban előforduló tarsolyt díszítő lemezek, s ide sorolhatók még azok a fémedények is, melyek ritka tárgyai a tárgyal emléktagnak.⁹ Az előbbi csoportba sorolható darabok díszítése – már amennyiben díszítettek – általában növényi háttérű ornamenseket és geometrikus motívumokat tartalmaznak, ritkábban állatalakokat. A második csoportba tartozó, tehát a nagyobb méretű emlékeken az előbbi

motívumrendszerek mellett gyakoribbak az állatalakok, és néha emberalakok is megtalálhatóak rajtuk.¹⁰ Ez utóbbi csoportba sorolt tárgyak, melyek elsősorban középpontos motívumrendszerekből és hálómintákból állnak, lehetőséget biztosítanak a komplex díszítőrendszerek megjelenítésére is.¹¹ Ez a díszítőművészet, az újabb kutatások fényében, a dél-oroszországi sztyeppén jött létre, és egy olyan „művészeti koinéként” értékelhető, „amelyben szaszanida-izlám motívumok mellett mediterrán elemek is helyet kaptak”.¹² A növényi ornamentals díszítés alapja az úgynevezett palmetta volt, melynek számos formája található meg az emlékeken.¹³ Az egyes veretek formája, valamint díszítésük pedig – szintén az új kutatások tükrében – egészen az Urál déli részéig követhetőek. Ilyennek tekinthető például a rozettás lószerszámveretek, melyeknél a körökből és pálcátágokból kialakított peremdíszítést több szakember is olyan elemnek tekinti a sztyeppei leletanyagban, amely a korai magyarságra utalna, és ezért gyakran „magyar bordűrként” hivatkoznak rá.¹⁴ A keleti emlékek hasonló módon készültek, mint a Kárpát-medenceiek, s megtalálhatóak köztük az említett vereteken kívül a más, a Kárpát-medenceihez hasonló díszítéssel ellátott tarsolylemezek is. A veretek kialakítása is hasonló a két területen, öntéssel készítették, majd véséssel, kalapálással alakították őket. Az ezüstből készített emlékek lemeltyedő részeit gyakran aranyozták, míg a bronzból készítéseket számos esetben ónozták,¹⁵ hasonlóan ahhoz, ahogy az itteni talált daraboknál tapasztalható. E tárgyak másik kapcsolódási pontja a korabeli Bulgária irányába mutat, ahol hasonlóan nagy számban kerültek elő ilyen veretek. A kortárs bolgár és magyar emléktanyag kapcsolatát a hasonló emléktanyag mellett az írott források is alátámasztják.¹⁶ Egy korabeli művelt főpap, a Bizáncban többször követségben is megforduló Liutprand tömör jellemzése a császári udvarban megforduló bolgár követről egyben arról is számot ad, hogy a – drága mives holmikat nagy előszeretettel gyűjtő és minden bizonnyal műértő – képzett egyházi férfiú miként is értékelte e másik követ megjelenését és díszövét. Liutprand szavaival élve a bolgár előkelő egy „kopasz fejű, mosdatlan alak, aki rézlánccal köti magát körül”.¹⁷ Mindez egyben azt is mutatja, hogy mennyit érzékelhetett egy kortárs nyugati, képzett „értelmiségi” a bolgárok (vagy a magyarok) növényi ornamentikával, vagy állat- és emberalakokkal díszített díszöveiből. Ezek az egyszerű és összetett díszítmények – párhuzamaikat figyelembe véve – a kortárs díszek széles körével rokonságban álló emlékek. Az areális kapcsolatok mellett azonban nem hagyható figyelmen kívül, hogy bár e tárgyak a mindennapi viselethez és használathoz tartozó tárgyakkal

kapcsolatosak, az ábrázolásoknak lehetett olyan olvasatuk is, ami a különböző kultuszokkal is összekötötte az egyes emlékeket. E tárgyak ugyanis az adott személy identitásának megjelenítését – többek között vallási identitásának kifejezését is – szolgálták. A magyarság kereszténység előtti hitében valószínűleg ugyanúgy, mint más, nem keresztény közösségek esetében is, a „vallás jelen volt az élet minden területén”, így a leletek szakrális és profán jellegű felosztásának nincs sok értelme, hiszen az ilyen megköze-

lítés „alapvetően keresztény jellegzetesség”.¹⁸ A különböző ábrázolások és képi motívumok így valószínűleg minden további nehézség nélkül beleilleszkedtek a magyarság szellemi kultúrájába, és jól értelmezhetők voltak annak hagyományai és elképzelései szerint.¹⁹

Hitvilág és művészet – egy lehetséges kapcsolat

Azzal kapcsolatban, hogy mennyire tükröződhetett vissza e művészeti tárgyakban a korai magyarok kereszténység előtti vallási felfogása, megoszlanak a vélemények. A kérdéssel foglalkozó kutatók közt volt, aki úgy vélte, hogy a tárgyakon található díszítéseknek a térkitöltő szerepen kívül nem volt más funkciójuk,²⁰ de akadt olyan is, aki egykori kultuszokkal kapcsolatos mondanivalót vélte kiolvasni a figurális elemekből.²¹ E két szélsőség között akad számos további elképzelés, amely

több-kevesebb esetben feloldhatónak véli az egyes ábrázolások narratív háttérét. A sámánokhoz kapcsolódó néprajzi és kulturális emlékek – amint arra Diószegi Vilmos, majd az őt követő és munkásságára építő kutatók eredményei jelezték – jól mutatják, hogy azok az ábrázolások, melyek a kultuszhoz kapcsolódtak, számos olyan elemet tartalmaztak, melyekhez hasonló motívumokat a korai magyar emlékeken is megfigyelhetünk. Noha ezek a képtípusok számos esetben párhuzamba hozhatók a már említett birodalmakban megtalálható kortárs ábrázolásokkal, fontos hangsúlyozni a magyar emlékek receptív vonásait. A magyarok ugyanis, hasonlóan ahhoz, ahogy más magaskultúrák szomszédságában kialakult entitások esetében azt Török László bemutatta,²² nem mindent fogadtak be, ami ezekben a birodalmakban népszerű volt, hanem válogattak az egyes részek között, ez például az ékszerek tekintetében is jól megfigyelhető. Volt olyan elemük, amit elfogadtak és beépítettek, míg mások – habár a kibocsájtó területen az népszerű volt – a magyaroknál mégsem vertek gyökeret. Nyilvánvalóan ennek okait a mára elveszett, csak áttételesen és a későbbi krónikák adatai alapján töredékesen feltárható narratív háttérben, illetve – a magyarokhoz feltehetőleg hasonlóan – a sámánok közvetítő szerepét igénybe vevő vallási elképzeléseket használó közösségeknél végzett későbbi néprajzi források alapján sejthetjük. Tehát a jó-részt elveszett hagyomány megmaradt emlékei alapján magyarázhatónak tűnnek az olyan – a tárgyi hagyatékon megfigyelhető – képtípusok, mint a széttárt szárnyú ragadozómadarak, vagy a fa előtt álló négylábú, fiktív vagy valós állatalakok. Attól függetlenül, hogy ezen elemek eredete esetleg idegen is lehetett, azokat a korabeli magyar ötvösök és megrendelőik már saját stílusuk és mértékrendszerük szerint formálták és alakították koruk ízlése és gondolatvilága szerint. Ezen ábrázolások közt akadnak olyanok is, melyek nem kötődnek szorosan sem a bizánci, sem a nyugati régióhoz – ilyen lehetett például a törteli, a nyitramalomszegi Ondrohón talált, vagy a Zbelovska Gora-i szarvasábrázolás –, és meglétük inkább a magyarság sztyeppéi, keleti háttérével magyarázható.²³ A sámánokhoz és a sztyeppéi népek hiedelemrendszeréhez tartozó természeti környezet (például Nap, Hold, fák, madarak), és annak narratív háttére jól kirajzolódni látszik e tárgyakon, s párhuzamai számos más kortárs és korábbi hasonló életmódot folytató kultúrában felismerhetők.

Vannak olyan elemei is e tárgyi hagyatéknak, melyek a sztyeppéi szállásokon lakó magyarokkal kapcsolatba hozott emlékek közt még megvoltak, de a Kárpát-me-

dencében már nem ismerünk ilyen emléket. Legjobb példák erre talán a Szubbotcy lelőhelyen talált övveretek, melyek emberalakjaihoz hasonlóak a Kárpát-medencében már nem fordultak elő, számos további párhuzama azonban megtalálható a sztyeppei környezetben. Ezeket az ábrázolásokat korábban szintén a vallási képzetek alapján vélték magyarázhatónak a kutatók. A csat központi alakja kapcsán felmerült például, hogy az a „magyarok istenének” az ábrázolását rejtene, melynek párhuzamai ismertek „Szogdiából és a szaszanida vagy posztzaszanida Iránból”.²⁴ A csaton látható ábrázolás számos párhuzama került elő a Volga–Káma, a Dél–Urál, Észak–Kaukázus és a Dnyeper területéről, ami arra utal, hogy az ábrázolástípus ebben az esetben is szélesebb összefüggések közt értelmezhető,²⁵ még ha azt feltételezzük is, hogy a magyarnak tartott Szubbotcyn előkerült sír tulajdonosa saját hitvilága alapján értelmezte az ábrázolást.

Hasonló nehézségekbe ütközünk a másik közismert emlék, a tiszabezdédi tarsolylemez ikonográfiája kapcsán.²⁶ A sokat idézett rézlemez mitikus állatalakjai és a középre helyezett bizánci kereszt összefüggéseit különféleképpen értelmezték a kérdést érintő tanulmányok. Korábban a kutatók többsége az állatalakok keleti párhuzamai alapján a motívum (szárnyas sárkányalak) iráni háttérét hangsúlyozták,²⁷ míg más kutatók az állatalakok bizánci háttérét emelték ki²⁸, s volt olyan is, aki konkrét bibliai szöveggépként értékelte a tarsolylemez ábrázolását.²⁹ A lemez díszítése tehát több irányból érkező művészeti hatás alapján is magyarázhatónak tűnik, miközben olyan egyedi tárgyról van szó, melynek párhuzamai semelyik említett (bizánci vagy iráni) kultúrkörből nem ismertek, pedig mind a két területen használtak, használhattak díszes előlapú tarsolyokat ebben a korban.³⁰ Úgy tűnik, a fentebbi tetszetős és egymással szemben álló feloldások ellenére a tárgyalt díszítés értelmezése, mintakincsének feloldása, a szemantikai háttér megrajzolása csak látszólag tűnik egyértelműnek. Az egyedülállóan összetett mintakép egyes elemeinek származását, háttérét és a különböző kultúrákban meglévő jelentéseit hiába ismerjük, mégsem lehet egyetlenegy megoldással megfejtetni a komplex mintakincset. Ez a tárgy kiváló példáját mutatja annak a jelenségnek, hogy a különböző motívumok értelmezése – bár az egyes ábrázolások jelentése külön-külön egyértelmű – az összkép tekintetében mégis csak mennyire tág keretek között mozog.

Összegzés

Ha e rövid – és korántsem teljes – kitekintés után újra feltesszük a kérdést, amire rövid dolgozatunkban vá-

laszt kerestünk, akkor mi is csak azt hangsúlyozhatjuk, amit az eddigi régészeti kutatás már a XIX. század óta kiemelt. A korai magyarok minden olyan szellemi vagy tárgyasult hagyatéka, amely elgondolkodtat, megihlet, de legfőképpen gyönyörködtet, az művészeti alkotásként kezelendő. Mindez teljesen független az adott kortól, korszellemtől, kivittől, minőségtől, illetve a mögöttes tartalomtól. Az általunk vizsgált időszakra keltezhető tárgyakon megjelenő különböző ornamentális vagy figurális ábrázolások egytől egyik művészi produktumok, és ezt a kidolgozottság minősége sem befolyásolja. Összességében tehát elmondható, hogy a honfoglalás kori magyarságnak tulajdonított leletek a magyar művészet emlékei közé sorolhatók. Az, hogy a korabeli motívumrendszer egyes elemeinek eredetével, térbeli vagy időbeli elhelyezkedésével nem vagyunk tisztában, semmit sem vesz el a X–XI. századi temetőkben vagy településeken talált leletek művészi értékéből. Ha pedig a művészet-történet-írás klasszikusát, Ernst Gombrichot idézzük, aki szerint „A művészet valójában nem létezik, csak művészek vannak”,³¹ – akkor ezt a korai magyar emlékek alapján úgy is értelmezhetjük, hogy számtalan művész volt Árpád népének, akik fémbe, csontba és még ki tudja, milyen anyagokba vésték, rajzolták, fonták és álmodták mindazt, amit szerettek, és amivel kifejezhették identitásuk kibogozhatatlan szálait.

IRODALOM

BOHLENDORF–ARSLAN, Beate – RICCI, Alessandra Eds.: *Byzantine Small Finds in Archaeological Contexts*. = *Byzas* 15, 2012.

BOLLÓK Ádám: *Ornamentika a 10. századi Kárpát-medencében. Formátörténeti tanulmányok a magyar honfoglalás kori díszítőművészethez*. Bp., MTA BTK Régészeti Intézet, 2015.

BÓNA István: *A magyarok és Európa a 9–10. században*. Bp., História – MTA Történettudományi Intézet, 2000.

CONTRENI, John Joseph: *The Carolingian Renaissance*. = TREADGOLD, Warren T. ed.: *Renaissances before the Renaissance. Cultural revivals of late antiquity and the Middle Ages*. California, Stanford University Press, 1984, 59–74.

CORMACK, Robin: *Byzantine Art*. Oxford University Press, 2000.

DIENES István: *A honfoglaló magyarok*. Bp., Corvina, 1972.

EBERLEIN, Johann Konrad – JAKOBI-MIRWALD, Christine: *Grundlagen der mittelalterlichen Kunst. Eine Quellenkunde*. Frankfurt am Main, Reimer, 2004.

FODOR István: *A magyarok ősi vallásáról. Vallástudományi Tanulmányok* 6. Bp., 2004, 6–9.

FODOR István: *Honfoglalás kori magyar lelet Kazányból*. =

FELFÖLDI Szabolcs szerk.: *Abhivādana. Tanulmányok a hatvanéves Wajtilla Gyula tiszteletére*. Szeged, 2005, 145–153.

FODOR István: *László Gyula, a régész*. = BALASSA Iván – LÁSZLÓ Emőke szerk.: *László Gyula emlékkönyv 1910–1998*. Bp., Püski, 2001, 149–270.

FODOR István: *Tiszabezdéd*. = FODOR István – RÉVÉSZ László – WOLF Mária – M. NEPPER Ibolya szerk.: *A honfoglaló magyarság*. Bp., Magyar Nemzeti Múzeum, 1996, 180–184.;

FODOR István: *Verecke hires útján...* Bp., Gondolat, 1975.

FREELAD, Cynthia: *But is it art? An introduction to art theory*. Oxford University Press, 2001.

GOMBRICH, E. R.: *A művészet története*. Bp., Gondolat, 1975.

HENNING, Joachim ed.: *Post-Roman Towns, Trade and Settlement in Europe and Byzantium I–II*. Berlin–New York, Walter de Gruyter, 2007.

HENNING, Joachim Hrsg.: *Europa im 10. Jahrhundert. Archäologie einer Aufbruchzeit*. Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 2002.

KRISTÓ Gyula szerk.: *Az államalapítás korának írott forrásai*. Szeged, Szegedi Középkorász Műhely, 1999.

KRYLASZOVA, Natalja B. – BELAVIN, Andrej M. – TÜRК Attila: *Újabb adatok a honfoglalás kori tarsolyok és tűzkészletek klasszifikációjához Volga–Káma-vidéki analógiák fényében*. = ANDERS Alexandra – BALOGH Csilla – TÜRК Attila szerk.: *Avarok pusztái. Régészeti tanulmányok Lőrinczy Gábor 60. születésnapjára*. Bp., MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2014, 457–496.

LANGÓ Péter: *Amit elrejt a föld...* Bp., L'Harmattan, 2007.

LANGÓ, Péter – KUSTÁR, Rozália – KÖHLER, Kitty – CSÖSZ, Aranka: *A study of the tenth-century cemetery at Harta-Freifelt*. = *Antaeus* 34 (2017) 389–416.

LÁSZLÓ Gyula: *Árpád népe*. Bp., Helikon, 1986.

LENNARTSON Monika: *Karolingische Metallarbeiten mit Pflanzornamentik*. = *Offa* 54–55, (1997–1998) 431–619.

MARKUS, Robert A.: *Az ókori kereszténység vége*. Bp., Kairosz, 2010.

MAROSI Ernő: *A magyar középkor művészete. A Nemzeti Múzeumban a milicentenáriumi év kiállításain*. = *Budapesti Könyvszemle* 9. (1997) 158–167.

MAROSI Ernő: *Előszó Bollók Ádám formatörténeti tanulmányaihoz*. = BOLLÓK Ádám: *Ornamentika a 10. századi Kárpát-medencében. Formatörténeti tanulmányok a magyar honfoglalás kori díszítőművészethez*. Bp., MTA BTK Régészeti Intézet, 2015, XIX–XXVIII.

MAROSI Erő: *Tarsolylemez Tiszabezdédről*. = MAROSI Ernő szerk.: *Európa színpadán. Magyarország ezeréves hozzájárulása az európai közösség eszméjéhez*. Bp., Balassi, 2009, 33–34.

MESTERHÁZY Károly: *A palmetta a honfoglaló magyarok művészetében*. = RÉVÉSZ László – WOLF Mária szerk.: *A honfoglaláskor kutatásainak legújabb eredményei. Tanulmányok Kovács László 70. születésnapjára*. Szeged, Szegedi Tudományegyetem – MTA BTK, 2013, 447–456.

MESTERHÁZY Károly: *Lótuszszimbó és palmetta*. = RÉVÉSZ László: *A magyar honfoglalás kora*. Bp., 2014, 107–109.

MESTERHÁZY Károly: *Többgyökerű ősi vallásunk emlékei*. = KOVÁCS László szerk.: *Honfoglalás és régészet*. Bp., Balassi, 1994, 195–206.

MESTERHÁZY Károly: *Törtel – Demeter-tanya*. = FODOR István – RÉVÉSZ László – WOLF Mária – M. NEPPER Ibolya szerk.: *A honfoglaló magyarság*. Bp., Magyar Nemzeti Múzeum, 1996, 356–357.

RÉVÉSZ László: *A magyar honfoglalás kora*. Bp., Magyar Nemzeti Múzeum, 2014.

RÉVÉSZ László: *Das landnahmezeitliche Gräberfeld von Bezdéd. Angaben zur Ausgrabung und zur Auswertung des Fundmaterials. Communicationes Archaeologicae Hungariae*, 2003, 165–166.

RÉVÉSZ László: *Honfoglalás kori áttört állatalakos hajfonatkorongjaink a Kárpát-medencében*. = ANDERS Alexandra – BALOGH Csilla – TÜRК Attila szerk.: *Avarok pusztái. Régészeti tanulmányok Lőrinczy Gábor 60. születésnapjára*. Bp., MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2014, 439–456.

SMITH, Paul – WILDE, Carolyn eds.: *A Companion to Art Theory*. Oxford, Blackwell Publishing, 2002.

STIEGMANN, Christoph – WEMHOFF, Matthias Hrsg.: *799. Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn*. Mainz, Philipp von Zabern, 1999.

TOČÍK, Anton: *Altungarische Gräberfelder in der Südwestslowakei*. (Archaeologica Slovaca Catalogi. 3) Bratislava, 1968.

TÖRÖK, László: *Adoption and adaptation: the sense of culture transfer between ancient Nubia and Egypt*. Bp., Ízisz Foundation, 2011.

TREADGOLD, Warren T.: *The Macedonian Renaissance*. = TREADGOLD, Warren T. ed.: *Renaissances before the Renaissance. Cultural revivals of late antiquity and the Middle Ages*. California, Stanford University Press, 75–98.

TÜRК Attila: *A honfoglalás kori régészeti hagyatékkal kapcsolatot mutató keleti lelőhelyek*. = SUDÁR Balázs – PETKES Zsolt szerk.: *A honfoglalók viselete*. Bp., Helikon, 2014, 36–64.

TÜRК Attila: *A magyar őstörténet és a szaltovói régészeti kultúrkör*. Szeged, 2011, (A PhD. értekezés kézirat).

TÜRК Attila: *Archäologische Daten zu einigen Details der Taschen- und Feuergerätefunde des 10. Jahrhunderts im Karpatenbecken im Spiegel ihren osteuropäischen Analogien*. *Slovenská Archeologia* 61 (2013) 177–198.

АКСЕНОВ, В. С.: *Редкий тип бляшек-амулетов из Верхисалтовского катакомбного могильника*. = *Культуры евразийских степей второй половины I тысячелетия н. э. (из истории костюма): Топ 2. Материалы III Международной археологической конференции. Самарский областной историко-краеведческий музей им. П. В. Алабина*. Самара, 2001, 132–140.

КОМАР, А. В.: Древние мадьяры Етелькеза: перспективы исследований. = *Мадяри в Середньому Подніпров'ї. Археологія і давня історія України*, 7 (2011) 21–78.

МИНАСЯН, Рафаэль Сергеевич: *Металлообработка в древности и Средневековье*. Санкт-Петербург, Изд-во Гос. Эрмитажа, 2014.

ПЛЕТНЬОВ, Валентин – ПАВЛОВА, Ваня: Ранно-средневековни ремъчни накрайници във Варненския археологически музей. *Известия на Народния музей Варна* 30–31 (1994–1995) 1995, 24–239.

JEGYZETEK

- 1 A kérdés kortárs áttekintésére lásd összefoglaló jelleggel: FREELAD, Cynthia: *But is it art? An introduction to art theory*. Oxford University Press, 2001; SMITH, Paul – WILDE, Carolyn: *A Companion to Art Theory*. Oxford, Blackwell Publishing, 2002; míg a középkori művészet kutatásának szemszögéből: EBERLEIN, Johann Konrad – JAKOBI-MIRWALD, Christine: *Grundlagen der mittelalterlichen Kunst. Eine Quellenkunde*. Frankfurt am Main, Reimer, 2004.
- 2 Az emléktárgy áttekintésére: RÉVÉSZ László: *A magyar honfoglalás kora*. Bp., Magyar Nemzeti Múzeum, 2014.
- 3 BÓNA István: *A magyarok és Európa a 9–10. században*. Bp., História – MTA Történettudományi Intézet, 2000, 38.
- 4 A korabeli hatalmi és kereskedelmi központokról áttekintő jelleggel: HENNING, Joachim Hrsg.: *Europa im 10. Jahrhundert. Archäologie einer Aufbruchzeit*. Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 2002.; HENNING, Joachim ed.: *Post-Roman Towns, Trade and Settlement in Europe and Byzantium I–II*. Berlin–New York, Walter de Gruyter, 2007.
- 5 A Karoling emlékek kapcsán lásd: LENNARTSON, Monika: *Karolingische Metallarbeiten mit Pflanzornamentik*. = *Offa*, 54–55 (1997–1998) 431–619; a bizánci kistárgyak vonatkozásában: BOHLENDORF-ARSLAN, Beate – RICCI, Alessandra eds.: *Byzantine Small Finds in Archaeological Contexts*. = *Byzas* 15, 2012.
- 6 A Karoling reneszánsz kapcsán: STIEGMANN, Christoph – WEMHOFF, Matthias Hrsg.: 799. *Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn*. Mainz, Philipp von Zabern, 1999; CONTRENI, John Joseph: *The Carolingian Renaissance*. = TREADGOLD, Warren T. ed.: *Renaissances before the Renaissance. Cultural revivals of late antiquity and the Middle Ages*. California, Stanford University Press 1984, 59–74; a macedón reneszánsz kapcsán: CORMACK, Robin: *Byzantine Art*. Oxford University Press, 2000, 105–142; TREADGOLD, Warren T.: *The Macedonian Renaissance*. = TREADGOLD, Warren T. ed.: *Renaissances before the Renaissance. Cultural revivals of late antiquity and the Middle Ages*. California, Stanford University Press, 75–98.
- 7 LANGÓ, Péter – KUSTÁR, Rozália – KÖHLER, Kitti – CSÖSZ, Aranka: *A study of the tenth-century cemetery at Harta-Freifelt*. = *Antaeus* 34 (2017) 389–416.
- 8 RÉVÉSZ László: *A magyar honfoglalás kora*. Bp., Magyar Nemzeti Múzeum, 2014, 55.
- 9 A tarsolylemezek kapcsán a kérdés legfrissebb áttekintő elemzéséhez: TÜRК Attila: *Archäologische Daten zu einigen Details der Taschen- und Feuergerätefunde des 10. Jahrhunderts im Karpatenbecken im Spiegel ihren osteuropäischen Analogien*. = *Slovenská Archeologia* 61 (2013), 177–198.
- 10 RÉVÉSZ László: *Honfoglalás kori áttört állatalakos hajfonatkorongjaink a Kárpát-medencében*. = ANDERS Alexandra – BALOGH Csilla – TÜRК Attila szerk.: *Avarok pusztái. Régészeti tanulmányok Lőrinczy Gábor 60. születésnapjára*. Bp., MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2014, 439–456.
- 11 Az ornamentalsanyag osztályozására és elemzésére: BOLLÓK Ádám: *Ornamentika a 10. századi Kárpát-medencében. Formátörténeti tanulmányok a magyar honfoglalás kori díszítőművészetéhez*. Bp., MTA BTK Régészeti Intézet, 2015.
- 12 MESTERHÁZY Károly: *Lótusz bimbó és palmetta*. = RÉVÉSZ László: *A magyar honfoglalás kora*. Bp., 2014, 107–109.
- 13 MESTERHÁZY Károly: *A palmetta a honfoglaló magyarok művészetében*. = RÉVÉSZ László – WOLF Mária szerk.: *A honfoglalás kor kutatásainak legújabb eredményei. Tanulmányok Kovács László 70. születésnapjára*. Szeged, Szegedi Tudományegyetem – MTA BTK, 2013, 447–456.
- 14 A korai magyar emléktárgy keleti hátteréről és művészeti hagyatékáról: TÜRК Attila: *A honfoglalás kori régészeti hagyatékkal kapcsolatot mutató keleti lelőhelyek*. = SUDÁR Balázs – PETKES Zsolt szerk.: *A honfoglalók viselete*. Bp. Helikon 2014, 36–64.; KOMAR, A. V.: *Древние мадьяры Етелькеза: перспективы исследований*. = *Мадяри в Середньому Подніпров'ї. Археологія і давня історія України* 7 (2011) 21–78. A rozettás lószerszámveretek kele-

- ti hátteréhez: FODOR István: *Honfoglalás kori magyar lelet Kazányból.* = FELFÖLDI Szabolcs szerk.: *Abhivādana. Tanulmányok a hatvanéves Wojtilla Gyula tiszteletére.* Szeged, 2005, 145–153.
- 15 A fémműves technikák áttekintésére: МИНАСЯН, Рафаэль Сергеевич: *Металлообработка в древности и Средневековье.* Санкт-Петербург, Изд-во Гос. Эрмитажа 2014.
- 16 KRISTÓ Gyula szerk.: *Az államalapítás korának írott forrásai.* Szeged, Szegedi Középkorász Műhely, 1999, 15.
- 17 A bolgár veretekre vonatkozóan: ПЛЕТНЬОВ, Валентин – ПАВЛОВА, Ваня: *Ранносредневековни ремъчни накрайници във Варненския археологически музей.* = *Известия на Народния музей Варна* 30–31 (1994–1995) 1995, 24–239. A cremonai Liutprand munkájából származó idézet: KRISTÓ Gyula szerk. i. m. 18.
- 18 MARKUS, Robert A.: *Az ókori kereszténység vége.* Bp., Kairosz, 2010, 23.
- 19 Hasonló következtetéseket vont le László Gyula és Bálint Csanád a nagyszentmiklósi kincsen ábrázolt jelenetek kapcsán: BÁLINT Csanád: *A nagyszentmiklósi kincsről – röviden.* = GARAM Éva szerk.: *Az avarok aranya. A nagyszentmiklósi kincs.* Bp., Magyar Nemzeti Múzeum, 2002, 57–80; a szászánida és a későbbi időszak ezüstedényeinek finnugor értelmezése kapcsán: FODOR István: *László Gyula, a régész.* = BALASSA Iván – LÁSZLÓ Emőke szerk.: *László Gyula emlékkönyv 1910–1998.* Bp., Püski, 2001, 149–270.
- 20 MAROSI Ernő: *A magyar középkor művészete. A Nemzeti Múzeumban a mil레centenáriumi év kiállításain.* Budapesti Könyvszemle 9. (1997) 158–167.
- 21 FODOR István: *A magyarok ősi vallásáról.* Vallástudományi Tanulmányok 6. Bp., 2004, 6–9.
- 22 TÖRÖK, László: *Adoption and adaptation: the sense of culture transfer between ancient Nubia and Egypt.* Bp., Ízisz Foundation, 2011.
- 23 BÓNA i. m. 117.; Vö.: LÁSZLÓ Gyula: *Árpád népe.* Bp., Helikon, 1986, 101., MESTERHÁZY Károly: *Törtel – Demeter-tanya.* = FODOR István – RÉVÉSZ László – WOLF Mária – M. NEPPER Ibolya szerk.: *A honfoglaló magyarság* Bp., Magyar Nemzeti Múzeum, 1996, 356–357; TOČÍK, Anton: *Altmagyarische Gräberfelder in der Südwestslowakei.* (Archaeologica Slovaca Catalogi. 3) Bratislava, Verlag der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, 1968, 33, 88.
- 24 MESTERHÁZY Károly: *Többgyökerű ősi vallásunk emlékei.* = KOVÁCS László szerk.: *Honfoglalás és régészet.* Bp., Balassi, 1994, 195–206.
- 25 Ilyen veretek kerültek elő újabban Bajanovóból, a Varnyenzskij lelőhelyről, Szaltovóból, szórványleletként Udmurtiából, és a Satanovszkij gyűjteményből. Vö.: TÜRK Attila: *A magyar őstörténet és a szaltovói régészeti kultúrkör.* Szeged, 2011. (A PhD értekezés kézírata); АКСЕНОВ, В. С.: *Редкий тип бляшек-амулетов из Верхнесалтовского катакомбного могильника.* = *Культуры евразийских степей второй половины и тысячелетия н. э. (из истории костюма): Ттом 2. Материалы III Международной археологической конференции.* Самарский областной историко-краеведческий музей им. П. В. Алабина. Самара, 2001, 132–140. A kérdés kapcsán lásd még: KRYLASZOVA, Natalja B. – BELAVIN, Andrej M. – TÜRK Attila: *Újabb adatok a honfoglalás kori tarsolyok és tűzkészítések klasszifikációjához Volga–Káma-vidéki analógiák fényében.* = ANDERS Alexandra – BALOGH Csilla – TÜRK Attila szerk.: *Avarok pusztái. Régészeti tanulmányok Lőrinczy Gábor 60. születésnapjára.* Bp., MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2014, 457–496.
- 26 A tárgytypus mértéktartó bemutatására: MAROSI Ernő: *Tarsolylemez Tiszabezdéről.* = MAROSI Ernő szerk.: *Európa színpadán. Magyarország ezeréves hozzájárulása az európai közösség eszméjéhez.* Bp., Balassi, 2009, 33–34.
- 27 DIENES István: *A honfoglaló magyarok.* Bp., Corvina 1972, 61; FODOR István: *Verecke hires útján...* Bp., Gondolat, 1975. 214–215; LÁSZLÓ, i. m. 72.
- 28 FODOR István: *Tiszabezdéd.* = FODOR István – RÉVÉSZ László – WOLF Mária – M. NEPPER Ibolya szerk.: *A honfoglaló magyarság.* Bp., Magyar Nemzeti Múzeum, 1996, 180–184; RÉVÉSZ László: *Das landnahmezeitliche Gräberfeld von Bezded. Angaben zur Ausgrabung und zur Auswertung des Fundmaterials.* *Communicationes Archaeologicae Hungariae* 2003, 165–166.
- 29 BOLLÓK i. m. 492–497. Az elképzelés frappáns kritikája: MAROSI Ernő: *Előszó Bollók Ádám formatörténeti tanulmányaihoz.* = BOLLÓK Ádám: *Ornamentika a 10. századi Kárpát-medencében. Formatörténeti tanulmányok a magyar honfoglalás kori díszítőművészethez.* Bp., MTA BTK Régészeti Intézet, 2015, XIX–XXVIII.
- 30 A korabeli bizánci és a keleti ízlésű tarsolyokra: LANGÓ Péter: *Amit elrejt a föld...* Bp., L'Harmattan, 2007, 248.
- 31 GOMBRICH, E. R.: *A művészet története.* Bp., Gondolat, 1975, 8.

„A választott anyag hordozója a művész gondolatának”

Dvorszky Hedvig beszélgetése Schrammel Imrével

■ **Dvorszky Hedvig:** *A Nemzeti Iparművészeti Szalon 2017 tavaszán – a budapesti Műcsarnokban – bemutatandó kiállításának előkészületei közben számos szakmai kérdéstről beszélgettem jeles magyar művészekkel. Egyikük, Schrammel Imre keramikus művész, vállalkozott rá, hogy megfogalmazza a pályája során szerzett legfontosabb tapasztalatait. Alkotásai arról tanúskodnak, hogy egész munkásságában a kerámiaművészet új kifejezési lehetőségeit kereste. Az agyagot olyan természet adta forrásnak tekintette, amely nemcsak a felületi mintázást vagy a korongolással történő alakítást engedi meg, hanem a művész által „kitálatott” fizikai behatásoknak is engedelmessé válik. Kísérletei során olyan alakítási és mintázási formákat teremtett meg, amelyeket sem az európai, sem a tengerentúli vagy távol-keleti kortárs kerámiaművészek soha még csak nem is próbáltak. Világhírét ennek köszönheti. Visszatekintése ugyanakkor néhány történelmi eseményt is magában foglal az alig közelmúlt művészeti világról.*

Schrammel Imre: Akkoriban két iskolai év után kellett szakosodni. A főiskolán (Magyar Iparművészeti Főiskola, ma MOME) akkor ez a két szak, a kerámia és a porcelán külön-külön, de egy helyen működött. A kerámia volt a „művészet”, a porcelánt amolyan „díszműszaknak” tekintették. Ez idő alatt ismertem meg közelebről Borsos Miklós szobrászt, azt a tanárt, aki már a felvételin felfigyelt rám. A Főiskola akkori oktatási rendje szintén említésre méltó. Én 1952-ben kezdtem, de a közbejött 1956-os Forradalom miatt csak 1957-ben diplomáztam. A legfontosabb tantárgyaknak a rajzot és a mintázást tekintették a tanáraink, minden délelőtt ezekkel telt az idő. Délután voltak az elméleti órák, köztük marxizmus-előadás és -szeminárium, meg a honvédelem, mivel nyaranta nekünk, főiskolásoknak is be kellett vonulni katonának. Az elméleti órák között természetesen számunkra csak a művészettörténet volt érdekes. A szakmai órákon viszont olyan alapszempontokat tanultunk, mint a szerzőkészítés, forrasztás, esztétizálás stb. Mivel kez-

detben az ötvös szakon tanultam, ezek a mesterségbeli tudnivalók később is nagy hasznomra váltak. A porcelán szakon viszont a gipszmodell- és a gipszforma-készítés volt a kisplasztikai mintázás mellett a legfontosabb tantárgy. Számomra meghatározó jelentőségű volt az első porcelángyári gyakorlatom, Pécsen, a Zsolnay gyárban. Akkoriban porcelánt, épületkerámiát, elektromos szigetelőket, kályhacsempét, só-mázás csatornacsöveket, sőt eozinos tárgyakat is gyártottak ott. Főként erre az utóbbira nyílt ki a szemem, de egyidejűleg magára a gyártási folyamatra is: itt fedezhettem fel, hogy a magasabb hőmérsékleten kiégetett tűzálló használati anyagok és a porcelán egy anyagcsaládba tartoznak.

Említetted 1956-ot. Mit jelentett ez a számodra?

Számomra döntő volt, hogy a főiskola szinte kőhajításnyira (Üllői út–Kinizsi utca sarok), utcányira van csupán a Corvin köztől és a Kilián laktanyától. Ott volt a Forradalom központja, így mindent testközelből láttunk és éltünk át. Ez mindnyájunknak életre meghatározó élménye lett. Igaz, az én csaknem kész diplomamunkámat ezer darabra törte egy gránát, de azt az érzelmi eufóriát, amelyet a forradalmi események közepette átéltem, átélünk, majd a Forradalom leverése utáni traumát, úgysem tudnám leírni. 1957 júniusában diplomáztunk egy Kinizsi utcai tanteremben, mindössze hárman voltunk, és csendben, szomorúan búcsúztunk az iskolától. Letörve és kilátástalanul ballagtunk a hosszú folyosón. Engem Borsos Miklós visszatartott, és azt mondta: „maga megtanulta ezt a szakmát, így aztán másokat is meg tud tanítani. Itt marad tanársegédnek!” Így maradtam a főiskolán fél évszázadig, amitől végül mint rektor vettem búcsút.

A Hollóházi Porcelángyár volt pályafutásod első gyári tervezői helyszíne.

Akkoriban az Iparművészeti Tanács fogta össze ennek a szakterületnek az adminisztrációs ügyeit. Ők küldtek Hollóházára a frissen megalakult porcelángyárba művészeti tanácsadónak. Ez a gyár a „magyar porcelán” megte-

remtésén fáradozott, de a közelben feltárt füzérradványi kaolinra mint nyersanyagra nem lehetett díszműgyártást szervezni, ahogy eredetileg tervezték. Ekkor kezdtek el külföldről különböző alapanyagmasszákat importálni. Hiába jelentette ki az igazgató, hogy hamarosan Hollóháza lesz a második Herend, nem sikerült, hiszen még megfelelő szakmunkásaik sem voltak. Mindezeket figyelembe véve én durvább, kevésbé kényes tárgyakban gondolkodtam, és a kínai kék-fehér porcelánt vettem alapul. Kísérletezésem azonban annyira eltért a gyári elképzelésektől, hogy végül elküldtek a gyárból, és ezzel a porcelános karrierem zátonyra futott.

Később elkezdte bejárni a pécsi Zsolnay gyárba.

Ott tanultam meg, hogy lehetséges a magas tűzön kiégő samottokkal mint szobrászati alapanyagokkal bánni. Erre a tapasztalatomra és erre az anyagra építve alakítottam ki első munkáimat. Ezeknek a tűzálló anyagoknak a mintázása, alakítása más, mint a fazekasanyagoké, tehát a formákon is változtatnom kellett. Ekkor kezdtem el épületkerámia-pályázatokra vázlatokat készíteni, s ennek köszönhetem, hogy engem bíztak meg a budapesti Közlekedési Múzeum főfalán elhelyezendő nagyméretű dombormű elkészítésével. Tán harminc évvel ezelőtt, előttem ismeretlen okból, paravánfalat építettek eléje, és ezt éppen a közelmúltban (2016) bontották le. Ennyi év után is vállalom ezt a munkámat, amely a saját idejében mindenképpen, de most évtizedek után előkerülve, nem csak nekem okozott meglepetést.

1990, a rendszerváltás után sokan szégyellték ezeket az alkotásaikat, sőt hivatalos döntés született egy szobortemető létesítésére, ahová száműzték a közterekről ezeket a munkákat. Hogyan ítéled meg mai szemmel ennek a korszaknak az ellentmondásait, és az akkoriban készült műveidet?

Szinte alig akartam elhinni, hogy 1966-ban, amikor ez a közlekedési múzeumbeli domborművem készült, kezdőként miket mertem megcsinálni. Az én felfogásom annyira eltért a korabeli keramikusok ábrázolási módszereitől, hogy az akkoriban szokásos zsűrizések szemléletébe, szerintem, aligha férhetett volna bele. Szerencsémre akadt, aki megértette, így egy újabb izgalmas lehetőséget valósíthattam meg: a Budavári Palota Történeti Múzeumába a hatalmas tereket összekötő lépcsők mellett készítettem Juhász Árpád ötvös kollégámmal együtt egy nagyméretű kerámia domborművet. Az volt az elképzelésem, hogy a budavári ásatásoknál feltárt, és általam is tanulmányozott különböző korok rétegeinek megfelelően én is rétegekre bontom a reliefet, és ezzel éreztetem a történelem egymásra épülő korszakait, ami itt, Budán, valóban a tragikus események sorozatát jelen-

tette. A rétegek közé boronatuskékból és régi, kovácsoltvas eszközök szövédékekből fegyverekre utaló fémkompozíciót terveztem. Ezzel az elgondolással azonban ötvös kollégám nem értett egyet, és egy dekoratív, fémházakat ábrázoló applikációt tervezett a relief felületére. A zsűri – az időközben elhunyt – Juhász tervét fogadta el. A relief 1976-ig maradt a helyén, majd váratlanul leverték. Az volt a vád, hogy túlságosan pesszimista, és a szocializmus korában egy ilyen reprezentatív helyen nem maradhat. A mű még törmelékeiben sem található meg. Őszintén szólva szakmai veszteségként élem meg, mivel ezen a nagyméretű alkotáson már jól ki tudtam fejteni elképzeléseimet a magam mintázási eszközeivel készülő, agyagból formálható dombormű-alkotásról.

Valóban, a dombormű képi tartalma felidézte az egykori Várról készült rézmetszetek hangulatát, miközben az egyes síkok kiemelkedése, illetve egymásba csúsztatása szinte filmszerű hatást váltott ki: finom plaszticitásával, a képszelek le nem zárásával, a látható és a láthatatlan, a mélyben zajló történelem folyamatosságát idézte meg. Jelentős változást hozott pályád alakulásában az, hogy 1967-ben részt vettél egy nemzetközi kerámiaszimpoziumon, Gmundenben, Ausztriában. Változtatott-e ez az élmény valamit a kerámiáról vallott felfogásodon?

De még mennyire! Még 1962-ben láttam Prágában az AIC (Keramikusok Nemzetközi Szervezete) kerámia-világkiállítását. Megdöbbenő volt számomra, hogy a nyugati kollégák teljesen más, Magyarországon ismeretlen kerámiaanyagokból, és a hagyományoktól eltérő formákat, alakzatokat alkottak, amelyekről csak sejthettem anyagi összetételüket és technológiájukat. Így azután Gmundenben találkozhattam ezekkel a művészekkel is, illetve egy hónapig együtt dolgozhattam azokkal, akik már ezt a modern eszközhasználatot tanulták meg. Ekkor jártam olyan modern építésű és berendezésű épületekben is, amelyek itthon még nem léteztek. Be kellett látnom, hogy azok a hagyományos kerámiák, amelyeket itthon műalkotásként elfogadtak, ezekbe a terekbe bele sem illenének. Felfedezésem komoly vívódást okozott: ha most egy hónapig itt dolgozom, hiába ismerem meg az anyagokat és az eszközöket, ha visszamegyek Magyarországra, ott többé nem jutok hozzájuk és nem tudom ezekből kialakítani a saját stílusomat. Ha kint maradok, elveszítem a gyökereimet, és amúgy sem tudnám utolérni azokat a művészeket. Az nyugtatott meg, hogy a rajz- és mintázásbéli felkészültségem messze jobb volt az ottani résztvevőkénél. Ekkor két dolgot határoztam el: nem abba az irányba indulok el, amerre a nyugati művészek haladnak, hanem az ellenkezőbe. Ha az ősember szinte

eszközök nélkül remekműveket alkotott, akkor arrafelé is van esély kiutat találni. Másodszor: én is szervezek olyan szimpóziumot itthon, mint a gmundeni. A szerencse ismét segített, mert még ez alatt az egy hónap alatt kirándultunk Csehországba, Bechyněre, ahol a cseh művészek már két éve működtettek szimpóziumot, de természetesen ők szocialista körülmények között. Ráadásul azok a barátaim, akiket 1956 óta ismertem, benne voltak a szervezőbizottságban. Ezen felbuzdulva amikor hazajöttem, azonnal belefogtam a szervezésbe.

És ez a vállalkozásod vezetett Pécsre...

Igen. Szorongva mentem Pécsre, de meglepetésemre nagyon barátságosan fogadtak, és Siklóson, a Vár oldalszárnyában az egykor egyházi kezelésben lévő romos kolostori épületekben 1969-ben elindíthattuk az egy hónapi közös munkára épülő első magyar kerámiaszimpóziumot. Erre a Baranya megyei szerve-

zők a kerámiaszakma elitjét hívták meg, akik azonban nemhogy nem jöttek el, de még csak le sem mondták a meghívást. Roppant kínos helyzet állt elő akkor, amikor a reprezentatívnak tervezett kezdés megnyitójára készültek, amelyet a siklósi várban szeretnünk volna megrendezni. Egymás után fekete autókban érkeztek a megyei és járási vezetők, és csupán néhány még „nyeretlen kétévest” találtak. A távolmaradtak helyett ugyanis csak a legvállalkozóbbak jelentek meg. Ultimátumot kaptam, ha nem lesz szimpózium, más célra hasznosítják az erre a célra felajánlott régi kolostor épületét. Egy hét alatt összegyűjtöttem tizenkét kollégát; friss diplomások és néhány idősebb lelkes munkájával rendeztük meg ezt az

első összejevetelt. Nemcsak azzal értünk el sikert, hogy fiatalokkal valósult meg az új vállalkozás, hanem magával a farönkökre kiállított kerámiaanyaggal is, ugyanis itt próbáltuk ki közösen a nyersen hagyott felületekkel kiégetett plastikák szobrászi lehetőségeit. Ma már kijelenthetjük, hogy ez volt a kortárs magyar kerámia történetének legnagyobb forradalma.

Művészettörténeti szempontból érdekes, hogy ez az 1968/69-es siklósi „forradalom” időben egybeesett a budapesti Ipartervben (építészeti tervezővállalat) az ottani, avantgárd képzőművészek szellemi megújulásra vágyó tervezők jóvoltából létrehozott kiállítási akciójával, amelynek nagy sajtója lett, míg Siklósról tudomást sem vettek a kor szak meghatározó kritikusi.

Talán jobb is, mert ezt a mi kiállításunkat könnyen bezárathatták volna. Akkoriban egyértelműen formabontó alkotások születtek ott, amelyek a nemkívánatos avantgárd kategóriába sorolhatóak lehettek volna. Az első, 1969-es, magyar résztvevőkkel kipróbált szimpóziumot 1970-ben követte a már nemzetközi második, és ez folyamatosan haladt és bővült tovább. Kecskeméten tíz évvel később indult el a következő Kerámia Stúdió (később Nemzetközi Kerámia Stúdió), amelyet Probstner János keramikus kolléga Siklós mintájára szervezett.

Akkoriban a keramikus szakma nem fogadta osztatlan örömmel a szimpózium gondolatot. Mi lehetett ennek az oka?

Bizony, gyanakvással fogadták. A Fészek Klubba összehívtak egy konferenciát, amelyen Gádor István, a szakma doyenje elsősorban engem mint keramikust és szervezőt azzal vádolt, hogy tönkretettük a hazai kerámiát. Nem fogadtam el ezt a kritikát, mivel az említett cseh és osztrák szimpóziumok során megtapasztaltam ennek a szervezeti formának a szellemi frissítő szerepét, de a következő szimpóziumokon már nem vettem részt Siklóson.

Ennek a siklósi szellemiségnek, és ezen belül a te sajátos keramikusi gyakorlatodnak az eredményessége azonban felkeltette a külföldi művészek és szervezők érdeklődését, egyre több helyre hívtak meg.

Mindenütt más és más országokból jött keramikusok tapasztalataival ismerkedhettem meg én is, akinek ez a szocialista karanténban eltöltött évek után hatalmas inspirációkat adott.

Úgy gondolom, ezekben az években ívelt magasra a szakmai pályafutásod, ez talán a korábbi magyarországi hátráltatásokra nyújtott némi gyógyírt.

Ami a „kitörést” illeti, valóban, annak tekinthetem például az 1971-ben Ravennában elnyert díjamat, a Concorso Internazionale della Ceramica versenyen a Premio di Ravennát. Ez volt a plastikai nagydíj. Ezek-

ben az évtizedekben Faenza volt az európai kerámia központja, és minden keramikus ott akarta megméretetni magát. Ezt csak azért említem, mert a Premio di Ravennát még egy ízben, 1984-ben Faenzában nyertem el. De már az első, az 1971-es díj megnyitotta előttem a lehetőséget, hogy nyugat-európai galériákban rendezhessek kiállítást, amelyekre igen sok meghívást kaptam. Ezek a nemzetközi szimpóziumok és az egyéni kiállítások, valamint a róluk, a nemzetközi szaklapokban megjelent kritikák megerősítettek abban, hogy jó úton járok. Úgy érezhettem, hogy az én mindenki másétól eltérő, nyers anyaghasználatommal, a sima – mondjuk így – szalonkerámiák világába robbantam be, és ezzel nem csupán a magyarországi, a korongolt vagy úgynevezett felrakott technikával, fazekasagyagból készült, ezért alacsony tűzű kemencékben kiégethető kerámiák világát hagytam el. Amint említettem, a nemzetközi keramikusi világban a készen kapható, gazdag kínálatú üzleti világból válogató keramikusokhoz képest én mást képviseltem. Nyers hatású, a samottos agyagból készült és szinte az üvegével azonos, magas hőfokon kiégethető plasztikáimmal én éppen az ellenkező szemléletet, a fennálló formákkal és ízléssel mintegy szembemenő lázadást testesítettem meg.

Magyarországi épületkerámia megbízásaid közül ki kell emelni a váci művelődési ház kör alakú színházi folyosójára készített művedet, mint munkásságod első olyan nagyszabású alkotását, amelyen egy újabb forradalmi tettet hajtottál végre.

Ez hatalmas kihívás volt a számomra, és nem csak a nagy méret és szokatlan, íves felület miatt! 1976-ot írtunk, a szocialista realista ábrázolás volt a követelmény szinte valamennyi, középületben elhelyezhető alkotástól. Én pedig egy húsz méter hosszú relief elkészítésére nyertem el a megbízást, amelyet a körbefutó folyosó falára két méter magasságban kellett elkészíteni. Ekkoriban az organikus természeti jelenségek foglalkoztattak, és ezen a reliefen egyrészt a földfelszín változatosságát, másrészt a keletkezés-születés forrongó állapotait akartam bemutatni nyers, egyszerű eszközökkel. Hihetetlenül megerőltető szellemi és fizikai munka volt.

De ezt publikálják ma is a legtöbb, rólad megjelent művészeti írásban, és a legjobb munkádnak tartják.

Ezt én nem tudom megítélni, de tény, hogy még egyszer ilyen dinamikus felületet nem sikerült mintáznom. Mindezek mellett azonban ebben a munkámban a legfontosabbnak azt tartom, hogy ezen sikerült szakítanom azzal a keramikusi felfogással, amelyet mindenki alkalmazott, vagyis hogy az agyag csupán nyersanyag, amelyből kedvemre alakíthatok köcsögöt, téglát, szobrot, mert engedelmesen tűri a formálást, sőt egyszerű eszközökkel

tartóssá tehető. Nem! Ezt én nem fogadtam el, hanem úgy tekintettem az agyagra, a föld anyagára, amilyen viszonyban vagyok vele. Mert a föld bonyolult kapcsolatban van velem, belőle vétettem, ő fogad vissza, rajta járok, ásom, szántom, rombolom, ültetek bele, aratom a termését, bennem élnek anyagai, naponta küzdök vele. Nem oldalnézetből látom, mint festő a vásznát, hanem felülről. Amikor ezt elkezdtem megérteni, hirtelen el kellett vetnem a perspektívát és más tanult szakmai varázslatot, és újra kellett kezdenem mindent. Ne hidd, hogy ez valami filozofikus elmélkedésen keresztül vált világossá számomra! A véletlenek segítettek a megértéséhez. Az első sokkot a pompeji ásatásokból előkerült figurák okozták, majd a hortobágyi, bugaci iszapba pusztult madártetemek, amelyeket kiégettem. A testiség-térbeliség és az üresség-hiány gondolatainak élményeit kutattam. Továbbá foglalkoztattak a bensőkből kitörő indulatok, amelyekhez

a puha kerámia-, illetve porcelánhasábok formálásához a beljük lőtt lövedékek okozta robbanások vezettek el. Megjegyzem, ez utóbbiak belülről kifelé hatoló átalakító ereje újabb és újabb felfedezésekhez vezetett.

Tehát a váci munkámban nemcsak az anyaghoz való viszonyom radikális kapcsolatát tudtam megformálni, hanem magának a hatalmas méretű kiégetésre előkészített agyagrészeknek a formai megoldásain is alapvetően változtattam. Nem a korábbi merev raszteres vágásokat alkalmaztam, hanem úgy metszettem el az egyes darabokat, ahogyan azok a természetes domborulatok, vetődések mentén természetesen kínálták magukat, és ezáltal összeillesztésükkel sikerült a teljes felület organikus

egységét, mind mesterségbelileg, mind pedig esztétikai hatásában elérnem. Amikor megláttam, megértettem, kezdett pirkadni az agyamban. A felfedezés erejével hatott például, amikor megtapasztaltam, hogy az agyag az égetési hőfokon zsugorodik, vastagságától függően akár változóan is. Aki végignézi ezt a magasban lévő hatalmas domborművet, talán megérti újjátásom nehézségeit, és talán a jelentőségét is. Miután az építészeti kerámiáknál döntő szempont, hogy az épület stílusa mit enged meg, és az építésznek mi a kívánsága, ezt is figyelembe kell venni. Elmondhatom, hogy a legnagyobb szabadságot ebből a szempontból is Vácott kaptam, másrészt abban az időben az úgynevezett iparművészeti munkáknál (ha ugyanis iparművész alkotta, nem számított képzőművészeti értékűnek) nem vették olyan szigorúan azokat a bizonyos politikai szempontú ábrázolási követelményeket. Az egymásnak feszülő geológiai és egyéb erőhatások dina-

mizmusát kifejező domborművem így az informel stílusjegyeket viseli magán. Ahogyan a természettudományos érdeklődésem elmélyült, egyre jobban izgatott: hogyan tudom ezeket a felfedezéseimet láthatóvá tenni?

Ez lenne munkáid kulcs gondolata?

Lényegében igen. Természetesen nem ilyen egyszerű. Azóta is kínlódom a gondolattal, és nagyon különböző témaköröket vizsgáltam így. A puha agyagba vagy porcelánba belövések formaalakító hatásait már említettem. Most utóbb az emberi testet és az emberek viselkedését tanulmányozom oly módon, hogy a klasszikusan megmintázott figurákat préselem, kényszerítem mintegy „életszerű”, esetleg nyomasztó helyzetbe. Közben mindig észrevettem valami újabb lehetőséget a már kész munkáimon. Így Vácott is a már említett reliefen azt,

hogy az egyes agyagrészek feldarabolása az egymáshoz illesztéshez, mint technikai szükségszerűséghez, nem harmonizál a formákkal. Például ezt a problémát csak tíz évvel később, a hegyeshalmi határátkelő épületébe készült reliefemen sikerült megoldanom. Az épületkerámiai munkáknál mindig tudomásul kell venni, hogy ott lényegében szülő szerepem van, mint versenyműveknél a zenében, de a karmester az építész, és nekem alkalmazkodnom kell az elképzeléséhez, az épületéhez.

Az 1980-as és az 1982-es nemzetközi kongresszusok meghozták azt az eredményt, amelyért a kerámiaszakmában már eddig is jelentős küzdelmet folytattál, azaz a kerámiaalkotások helyének, a művészeti értéktérítésben elfoglalt elismertetését.

Kicsit messzebbre kell visszanyúlnom. 1978–79-ben kezdtek el szervezni Bécsben a WCC világkongresszust, amely 1980-ban Bécs város Oberla kerületében valósult meg. Ez az iparművészetek nagyszabású rendezvénye volt. Abban az évben *A kéz intelligenciája* címmel hirdették meg. A keramikus részleg elő-szemináriumvezetőjének engem kértek fel. Peter Rath főszervezővel végül kialkudtam, hogy az eredetileg Badenben felajánlott műhely helyett Kecskemétre, az ottani Stúdióba vihessem ezt a szemináriumot. Erről Probstner Jánossal is meg egyeztünk. Tehát a Képző- és Iparművészek Szövetségével, Buzás Árpád alelnökkel az élen megszerveztük a rendkívül nagy számú külföldi és magyar résztvevőkkel *A kéz intelligenciája* című kiállítássorozatot. Azt ennyi idő után nyugodtan kijelenthetem, hogy a magyar iparművészet történetének egyik legsikeresebb akciója volt ez. Sőt, a szemináriumon részt vevő keramikusok a sikerrel felbuzdulva Németországban megalakították a Kecskeméti Kerámia Csoport nevű szerveződést, amely a legváltozatosabb nemzetközi összetételben a továbbiakban különböző országokban szerepelt közös kiállításokon.

Jelentős hatással volt ez a művészeti összefogás Magyarországra számára is: ezzel az eseménysorozattal sikerült a korábbi elzártságunkat áttörni. Ennek nem csupán művészettörténeti jelentősége volt, annál jóval többet jelentett.

Ez 1982-ben az AIC kongresszusán kezdődött. Néhány évvel korábban még Genfben, sikerült dr. Rudolf Schnyder elnököt meggyőzőnöm, hogy Csehország óta nem rendeztek kongresszust Kelet-Európában, a nyugati rendezvényekre pedig a szocialista országokból nem tudnak kiutazni a keramikusok. Elmagyaráztam, hogy Magyarországon ezekben az években már lazábban kezelik a külföldi kapcsolatokat, ezért nálunk végre találkozhatnak a kollégák a két „világrendszerből”. Ez sikerült: 1982-ben tehát valóra vált az elképzelésünk.

A kongresszuson nyolc magyar keramikust, valamint a Siklósi és Kecskeméti Stúdiót felvették az AIC-be. Siker volt továbbá az is, hogy sikerült meghívni David Davidson amerikai keramikust, akivel én az 1980-as WCC kongresszuson, Bécsben ismerkedtem meg. Ő a kaolingyapot-gyártó cég reklámszakembere volt. Meghívásunkra magával hozta az első adag kaolingyapotot, megfelelő gázégővel együtt. Így sikerült 1981-ben Siklóson megrendeznünk az „Égetés a szabadban” témájú szimpóziumunkat. Ettől kezdve beszélhetünk magas tűzű égetésről a magyarországi privát műtermekben.

Az erről megjelent tartalmas katalógus ma már a kortárs magyar kerámiaművészet történetének fontos dokumentuma. Ma már természetes, hogy egy-egy ilyen jelentős nemzetközi összejövetelről maradandó kiadvány jelenjék meg, de abban az időben ezt is külön sikernek lehetett elkönyvelni. Újabb fordulatot és eredményt kell megemlítenünk. 1987–88-ban négyen, Bencsik István, Rétfalvi Sándor szobrászok, Keserü Ilona festő és te „Mesteriskolát” alapítottatok.

A 80-as évek második felétől a szimpóziumok elvesztették korábbi fontosságukat. Egyre kevesebben jelentkeztek a meghirdetett rendezvényekre, és mindkevesebb neves művész vállalkozott erre. De változtatni kellett a további működés érdekében az 1990-ben bekövetkezett rendszerváltozás miatt is. Mi, szimpóziumszervezők egyúttal tanárok is voltunk különböző főiskolákon, egyetemeken, így aztán Keserü Ilona festő javaslatára, aki a Pécsen az egyetemen tanított, alapítványt hoztunk létre. Akkoriban ez a működési forma még új volt, nekünk is meg kellett tanulni a hozzá tartozó jogi lépéseket. Újabb történelmi fordulatot hajtottunk végre. Az egyetemek művészeti karain az egyre gyarapodó elméleti órák mellett alig volt a hallgatók számára megfelelő gyakorlati lehetőség, a diplomák színvonala mutatta, hogy nem ismerik kellően a választott szakmájukat. A pécsi egyetem közelében azonban ott voltak az addigra már jól felszerelt műhelyek, Villányban és Siklóson, ezért úgy döntöttünk, hogy a diplomaszerezés utáni továbbképzési lehetőségekre ezeket kínáljuk föl. A Janus Pannonius Tudományegyetemen akkor még nem volt ismert az úgynevezett mesteriskola forma, ezért előírták, hogy a PhD-képzés mintájára az egyetemi törvényben megszabott forma szerint alakítsuk át javaslatunkat. Bármily hihetetlen, de ebből az általunk kialakított formából nőtt ki a későbbiekben az összes művészeti egyetemre nézve kötelező DLA-képzés.

Mondhatjuk, hogy ti, művészek erre az időszakra rájöttetek arra, hogy milyen nagy szükség van minden új kezdeményezések dokumentálására, ezért 2012-ben a Pécsi

Tudományegyetem kiadványaként jelentettétek meg Mogán Orsolya művészettörténész írását az említett eseményről. Az 1989/90-es rendszerváltozás milyen további hatással volt a szakmai pályára?

1992-ben megpályáztam a rektori állást, 1993-ban ki-neveztek. Kemény időszak volt, mert a szocialista oktatási formából az új helyzetnek megfelelő oktatási rendszert kellett bevezetni. Hatalmas viták és ütközések, egymásnak ellentmondó minisztériumi utasítások és a diákság túlzott szabadságot követelő tendenciái között kellett egyensúlyt teremteni. Erről az azóta már megjelent *Napló*mban közreadtam néhány részletet. Hat évig voltam rektor, ez a magyar művészeti felsőoktatásban szintén egy külön tanulságos történelmi időszakot jelentett.

Ebben az időszakban mentél a Herendi Porcelángyárba, ahol az addig a durva samottos agyagból formált szobrászati alkotásaid helyett a rendkívül érzékeny kezelési módot

igénylő és precíz gyári technológiai eljárásokhoz igazított porcelánból kezdtél el egy jelentős fordulatot hozó, újfajta művészi megoldást kikísérletezni. Utóbb ezt nevezted el Karneváli sorozatnak.

A rendszerváltás kihívásaira számos területnek kellett reagálni. Engem 1993-ban hívtak meg Herendre, az igazgatótanácsba. Makovecz Imrével, az akkoriban már nagy tekintélyű építésszel, a Magyar Művészeti Akadémia előzményeként már régebben működő, értelmiségieket magába foglaló egyesület vezetőjével együtt vállaltuk ezt a feladatot. Nos, Herend 1990 előtt a szocializmus egyik fontos valutatermelő üzeme volt, és bármennyi forintot megadott az állam a valutáért. Mostanra azonban a magyar tulajdonban maradt manufaktúrának a saját erejéből kell működnie. A világpiacra termelő manufaktúra

a reprezentatív reklámkampányt nem tudta volna finanszírozni. Ennek a megoldását várták tőlünk. Ekkor azt kértem, hogy hagyjanak dolgozni az üzemben, nekem van erre a feladatra több új ötletem. Így született meg 1995–1997 között az a porcelánsorozat, amely egyben a porcelángyár reklámja, és igen magas értékű árucikke is lett. Az elképzelésem bevált, nemzetközi sikere lett a sorozatnak. A jelmezes karneváli figurák engem már régóta, a híres velencei téli karneválokon tett látogatásaim óta foglalkoztattak. A maszk mögé elrejtőzés gondolatvilága, a híres itáliai irodalomból ismert jelenetek és figurák évenkénti megismétlése, és az egész színes kavalád, s most alkalmam is adódott a gondolatok, vázlatok kipróbálására. Egyébként ez a jelmezes karneváli hangulat napjainkban is a világ különböző szegleteiben hatalmas tömegeket mozgósít. A porcelánt ennek a világnak a kifejezésére nagyon is alkalmasnak vélem, csillogó anyaga, amely a belül üres figurát borítja, jól kifejezi korunk talmi fényűző vágyait. A általam megmintázott figurák felületére a hatalmas gazdagságú herendi mintakincsből válogattam motívumokat, így reklámozták a jelmezeselek a Herendi Porcelángyárat. Ezt a sorozatot még méteres figurákkal is kiegészítettem, mert Jahoda Maya belső-építész, az újonnan épült eszpresszóba nagyméretű porcelánokat kért. Ez a méret a kritikus határ porcelánban, mert a hőre lágyuló anyag nem bírja el a saját súlyát. Ezt is sikerült megoldani, és ez növelte a manufaktúra nemzetközi sikerét és tekintélyét.

Közben felkérték az új Nemzeti Színház szobrainak elkészítésére. Ez nagy vállalkozásnak indult.

Érdekes, hogy épületkerámia alkotásaim jelentős része került színházakba. A Nemzeti Színház megépülésének kalandos történetét sokan ismerik, azt mondhatom, hogy a mi közös munkánk sem úgy sikerült, ahogy kezdetben elképzeltük. Siklós Mária építész, a Nemzeti Színház tervezője, látva a herendi karneváli sorozatot, felkért a közös munkára, azaz arra, hogy a színháztervezés még vázlatstádiumában dolgozzak vele. Örömmel vállaltam, bár akkor még nem volt biztos, hogy a munkát megkaphatom. Az első változatokat még a Városligetbe tervezett színházhoz készítettem, a jelenlegi helyszín csak később került szóba. Az építész első elképzelése az volt, hogy kívül, az épületre egyszerű, nyers szobrok kerüljenek, a belső térbe azután színesek jönnének, amelyek a színpad közelében már porcelánból lennének. A vázlatokat elkészítettem, de végül a belső tér tervezését kivették az építész kezéből, így csupán a külső szobrok valósultak meg. Ezeket rövid idő alatt kellett realizálni. Az 1:1-es gipszfigurákat Szekeres Károly volt növendékem-

mel mintáztuk, és végül az Ornamentika Kft. készítette el üvegszál-erősítéses finombetonból, mivel a megrendelő által kerámiában elképzelt figurák lefagytak volna. Ezért menet közben változtattunk a terven. A mai színházlátogatók végül is ezeket a színházi életre oly jellemző maszkfigurákat láthatják az épület külső homlokzatán.

Ez időben még két színházi munkával is megbíztak. A keszthelyi Balaton Színház reliefsével, illetve a kassai Márai Színház reliefsével.

A Balaton Színházhoz Csontos Csaba építész kért fel. Ezt a munkát is Szekeres Károllyal együtt készítettük. A keszthelyi tipikusan kisvárosi léptékű, provinciális karakterű épület, homlokzata belesimul az utca többi házai közé. Az építész által kijelölt vízszintes szalagforma függőleges ritmusú reliefsét kívánt. Ismert színházi figurák kettőseit választottam, ezek a dekoratív motívumok futnak végig a főbejáratától jobbra-balra, aszimmetrikus elrendezésben. A kassai Márai Színház reliefsét az MMA ajánlotta fel a magyar társulatnak az egykori Zeneiskolából színházzá átépített épület homlokzatára, és én vállaltam a feladatot. Kassán ez az egyetlen magyar társulat otthona. Pásztor Péter kassai építész tervei alapján kezdtünk el dolgozni, de a munka nem ment könnyen, a szlovák építésügyi hivatal egyre kevésbé érthető változtatásokat írt elő, így az eredetileg háromosztatú ablak méreteit és tagozódását a reliefsnek követnie kellett. Márai Sándor *Kassai polgárok* című műve szerencsére háromfelvonásos, így sikerült az építésügyi hivatalnokok észrevételeit is betartani.

Beszélgetésünkben pályád néhány olyan jelentősebb eseményét idéztük fel, amelyek alkalmat adtak arra is, hogy kifejtsd, hogyan formálódott a keramikusságról vallott felfogásod. Közéleti szerepvállalásaidról sem feledkezve meg, befejezésül beszéljünk arról: hogyan lettél egyik alapítója a Magyar Művészeti Akadémiának?

Somogyi József hívott fel 1991 novemberében, hogy jöjjenek el a megbeszélésükre, mert Kosáry Domokossal, a Magyar Tudományos Akadémia akkori elnökével tárgyalnak az írók és a vizuális szakmák képviselői. Engem gondoltak az iparművészek képviselőjére. Attól kezdve jártam ezekre a tárgyalásokra, amelyeken Kosáry hol pozitív, hol negatív együttműködési hajlandóságot mutatott, mígnem 1992 januárjában, Kosáry nemleges válaszára, Makovecz Imre indítványára, „kiáltottuk” az önálló Magyar Művészeti Akadémiát. Cseres Tibor, Gyurkovics Tibor, Hernádi Gyula, Berta Bulcsú, Szakonyi Károly, Somogyi József, Gerzson Pál, Makovecz Imre, Finta József, Balassa Sándor és én voltunk jelen. Így lettünk mi, az azóta már köztestületként

működő MMA alapítói. Ennek a hiteles történetét, a különböző félremagyarázások miatt is szükséges volt tisztáznunk, ezért a korábban dr. Kováts Flórián szerkesztésében (az egyesületből akadémiává válás idején volt Makovecz Imre titkára) megjelent kis kiadvány után, éppen a *Magyar Művészet* című MMA-folyóirat első számaiban, a még élőkkal készített interjúkban dokumentáltuk a történeteket.

2017 tavaszán a budapesti Múcsarnokban nyílik meg a Magyar Művészeti Akadémia kiállítássorozatának következő, a kortárs magyar iparművészettel foglalkozó tárlata. Nehéz feladat elé állította a szervezőket és a rendezőket ez a feladat, és nem csak azért, mert a megelőző építészeti és képzőművészeti tárlatok is magasra tették a mércét. Egyrészt a kortárság fogalmának folyamatos átértelmezése, másrészt az iparművészeti műfajok sokféleségén belül kialakult szemléleti viták miatt. Az utóbbi években ugyanis az iparművész diplomával végzett művészek egyre inkább képzőművészeti karakterű alkotásokat hoztak létre, ezáltal magukat is inkább képzőművésznek tekintve. A te pályafutásod is azt mutatja, hogy inkább szobrokat alkottál, bármely anyaghoz, akár betonhoz, vagy hagyományos agyaghoz, vagy samottos kerámiához, vagy porcelánhoz nyúltál. Hogy látod ma ezt az elvi, szakmai megkülönböztetést?

Nem vagyok teoretikus, így tehát ezt a kérdést is a gyakorlat oldaláról közelítem meg. Komoly tudományos dolgozatokat, előadásokat olvastam, hallgattam arról, hogy mi a képzőművészet és mi az iparművészet. Mindezekből azonban nem sikerült megtudnom, hogy hol van a kettő között a határ. Ezért azután nem is foglalkozom vele. J. J. Winckelmann német művészettörténész óta tudjuk, hogy minden művészeti alkotásnak külön „fiókban” a helye, és ezeket a fiókokat címkézni is kellett. Később a fiókok múzeummá nőttek, és egyik alkotás ebbe, a másik másikba került. Így vagyok én keramikusként a tárgyaimmal az Iparművészeti Múzeumba irányítva. Miután azonban a kerámia ipar, mesterség, éppen úgy lehet használati tárgyakat készíteni, mint gondolatokat, érzelmeket kifejezni. Az alkotón múlik, mit választ. Egy alkotás minőségét nem az dönti el, hogy hova kerül. Számomra van valami fontosabb. A műben rejtőző gondolattal a néző valamilyen anyagi formában találkozik. A választott anyag tehát hordozója a művész gondolatának. Ha azt látom egy műnél, hogy semmilyen más anyagból, semmilyen más megoldással nem lehetne jobban kifejezni az érzelmet, gondolatot, akkor meggyőződtem a művész. Azzal, hogy én az agyagot nem csupán nyersanyagnak tekintettem, amelyből valamilyen produktumot tudok készíteni, ha-

nem elkezdtem kutatni létrejöttét, vándorlását, alakváltozásait, az életet hordozó szerepét, olyan kifejezési lehetőségeket találtam, amelyeket semmilyen más anyagból és eszközzel nem tudnék megoldani. Arról nem is beszélve, hogy az ötlethez választok anyagot, az anyag viselkedése viszont az ötletek özönét kínálja. Ilyen módon az anyag alkotótársammá lesz. A legszívesebben azt mondom, keramikus vagyok, mert annak a tudásnak és kíváncsiságnak köszönhetem minden eredményemet, amelyet ennek a tevékenységi körnek a határain belül találtam.

Köszönöm a beszélgetést.

Keppel Márton

Betű, kép – tipográfia és vizualitás

Árendás József életmű-kiállítása kapcsán

■ Az ember ősi ösztönéből és hajlamából fakad az a törekvés, amely a mindennapi eszközök és hétköznapi információk primer megjelenési formája fölé emelkedve fejezi ki a tartalmat és a funkciót, valamint értelmezi környezetét. A használati tárgyak és művészeti alkotások felületének megjelenési formája adekvát kapcsolatban van a tartalom konstruktív felépítésével és használhatóságával. Formaalkotó ösztönünk legmindennapibb és legspontánabb típusa az emberi gesztus, ezáltal a forma kialakítását és funkcióját meghaladó esztétikai minőség maga sem egyéb, mint a tárgyiasított gesztus világos és anyagtalan kifejeződése. Amikor elszakad az esztétikai minőség a funkciótól, akkor születik meg az öncélú művészet (l’art pour l’art), míg a rendeltetésnek alárendelt megfogalmazás hívja életre az alkalmazott művészetet (l’art appliqué). Már a művészet kialakulásának kezdetén jelen vannak ennek a felfogásnak a szilárd fundamentumai, jóllehet koherens egységben és egymástól meg nem különböztethetően.

A történelem során az alkalmazott művészet fogalma minden stíluskorszakban, és a technológiai körülmények megváltozása következtében metamorfózison esett át. Az autonóm alkotások megszületése új művészeti ágakat hozott létre a grand art műfaján belül. A tudatos, az ösztönösséget kizáró tervezői megfontolások, valamint az önálló és szubjektív törekvések kapcsolata egy új vizuális stílust teremtett meg. Nagymértékben hozzájárult az „alkalmazott” grafika megszületéséhez az ipari forradalom, ami életre hívta másfél évszázaddal ezelőtt a reklámgrafikát. Ez számos névváltozáson esett át a művészeti ág dinamikus és előre meg nem jósolható fejlődése során. A műfaji kategóriát a tervezőgrafika és a plakátgrafika terminológia pontosítja, mindazonáltal a sokszorosított technikai eljárás számos elnevezés bevezetését is szükségessé teszi. Az alkalmazott grafika történetében a plakátművészet változásai lakmuszpapírként jelzik a művészeti ágba bekövetkezett

folyamatokat. A plakátművészetben a szöveget és az ábrát a figyelemfelkeltés szándéka szüli, azzal a vizuális komplexitással, amely magába foglalja a festészet, a grafika, a fotó és a dizájn elemeinek összegzését. A szöveges plakát dominanciájától az illusztratív vagy ábrázoló ötletek felértékelődésén és irányadó jellegén keresztül a technológia fejlődésének markáns nyoma van a vizuális kifejezésmódban. A hazai plakátművészet megteremtői és az első színes plakátok készítői között elsődlegesen festőket találunk (Benczúr Gyula, Rippl-Rónai József, Ferenczy Károly, Berény Róbert, Bortnyik Sándor, Kassák Lajos), de fokozatosan színre lépett a két háború között induló tervezőgrafikus generáció (Konecsni György, Szilvász Nándor, Papp Gábor, Finta József). A nagy elődök nyomában érkező tipográfusnemzedék egyik kiemelkedő egyénisége és stílus-teremtő karaktere Árendás József grafikusművész.

Szenvedélye a rajzolás iránt már a gimnázium éve alatt megmutatkozott. A rajzolás praktikáit Kerti Károly grafikus tatai szabadiskolájában tanulta, ahol az elméleti képzés és a gyakorlati megvalósítás egyaránt hangsúlyt kapott. Jóllehet tizennyolc évesen megnyerte az Országos Amatőr Képzőművészeti Kiállítás grafikai díját, hosszú ideig ostromolta a Képzőművészeti Főiskola kapuit, mégis az Iparművészeti Főiskola alkalmazott grafika szakán kezdte meg tanulmányait, 1967-ben. Mesterei Finta József, Ernyei Sándor, Gerszon Pál és Konecsni György voltak. A főiskola előtt és után is Árendás József a Zrínyi Nyomdában dolgozott, ahol megismerkedett a nyomdai mesterségekkel és technológiájával. Az üzleti grafika sajátosságai magukban hordozzák az iparművészet par excellence jellemvonásait: az artisztikus teljesítményt a technológiai hatékonysággal ötvözik. A kereskedelmi művészet műszaki hátterének alapja és a kifejezésmód megfelelő kiválasztása összefonódik a műfaj követelményeivel. A létrejövő termék vagy mű anyaga: a nyomdafesték;

a megvalósult alkotás kompozíciós struktúrája: a síkdíszítmény következetessége; a testet öltött produktum rendeltetése: a harsány stílus nélküli kommunikáció. A széles nyilvánosság számára dolgozó sokszorosító eljárás kíméletlen technikai fegyelmezettséget követel meg. Noha Árendás József alkotói pályája stíluskorszakokra nem osztható fel, mégis a megrendelések eltérő jellegéből fakadó műfaji sajátosságok jelölik ki az alkotói szemlélet és kifejezőmód változásának irányait. A különböző médiumok és művészeti ágak által igényelt megjelenítési formák kidolgozása és a színhelyek felületi jellegzetességei határozzák meg vizuális nyelvezetét. A filmplakátok és színházi plakátok esztétikai minőségét az alkalmazó művészeti ág másodlagos követelményei írják elő, míg a műfaj önálló létjogosultságot nyert alkotásai a kiállítóterek bemutatófalain autonóm képzőművészeti törvényszerűségeknek engedelmeskednek.

Árendás József 1972-ben, az Iparművészeti Főiskola elvégzése után kisebb megbízásokat követően a Mozgóképforgalmazási Vállalat megrendelésére készített moziplakátokat. Noha a MOKÉP számára alkotott több tucat filmposzter szigorú rosta után kerülhetett az utcákra, mégis viszonylag tág tér kínálkozott a grafikai tervezésben. A filmplakátok merkantil sajátossága kompromisszumokra készítette a tervezőgrafikust, mindazonáltal elmélyítette azt a meggyőződését, hogy az alkalmazott művészet nem alkalmazkodó művészet. Árendás József a reklámkészítés szabályainak világos követelményrendszerét kötelező érvénnyel alkalmazta egyéni plakátművészetének gyakorlatában, ami a hirdetés és hírcserélés általános, valamint egyetemleges törvényszerűségéből fakad. A kereskedelmi falragasz tartalmi elemei a konkrét tényekre fókuszálnak, amelyek leplezetlen valóságossággal fejtik ki az üzenet mondanivalóját vagy hírét. Olyan eszközrendszernek kell társulnia a jelentés közvetítéséhez, hogy a házfalakon, utcákon és tereken a gyalogost megállásra, az autóst lassításra készítse, míg a kiállítóterben elhelyezett plakát égjen bele az agyba, hogy részleteire még évek múltán is emlékezzünk. A megfizethető előállítás szempontjai minden esetben prioritást élveznek, ugyanis a praktikus célszerűség érdekében jön létre a reklámhordozó. A tervező nem lelkesíti a nézőt, nem magasztalja fel a hirdetett terméket és információt, hanem objektív minősítéssel tárja a nyilvánosság elé. Árendás József moziposztereinek képi világa szoros kapcsolatot hordoz, és ösztönzést merít a képzőművészet eszköztárából; ilyen a tusrajz, a festői piktúra és a sok részlettel kidolgozott figurativitás. Ennek a '70-es

évek közepétől a rendszerváltás idejéig tartó periódusnak a második felében kristályosodik ki Árendás József lakonikus lényeglátása.

A zalaegerszegi Hevesi Sándor Színházban eltöltött negyedszázad jelenti az életmű florisát, és az alkotói kiteljesedés zenitjét. A rendezők igényei által szorossá lett kötöttségekben is megglelte kifejezőkészségének szabadságát, jóllehet a profi grafikus pszichológiai érzékenységgel meggyőzte a direktorokat a megvalósítandó koncepció megrendelői iniciatívájáról. Árendás József lelki alkata és alkotói habitusa elválaszthatatlan egységben mutatkozik meg a színházi plakátokon. Ő az ezerarcú halhatatlan cirkuszi clown, aki gyakran maszk mögé bújva sohasem egyén, gyakran még típus sem, hanem titokzatos, kacagó valaki, akinek élcei és falcai elől nem menekülhet a civilizáció. Távol áll formavilágától a messziről felismerhető stílusjegyek abszolút karakterisztikája, ellenben természetéből adódóan könnyedén szökdécsel a műfajok között, hogy elkerülje az önisméltés és egy helyben járás monotonitását. Az egyhangúság elkerülését a szakma technikai lehetőségei és korlátai segítették, amelyeket a probléma lényegéig hatoló és tömondatba sűrített szellemi mechanizmus generál.

Árendás tobzódik a technika sokszínűségében: kiönti a tust, akvarellt kever, akrillal fest, papírt tép, kollázst ragaszt, vagy fotót montíroz. A plakátok szerves részét képezi a tipográfia, ahogyan a betű szerves részét képezi a grafikának. Az alkalmazott grafika kötöttségeinek kezdeti dilemmái után a tervező magas szintre fejleszti az írásképet jelenlétét az alkotásokon. A betű hangulatot fejez ki mérete, elhelyezése, stílusa, típusa és színhasználata szerint, amely együtt fejt ki hatását és tölti be funkcióját a vizuális információval, hiszen a képi tartalom önnön létjogosultsága kiküszöbölné a műfaj a priori funkcióját. A szemlélő a felületen megjelenő betűrendszerből tájékozódik, amelyet párhuzamba állít és összehasonlít a vizuális tartalommal, összefüggést keresve a szöveg jelentése és a plakát témája között. A textus és numerus szerves és elválaszthatatlan alkotóeleme munkáinak, jelentéstartalmuk szükségszerűen erősödik a vizuális művészi környezetben.

Árendás József a saját vezetéknévét alkotó betűk glédáját az utóbbi időben nem a magyar grammatika hagyományos szabályai szerint tünteti föl alkotásain (ár&ás), ugyanis a tipográfia kreatív alkalmazásával az írásképet többletjelentést hordoz. Nomen est omen. Az angolszász nyelvekben használatos „and” kötőszó fonetikus áthallásának inspirációjából születik a

kapcsolatos mellérendelés jelképe, az ampersand (&), amely a magyar nyelv „és” viszonzyszavának komplex vizuális megjelenítése. A névben hordozott szimbólum a konkrét jelentéstartalmak kizárólagosságának elvetésére utal, helyesebben az értelmezés rétegeinek jogos egymás mellett állására világít rá. A tipográfia új vizuális eszközöket teremt, amelyek az absztrakt ökonómia törvényszerűségeinek engedelmeskedve a lehető legkevesebb íráskép igénybevételével törekszenek a lehető legnagyobb tartalmi és vizuális hatékonyságra. Az olvashatatlanságig dekorált betűtípus és az üzenet átadása okán megszülető mű jelentésével nem törődő nyomdai szedés az esztétikai gazdaságosság felfogásával nem egyeztethető össze. A változatos formakompozíciók, a tipográfia struktúrája és a logikus szövegszerkesztés teremti meg a mondanivaló célhoz igazodó, tartalmához idomuló és praktikus alkalmazását. A plakát, a levélpapír, az árjegyzék, a bélyeg, a színházjegy, az újsághirdetés, a csomagolópapír, a képregény, az oklevél és könyvborító sajátos természettel és önálló törvényszerűséggel meghatározott rendjének közös értékmérője az absztrakt ökonómia, amely nélkülözi a közös esztétikai elvet és stílust. A művészi tipográfiával szemben támasztott igény a papír megválasztásától, a textúra kiemelésétől, a szedés és dizájn tervszerűségének hatékonyságától a nyomtatás precíz kivitelezhetőségéig széles spektrumot ölel föl.

Árendás József négy évtizedet meghaladó alkotói munkásságát a tervezés logikájának változatlansága, de a vizuális grammatika teleologikus kikristályosodása jellemzi. A tervezőgrafikus számára a kiindulópontot a hirdetés céljából kiválasztott téma esszenciális sűrítése határozza meg, amely mint egy bábból kifejlődött imágó bontja ki az üzenet jelentését. A tömör kifejezőmód követelménye deduktív következetességgel jut érvényre és ölt formát, ezáltal a komplex előfeltétellel fokozatosan redukálódik egynemű eredménnyé. A színházi plakátok és film-poszterek bázisa minden esetben a narratív kontextus időbeliségének paradoxonja, amikor kimerevített és statikus állapot interpretál par excellence mozgásfolyamatban értelmezhető és a cselekménysor láncolatában érzékelhető eseményeket. A műfaj sajátossága a kiválasztás és az elhagyás képessége, ami az információ átadásának alárendelt médium magja felé tereli a tervezőgrafikus individuális megközelítését. A mentális summázat üstökön ragadása nem automatikus vagy determinált folyamat eredménye, hanem a művész egyéni látásmódjának és géniusának megoldása. Az üzenet vizuális leképezése

során elsődlegesen szem előtt tartott kritérium azoknak a járulékos képi és tipográfiai alkotórészeknek a felismerése, amelyek szükségtelen sallangokkal és mellőzhető blickfangokkal kínálnak talmi végeredményt. Az elvetett ötlet és a megtisztított tartalom fogyasztást nem okoz a létrejött alkotás esztétikai minőségében, egyre inkább a tiszta átláthatóságot és a művészi kvalitást szolgálja. Árendás József plakátművészetének fejlődési ívét ennek a felfogásnak az elsajátítása és tudatos gyakorlása jelöli ki a MOKÉP számára készített, festői látásmódot tükröző moziposzterektől a kalligrafikus puritánságig egyszerűsített jelenkori plakátokig.

Az 1980-ban készült *Kojak Budapesten* című magyar vígjáték plakátja az írásképp és a látványelem szerves egységének tanúbizonysága, jóllehet mind a tipográfia kelléktára, mind a vizuális komponens részletekbe menő kifejezésmódban bővelkedik. Az ikonikus címszereplő attribútumait felhasználó grafika a horizontális képtengely közepéig terjedően foglalja el a felületet, hogy átengedje az információs mezőt a szövegnek. A tar fejtető és a napszemüveg megidézése elégséges ismertetőjegyei a karakternek, és félreérthetetlen, tulajdonosától elválaszthatatlan jellegzetességekkel ruházzák föl a máskülönben egyéni vonásokat nem tükröző ábrázatot. A gondolati síkon puritán eszközök alkalmazása a tartalom kifejezésére, amit összetett autonóm grafikai megjelenítés manifesztál.

A kétezres évek közepére érettek be Árendes József „plakátos gondolkodásának” elhullajtott magvai. 2004-ben alapító tagja volt a Magyar Plakát Társaságnak, amelyik ennek a szemléletnek a jegyében formálódott közösséggé. Árendás József spirituszát a technikai felkészültség és az intellektuális képzetársítások tüze táplálja. A megkérdőjelezhetetlenül magabiztos grafikai kondíció a hivatásos művész mesterségbeli tudásának nyugalmit kelti, míg az értelmi felismerés alkotórészei humoros intuíciókban öltenek formát. Előszeretettel találja meg lelki alkatának megfelelően a saját öröme és szórakoztatására szolgáló vizuális közlésformákat. A nemzeti sorskérdések feldolgozásának húsba metsző tragikumát malíciába mártott ecsettel közvetíti, mindazonáltal szívesen ajándékozza meg magát és a nézőközönséget megannyi erotikus krokival, frivol humorral vagy vitriolos bonmot-val.

A XXI. századra alapvetően megváltoztak az „alkalmazott” grafika technikai követelményei és esztétikai megítélése. A ’70-es és ’80-as években Árendás József plakátjai a szabadkézi rajz szenzuális bázisát jelentették. A manuális készség prioritásáról a jelenben sem

mondott le, jöllehet műtermének kikerülhetetlen tartozéka a számítógép. A digitális képalkotó eszközök használata és a világháló végtelen lehetőségeinek csatásorba állítása a plakátművészetet ugyan infúzióra köttették, de a műfaj továbbra is az intenzív osztályon várja sorsának jobbra fordulását. A plakát tere egykor az utca volt, ahol természeténél fogva túl kellett harsognia a járókelők zaját és a közlekedési eszközök lármáját. Pillanatnyilag úgy tűnik, hogy enteriőr művészetté vált, amelyet rendeltetési helyéről kiszorítottak az olcsó művészet drága hirdetőfelületei. Árendás József munkássága zsinórmérték az elkövetkező plakátosgenerációk előtt, hiszen pályafutásán végigtekintve szilárd bizonyítékát találjuk annak, hogy nem a plakát stílusa, hanem kifejezőereje a fontos.

Szabolcsi Bence

A zenei ékesítés európai körzetei*

■ Azt a virágos-cirádás zenei drapériát, az ékesítéseknek azokat a gyöngyöző girlandjait, melyeket a gyakorlati muzsikusként, a zenetörténész és a népdalkutató egyaránt jól ismer a XVII–XVIII. századi zongoramuzsikából, a régi magyar népdalokból, olasz operaáriákból, cigányzenéből, zsidó templomi énekből stb., sokáig kizárólag úgy tekintették – s tekintik részben még ma is –, mint a zenei dekoráció henye fényűzési kellékét, haszontalanul szép, többnyire felesleges cifraságot, mely a dolog lényegéhez egyáltalán nem tartozik hozzá. Nem véletlen, hogy például a népdalgyűjtők jóformán kivétel nélkül a XX. században eszméltek rá a népi ornamentika pontos megrögzítésének fontosságára. Maga a szorosán vett zenei kutatás a módszeres vizsgálat megindulása és kibontakozása óta tudja, hogy a régi zene ornamentikája, mint a dallam alakulásának legfontosabb tényezője, szervesen összefügg a kompozícióval, és szokványos formulakészlete az élő dallam „megkövesedéséből”, „lekicsinyítéséből” ered, hogy tehát az ornamens: „sűrített dallam”; hogy a régi előadóművész épp rögtönzött ékesítéseivel öntött lelket a zeneszerző művébe, mely a lejegyzésben mindig csak merev váz, holt kóta volt, igazi élet nélkül; hogy a régi komponista valóban rá is bízhatta magát sokszor önkényeskedő előadóra, mert tudta, hogy zenéje lényegét, túlzott és tetszelgő cifraságaik mellett is, nem hogy meghamisítanák, hanem valósággal ők teszik reális művészetté; hogy tehát az idők folyamán írásba foglalt ornamentika már a gyakorlat hanyatló idejére esik (Schering szerint 1500 után kevesebb ornamenst írnak ki, 1650 óta egyre többet), arra az időre, mikor már szinte tudományosan kellett megrögzíteni és tanítani mindazt, ami addig természetes és ösztönös kultúra, a pillanat s a környezet sugallatából fakadt közvetlen élet volt.

Valóban, a XV. század óta rendszeresen tanítják Nyugaton az ékesítés mesterségét, s valóságos konvencionális szaktudománnyá merevedett a zenei díszítés gyakorlata. Még kérdéses ugyan, milyen fokig érvényesült a tanköny-

vek doktrínája és formulavilága az élő zenei gyakorlatban, illetve mennyiben tükrözi a való gyakorlatot; tény azonban, hogy e formulák nagy része ott található a figurációs művek írásba foglalt zenei szövegében – s épp olyan korban, mikor Schering szerint az ékesítés túlnyomórészt rögtönzött formában történt. Ugyanígy rögzítődött írásban ezer évvel korábban a gregorián ének melizmatikus dallamvilága, míg a gregorián közvetlen rokonaiban, az ősi keleti népzeneben továbbra is a közvetlen élet s a szájhagyomány szabad gyakorlata szabta meg az ékesítés módját, mindennemű írásba foglalt hagyomány nélkül. A nyugati műzenében azután az ornamentika lassú kihalálása (Lach szerint a dallamszerkezetbe való felszívódása) követte az írásba merevedést, s az élő koloratúra utolsó, némileg már dekadens csillámaival a XIX. századi olasz-francia nagyopera színpadán találkozunk. A XIX–XX. század európai zenéjének ornamentális dallamossága (Chopinnél, Debussynél, Sztravinszkijnál, az új magyar zenében) már jellemző módon Kelet-Európa, vagy éppenséggel a Kelet melódiavilágából táplálkozik.

A nyugati ornamentika elsorvadásában kétségtelenül része van az európai többszólamúság újabb kori alakulásának, a mind erősebben harmóniai jellegű gondolkodásmódnak. Többszólamúság és ornamentika viszonya ugyanis kezdettől fogva szabályozásra, kiegyensúlyozásra várt, s aligha véletlen, hogy a XVI. század lantkomponistái – köztük Milán, Galilei és mások – ismételten úgy hivatkoznak a többszólamúságra, mint a túlburjánzó díszítés ellensúlyozójára. Szabadon virágzó dallam és kötött szólamszerkezet nyilván nem állhattak meg sokáig egyenrangúan egymás mellett. Talán a német zene XVIII. századi története a legjobb példa rá, hogy a klasszikus sokszólamúság bizonyos architektonikus ékítéssel (fél-ornamens, fél-motívum) járt együtt, a homofónia inkább dekorációs ékítéssel (mely valóban ékesítés, nem motívum); a romantika utáni európai zene azonban ez utóbbit már elveszítette, anélkül, hogy az előbbihez visszatért volna.

Mi, kelet-európaiak viszont ma is jól ismerjük még a rögtönző díszítések zenei atmoszféráját, részben legújabbban felfedezett ősi népzeneink, részben a cigányzene hagyományából; hiszen épp a cigányzenekarok játéka révén lehetünk tanúi az olyasfajta rögtönzött zenekari cifrázásnak is, amelyet a Nyugaton Praetorius több mint háromszáz évvel ezelőtt megró a *Syntagma*-ban; s nem lehetetlen, hogy épp ezért jobban is megértjük a régi nyugati zene egynémely szerkezeti és előadásbeli sajátosságát, mint maguk a nyugati zenekultúrák most élő utódai.

Az újabb dallamkutatás, mint említettük, mindenekfelett arra világított rá, hogy a régi zenei ékesítés jelentékeny része nem pusztán dekorációs képződmény, hanem a melódiaalakulás elemi tényezője, „teljes zenei fejlődés kompendiuma”, s így a zenei ékesítések belevilágítanak a dallam szövődésének, szerkezeti alakulásának műhelyébe. Alábbi vázlatunkban, melynek eredményei természetesen bővebb kifejtésre várnak, Lach Róbert (*Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie*, 1913) és kutatótársai munkásságának nyomán elindulva, a zenei ékesítésnek egy eddig figyelemre nem méltatott problémakörét igyekszünk megrajzolni. Ez a probléma lényegében abban áll, hogy a zenei ékesítés nem egy és ugyanazon értelemben szerepel Európa minden zenekultúrájában, s így a dallamképzésnek, közvetve tehát a teljes zenei gondolkodásnak más és más típusaira világít rá. Itt tehát – szemben Lach időszakosan hullámszó, de egységes fejlődésvonalával – egymás mellett, egyidejűleg érvényesülő, műveltségi körök szerint elhatárolt ékesítő-, illetve dallamalkotó elvekről van szó. (Ilyeneket állapít meg például H. Bessler 1928-ban a XV. századra vonatkozóan, egy „ornamentálistektonikus” olasz–burgundi s egy „konstruktív” angol ékesítőgyakorlat szétválasztásával.)

Kiindulópontul az a körülmény szolgálhat, hogy az európai zene ékesítéseinek történetében világosan felismerhető két élesen különváló időszak: egy régi és egy újabb értelmezés korszaka. (Ezt már Dannreuther, Beyschlag és mások hangoztatják.) Vízválasztónak körülbelül az 1650 és 1750 között lefolyt évszázadot tekinthetjük; mint az átmenet legjellemzőbb képviselőjére, elég lesz Bachra rámutatnunk, aki ott áll a kétféle irány érintkezőpontján, lényegében teljesen a múltba kapcsolódva, de a mindenkori életben is benne álló művész hatalmas vitalitásával felfigyelve az újabb irány előnyomulására is. Említésre méltó egyébként, hogy ugyanez időszaktól kezdve – sajátzerű ellentmondásban a délen mindvégig uralkodó „zenei anyagszerűség” elvével, melyről alább még szó

lesz – feltűnő közeledés mutatkozik énekes és hangszeres koloratúra között, melyek 1600 táján még felismerhetően külön utakon jártak. Így többek között a kései velencei és első nápolyi operaszerzők (Cesti, Draghi, Scarlatti) új irányzatot kezdeményeznek a hangszeres-énekes koloratúrástílusban. A XVIII. század már, főként Északon, azaz Közép-Európában, azt mondhatnók, homogén anyagból építi fel hangszer és énekhang ornamentikáját, bár a legfőbb mesterek technikában és esztétikai értékelésben egyaránt külön tudják őket választani.

Ez az 1700-as határ volna az, amely után az ornamentals már túlnyomórészt valóban mint dekoráció szerepel Európa zenéjében – a közismert „megkövesedett”, ornamentalsformák, mordentek, „pincé”-k, „coulé”-k, előkék, „chute”-ök stb. ennek az újabb fejlődésnek eredményei – s amely előtt, tehát körülbelül a belcanto kialakulásáig, 1650–1700-ig még az eleven melódiaképzés egyik legfőbb tényezője, „dallam a dallamban”. Lach ezt a határt a diminúciós gyakorlat kialakulásában látja, s valószínű, hogy az újabb „dekorációs” felfogásnak közvetlen elődje a diminúciós technika; mindkettő a kész formulák nemzetközi rétegével vonja be a sajátos nemzeti dallamfejlődést, csak hogy míg a későbbi burgundi-francia, a régebbi olasz kezdeménynek látszik.

Vannak-e hát régebben ilyen eltérő értelmezésmódok, és valóban másképp díszítik a dallamot Európa különböző részeiben? Aki behatóbban foglalkozik az 1700 előtti európai zene dallamvilágával, sokszorosan egymásba folyó gyakorlatuk ellenére is fel fogja ismerni az értelmezés e különböző módjait. Állítsunk egymás mellé egy-egy jellegzetesen ékesített régi olasz, francia, német és magyar dallamot; a különbség – kétségtelen párhuzamok és hasonlóságok mellett is – szembevető. Jegyezzük itt fel, hogy már a XI. századi Aribó Scholasticus úgy érzi: elvi különbségek vannak déli és északi, longobárd és német dallamosság között – amit egyébként R. Wagner kutatásai az 1920-as években germán és román liturgikus nyelvjárások megállapításával igazoltak –, vagy hogy Johannes Diaconus szerint a frankok (germánok) eltorzított alakban éneklék a gregorián melizmákat. Felsorolhatnánk itt még jó néhány adatot a zene történetéből; például azt, hogy már Colluccio Salutati (1363) és Johannes Burchardus (1499) nemzeti sajátosságnak érzik az olasz énekmodort, hogy a XVII–XVIII. században Mersenne, Couperin, Telemann, Bach Emanuel, főleg pedig Quantz még lényegbevágó különbséget éreznek francia és olasz ékítésmód között; és így tovább. Ezek a mély, belső különbségek, úgy rémlik, maradandó erővel érvényesültek a régi nyugati zenekultúrák életében,

s az európai zene történetét egyes művelődési körzetek történetére bontják. Ha eltekintünk az úgynevezett diminúciós gyakorlat mindenütt kimutatható, nemzetközi formulakészletétől, mint a zenei nyelvjárások közös felületi rétegétől, a kor divatos egyenruhájától, s megkeressük alatta az egyes művelődési körzetek sajátos, külön nyelvezetét, nagyjában ezeket a zenei tájegységeket fogjuk megkülönböztetni:

1. Középtengeri (déli, olasz–spanyol) körzet. Ékítményei a dallamvonal kibővülései – mondhatnók a dallamteremtő energia túlcsoordulásából erednek, még akkor is, ha ábrázoló szerepük van, mint a XVI. század madrigálzenéjében. Épp ezért alig egyszerűsíthetők egyszerű hangközökre, önálló dallambeli jelentőségük mindig megmarad. Egyenesen meglepő, hogy még a XVI. században is, mikor már tankönyvek tanítják a lassanként megmerevedő ékesítéseket, mily rendkívül szabad melodikus kisugárzásokat találunk ezekben a különben nemzetközi érvényű spanyol–olasz formulatárakban. Például Ortiznál (*Tratado de glosas*, 1553), Tomás de Sancta Mariánál (*Arte del taner fantasia*, 1565), Confortónál (*Breve ed facile maniera d'esercitarsi a far passaggi*, 1593 vagy 1603), Bovicellinél (*Regole, passaggi di musica*, 1594) és Rognoni Taegiónál (*Selva di varii passaggi*, 1620); valamennyi példánk egy-egy negyed-, ötöd-, másod-, illetve harmadhangköz körülírását mutatja be, alapjában tehát egyik sem egyéb, mint valamely egyszerű dallamlépés parafrázisa.



Jellemző: ebben a déli dallamvilágban a diminúció alapján – mintegy alkalmat nyerve a melodikus kibomlásra – merőben elsődleges, dekolorálásra, azaz egyszerűsítésre alkalmatlan dallamképletek alakulnak. S az ilyen módon előtérbe lépő, minden formulaszerűségeen keresztül törő melodikus hajlamnak mélyebb nemzeti gyökerei világosabbakká válnak számunkra, ha meggondoljuk, hogy az effajta sajátosságok mennyire otthon vannak a régi olasz zenében. Idézzük itt például a XIV. századi Giovanni da Cascia híres páva-madrigáljának egyik passzusát, ahol egy igen egyszerű dallamformu-

la együtt szerepel a maga ékesített alakjával, egészen heterofonikus módon:



vagy Caccini *Nuove Musiché*ének (1602) egyik dúsan kolorált zárlatát:



Bizonyára nem véletlen, hogy épp ez a művelődési körzet őrizte a Nyugaton legtovább a túlviruló ornamentikát, a dallam szabad maga-kifejtését, a koloratúr-áriát (nápolyi operastílus, Rossini); „che cantino bene” – követelte már Zacconi a zenei díszítéstől, s valóban, ezekkel a délszaki cirádákkal a dallamvonalak mintegy „kiénekelik magukat”. Meg kell itt említenünk azt a problémát is, hogy e déli művelődési körzet dallamvilága valamiképp, részleteikben ma még alig felderített szálon, kétségtelenül összefügg a keleti dallamvilággal. Mint ilyen kettős gyökerű jelenséget, elég magát a gregorián melizmatikát felhoznunk, mely – az úgynevezett egyházi hangnemekhez hasonlóan – Kelet és Dél közös termékének látszik. Eddig idézett példáink, ha nem is többszólamúságból fakadó, de többszólamúságba ágyazott ornamentumok voltak; a gregorián dallamvilága viszont egyszólamúan gondolkodó zenekultúrákban fogamzott. Mégis, bizonyos értelemben hidat ver a dél-európai többszólamúsághoz, nemcsak azzal, hogy körülötte kristályosodnak ki emennek első kísérletei, hanem azzal is, hogy a szabadon áramló dallamosság érzéki mágiaja láthatólag belőle öröklődik át a középtengeri dallamvilágra. Gondoljunk például ilyen fordulatokra,



aminők jóformán sohasem tekinthetők megadott, kész dallamvázak ékesítésének, hanem inkább szabadon hullámzó, lebegő „dallamenergiák”-nak: a keleti dallamvilággal való kapcsolat és a középtengeri melodikus ornamentikával összekötő rokonság egyaránt világossá válik. (Szír, óhéber, görög elemek – itáliai néphagyomány.) Mindkét kultúra, a déli éppúgy, mint a keleti, az énekes dallam jegyében fejlődött: mindegyik másként szövi a hangszeres, másként a vokális dallamot, másként ékesít lassú és másként gyors melódiát; a középtengeri zeneiség, mert önkéntelenül tiszteletben tartja a dallam anyagát és

színét, a keleti zene, mert szemében minden egyes megszólaló dallam s ugyanegy dallam minden megszólalása lényegében más és más, bár – vagy épp mert – ugyanegy „kimondatlan” dallam töredéke valamennyi. De tovább is mehetünk: a XVI. század olasz–spanyol diminúciós tankönyveiben is sok a keleti vagy keleties vonás. Mire vezethetjük vissza e sajátságos orientalizmusokat? A gregoriánus élő tápláló vizeire, a Dél-Európa számára mindig nyitva maradt keleti forrásokra, Bizáncra, Szicília és Spanyolország arab kapcsolataira, vagy a Balkánra, keleti, nyugati és déli műveltségek ez évezredes keverőtégelyére? Ma még nem tudjuk, bár maga az összefüggés régóta kétségtelen. Összefoglaló sajátosságként annyit talán megállapíthatunk, hogy ez a délszaki dallamvilág az északnál öncélúbbnak, s egyúttal anyagszerűbbnek, dallamait a zene anyagához: színéhez és iramához, azaz a megszólaltató közeghez és a mozgás fokához (tempóhoz) képest alakítónak látszik; ami annyit jelent, hogy van külön énekes és hangszeres, külön lassú és gyors melodikája.

2. *Atlanti (nyugat-európai, talán a kelta vagy normann díszítésmód bizonyos közös emlékeiből táplálkozó angol–németalföldi–francia) körzet.* Fő jellemzője az ornamentum mint mozgási tényező. Az ékesítés itt arra szolgál, hogy a zenei szerkezetet megmozgassa, nekilendítse, folyamatossá tegye, hullámvá és mozgékonyvá fűtse. Az ilyen ékítmény tipikusan dekorációs képlet, és elválhatatlanul összefügg a homofón gondolkodással. A flamand többszólamúság „ornamentális” mesterei, mint Okeghem, Agricola és a fiatal Josquin, épp azon a ponton szakadnak el a francia hagyománytól, amikor elmossák a határt ékítmény és szabad motivika között. Úgy látszik, már a trubadúrdallamok feltűnően szkeztikus ornamentikája ide sorozható. Általában a franciák hajlanak legfeltűnőbb mértékben a formális megmerevítésre és körülhatárolásra: a trubadúrmelódiákban félreismerhetetlen a 3-4 tagú plica-képletek formulaszerűsége, s ha Hieronymus de Moravia a XV. században hírt ad bizonyos trillaformák (*nóta procellaris*) franciaországi népszerűtlenségéről, ezzel épp a már kialakult formakincs zárt érvényességét, kizárólagosságát igazolja. Legjellemzőbb azonban, hogy azok a vándorformulák, melyek alighanem a XIII–XIV. századi francia *déchant*-gyakorlatban megérlelődve a XV–XVI. században nemzetközi érvényűvé váltak, azok a tipikus fordulatok, melyeket többek között Palestrina és jóformán a teljes nyugati zenegyakorlat – bizonyos közös gregorián emlékek mellett – a németalföldi mesterek zenéjéből tanul el (klauzulák és kádenciák, cambiatatípusok, körül-

írási jellegzetességek): mind ilyen mozgás-szkémák, tehát nem dallambeli kiszélesítést jelentenek, mint az olasz ornamentika. Figyeljük meg, mily könnyű ezeket a fordulatokat dekolorálni, azaz eredeti alapvázukra visszavezetni! – Következzék itt néhány jellemző példa Josquin, Brumel, Agricola, Palestrina műveiből, a chanson- és frottola-irodalomból, végül – átvezetőnek a harmadik körzet formáihoz – az 1600 körüli angol virginálzenéből:



A nyugati körzet egyik legfőbb jelentősége abban áll, hogy 1650, illetve 1700 után az ő értelmezésmódját vette át Európa legnagyobb része (Németország kifejezetten Froberger és az idősebb Muffat óta); vagyis itt alakult ki a modern nyugati ékesítésmód egész formakészlete, s ennek az irányzatnak nyomán (francia szvitkomponisták) vált az újkori ékítmény valóban formulákba merevült mozgási és dekorációs tényezővé az európai zenében.

3. *Balti (közép-európai, német) körzet.* Fő jellegzetessége, hogy az ékítményt a zenei gondolat kibontásának, kifejtésének, variációjának vagy feldolgozásának fogja fel, tehát nem annyira melodikus vagy mozgási, mint formaszövő, építkező energiaként érvényesíti. Ez a dallamvilág eszerint nem új dallamot sarjaszt az ornamentum révén, mint a délszaki, nem is új mozdulatot alakít, mint a nyugati technika, hanem témát fejleszt, kifejt, széttaglal és építkezik, mindig megőrizve az alapul szolgáló motívumanyag s a kifejtési forma egységét. (Figurális melódiaszövés, szekvenciázó, azaz szekvenciasorokká vagy -láncokká összeálló ornamentika.) Amit tehát itt ékítménynek neveznénk, lényegében a motívumfejlés sűrített formája; de kétségtelennek látszik, hogy a régi német mesterek, s még Bach igazi ornamentikáját épp itt, ezekben a dallamszövési sajátosságokban kell keresnünk. Jellemző, hogy a Bach ékítményeibe sűrített melodikát majd mindig megtaláljuk Bach műveiben, főleg lassú tételekben, kifejtett, „felnagyított”, meglassult formában is. Idézzük itt például a *Vater unser im*

Himmelreich kolorált korálelőjátékának és a *Brich dem Hungrigen dein Brot* szövegű kantáta megnyitókórusának kezdőtémáit;



vagy a 3. *Brandenburgi versenymű* fináléjának figurációit a *Bist du bei mir* kezdetű dal egyik fordulatával kapcsolatban,



és így tovább. Itt tehát a figuráció mindig és minden vonatkozásban főanyag, különbözőképpen megvilágítható, agogikájában sokértelmű, de szövés módjában szuverén gondolat: motívum, feldolgozás, szigorú alapszövet; amit Hasse, Haydn, Mozart vagy a XVIII. századi olaszok hangszeres lassú tételének és koloratúráinak ékesítéseiről többnyire nem mondhatunk el. Ez utóbbiaknál, s mint láttuk, általában a déli körzetben, a dallammozgásnak s vele az *anyagszerűségnek* az az ősi törvénye érvényesül, mely a kisebb hanglépést elvileg gyorsabb, a nagyobb hanglépést lassúbb mozgással kapcsolja össze, mely tehát – még az „énekő allegro”-ikban is – elvi különbséget teremt lassú és gyors, egyben énekes és hangszeres zene dallamossága, illetve ornamentikája között. Csak össze kell hasonlítanunk Bach valamely korálvariációját Mozart vagy kortársai valamelyik variációs művével, hogy ez a nagy különbség szembetűnjék: Bach melodikája alapszövegében függetlenebb a tempótól s a megszólaltató közegtől, mint Mozarté.

Annál érdekesebb, hogy Haydn, Mozart és Beethoven kései műveiben, tehát épp akkor, amikor e mesterek bizonyos fokig visszatérnek a többszólamúsághoz, az ónémet, szövödményes ékesítőtechnika, tehát az ornamentum mint motivikus anyag újból előbukkan (így Mozart *f-moll orgonafantáziájában*, K. 608, és Beethoven utolsó zongoraszonátájában, az *Arietta* 4. variációjaként). Mindamellett úgy tűnik, mintha az eddig említett három művelődési övezet 1750 után kettőre vonódott volna össze: északi és déli, illetve német–francia és olasz gyakorlatra, s a régi német hagyomány már csak lappangva, „föld alatt” folytatná tovább életét. Mozart, Haydn, Beethoven, Weber, Schumann és Wagner „kifejező”, „érzelmi” ornamentikája már láthatólag ugyanabból, az újabb zenei nyelvben feloldott, nemzetközibb – s régebbi korok formakincséhez képest kétségkívül szkematikusabb – készletből táplálko-

zik, amelyből Méhulé vagy Berliozé. S itt gondolnunk kell arra is, hogy a német zene a XVIII–XIX. században olyan nemzetközi világnyelvet jelent, mely mindenfelől táplálkozott és mindenfelé kisugárzott.

4. *Kelet-európai körzet*. Egyelőre mesterséges, heterogén fogalom, melyet itt inkább csak a közép- és nyugat-európai zenétől való elhatárolás céljából alkalmazunk – annál is inkább, mert szinte kizárólag újabban megrögzített népzenei konglomerátuma. Ebbe tartoznék bele ugyanis a szláv népek, a balkáni népek és nevezetesen a magyarság népi díszítő stílusa. Igaz, a régi magyar népdalkincs tekintetében felmerülhet a kétség, hogy nem esik-e kívül lényegében mindenfajta európai kategórián; hiszen gyökerei közép-ázsiai jellegzetességeket őriznek, ahogyan maga a magyar ötfokúság is egy nagy ázsiai kultúrláncolat nyugatra vetett határörszemének mutatja népzenei dallamvilágát. Ebbe a körzetbe tehát legalábbis erősen belejátszanak távolabbi keleti elemek (tatár, perzsa és egyéb ázsiai motívumok az orosz népzeneben stb.). Kelet-Európa óriási területét ebből a szempontból egyelőre alig tudjuk közelebről elemezni. A régi magyar (s talán általában a régi keleti) ornament azonban azzal jellemezhetjük legjobban, hogy – mint minden tisztán egyszólamú zenekultúra díszítésmódjának – bizonyos értelemben polifónia-helyettesítő, szólam- és kíséretpótló szerepe van (ahogyan Keleten az ornamentális előadás valóban alapjává is válik a többszólamúság egy kezdeti formájának, a heterofóniának). Mondhatnók, az az energia, mely más népi dallamkultúrákban többszólamúság kialakítására vezetett, itt mintegy az ékítéssel helyettesít minden szerkezeti tágulást, minden egyéb dimenzióba való kiterjedést (ahogyan ezt R. Wagner a gregorián melizmákról megállapítja). A régi magyar ékesítéstílus – itt egyaránt gondolunk az ének fiziológiai szükségességéből, az előadó művészi érzékéből és a hagyományból eredőre – elsősorban a mintázásbeli képzelet sokoldalúságával, a teljes dallamdíszítés útján nyert strukturális gazdagságával emelkedik ki; s e sokrétű mintavetés legfőbb zenei funkciója, hogy szoros motivikus egységbe fonja (mint Hornbostel a kelet-ázsiai kolorálásra megjegyzi: élesebben körvonalazza) a dallamot, akár valami valóban elmaradt, motivikusan, tehát rokon tematikával kísérő szólam helyettesítője. Ezekben a régi keleti dallamokban, melyek között egyébként igen nagy formai eltérések vannak (hiszen a magyar népdal szigorúan körvonalazott strófás tagoltsága messze esik a „kezdet és vég nélküli” ázsiai variációsorozatoktól), mindennekeftt nem öt-

letszerű cifrázatokról, hanem többé-kevésbé *állandó* mellékhangcsoportokról, végigvonuló motívumképletekről van szó, akár a keleti és nyugati keresztény egyház liturgikus melizmáiban. A hangcsoportok állandósága kétségkívül jórészt az énekes fiziológiai „beállítottságával” áll összefüggésben, tehát valósággal természeti jelenség. De az egy darabon belül egy és ugyanazon motívumanyaghoz való ragaszkodás kirívó példái, aminők Bartók gyűjtésében a bonyolultan kolorált román népi dallamok vagy az észak-afrikai arab tánczene állandó ornamentális közjátékai, arra figyelmeztetnek, hogy itt nemcsak az intonáló szerv szükségleteiből folyó kényszerről vagy megszokásról, hanem mélyebb zenei ösztönök parancsáról van szó. Mennyire egységes koncepcióvá forraszthat az ékítmény, a maga szinte imitációs, motívumfejlesztő készségével, sokszor csodálatosan érzékeny „illusztratív” hajlamával egy-egy régi magyar vagy orosz dallamot, azt legjobban az ilyen példákön láthatjuk: (Bartók–Kodály, *Erdélyi magyarság: népdalok*. 1925, 76. sz. Szövege a XVII. századból való, és szerzője – talán a melódiáé is? – Janóczi vagy Jánóczi András. Az orosz dallam: *Ruszkije narodnyje pjesnyi* I. Szerk. A. G. Novikov, Moszkva–Leningrád, 1956. 128.)

Parlando

I - de - je - buj - do - sa - sim - nak,
El - jött már ú - ta - zá - sim - nak,
Sok o - ka - i vadnak an - nak,
Az én el - buj - do - sa - sim - nak.

Лу - чи - на, мо - я лу - чи - нуш - ка, бе - ре - зо - ва -
что же ты, мо - я лу - чи - нуш - ка,
А - ли ты, мо - я лу - чи - нуш - ка, в пе - чи не - бы -
ла, а - ли ты, мо - я бе - ре - зо - ва,
не ве - су - ше - на?

Meg kell itt jegyeznünk, hogy a régi magyar művészi zene nem mindig követte ezt a nyilván keleti formálólvet; mint maga a régi magyar műveltség, nyitva állott a legkülönfélébb európai áramlatok előtt. Néhány XVII–XVIII. századi, egykorú feljegyzésben vagy népi hagyományban fennmaradt dallam sajátságosan „csokros” ornamentikája például arra figyelmeztet, hogy alighanem meg kell majd különböztetnünk a magyar barokk „úri” cifrázó-stílusát a népi dallamok szervezesebb és szigorúbb ornamentikájától. A későbbi verbunkos- és csárdásirodalom ékesítő stílusa viszont ismét a nyugati típusokhoz közeledik (gondoljunk a verbunkos-táncok cifrázatos passzázs-technikájára, a népdalparafrázisokra, vagy akár a *Rákóczi-induló*ra, mely ilyen szabadabb hangszerezés kolorálás útján született az énekes *Rákóczi-nótából*). Magyar népi és művészi zene dallamkonceptiója, melódiaszövege ily módon sajátosan fluktuál kelet és nyugat között.

A XIX. század magyar népies daltermésében és előadó-gyakorlatában oly nagy szerepet játszó cigány díszítésmód, mint szintén keleti gyökerű, bizonyos szerkezeti alapformákat megőrző jelenség, egyes rétegeiben (falusi cigányok) sok szempontból közel áll a magyar népi gyakorlathoz; ettől való különbözőségét azonban talán nemcsak hangszertechnikai okokban (hegedűjáték) kell keresnünk, hanem abban is, hogy a közismert cigánycifrázat (városi cigányok) a részletek aprólékos, fűzészerű feloldásában inkább az arab–hindu ornamentika rokonának látszik. Bartók a városi cigányok előadásmódjában a régi úri-nemesi előadásmód egyes eltanult, átvett maradványait gyanítja.

5. Az észak-európai népek zenéje – jórészt szintén újabban feljegyzett népi zeneanyag – eddigi kimutatások szerint elenyészően csekély ornamentális elemet tartalmaz; vázlatos összeállításunkban egyelőre mellőznünk kell.

Visszapillantva az elmondottakra: mi következik abból, ha az európai zene dallamszövő gyakorlata valóban ilyen művelődési körzetekre oszlik? Mindenekelőtt az, hogy ezekben a „kultúrkörökben” – melyeknek határai, mint láttuk, nem mindenütt esnek egybe a faji vagy nemzeti egységek választóvonalai – más és más zenei energiák érvényesülnek: az 1. művelődési körzetben a szabadon kibomló dallam lendülete, a 2.-ban rendkívüli mozgási készség, a 3.-ban formaszövő, építkező erő, a 4.-ben egységes koncepciójú mintázóképzelet. Úgy látszik, mint ha az európai emberiség zenei műveltsége ezekből az energiákból, ezekből a rétegekből rakódott volna össze.

Abból, amit elmondottunk, mindenekelőtt két, még tisztázásra váró törvényt vélünk kiolvasni:

1. *Ékítmény és mozgástörvény.* A zenei gondolat anyagához, pontosabban annak agogikai és színbeli energiájához való alkalmazkodás foka szerint vannak „anyagszerűbb” zenekultúrák, melyekben az ornamentum szabad melodikus kibomlás vagy mozgási dekoráció szerepét tölti be, és „anyagszerűtlenebbek”, melyekben a dallamépítkezés legfőbb tényezőjévé alakul. Előbbiekre a latin, utóbbiakra a germán zenekultúrák a példák. A keleti zenekultúrák a zene „anyagát” változóznak, a megformálást esetlegesen, egyszerűnek érzik (improvizáció).

2. *Ékítmény és többszólamúság.* Míg a harmonikusabb jellegű nyugati (monodikus) zenekultúrák az ékesítést dekoratív értelemben fejlesztették ki, addig a közép-európai polifon zene építkezési tényezővé emelte, a keleti egyszólamúság pedig a motivikus egybeszövés alapjává tette meg. Organikus építőszeret ily módon az ékesítés mindig azokban a kultúrákban nyert, melyek az önálló dallam alapján építkeznek, ahol tehát a dallam, illetve dallamok vonalszerű kibontakozásán, egyirányú szétterülésén, nem pedig dimenzióbeli kitágulásán, harmóniai meg bővülésén nyugszik a zenei gondolkodás súlya.

Nyugat és Kelet eszerint éppúgy elválnak egymástól a zenei gondolkodás gyökereiben, mint Dél és Észak. A déli ékítményben a dallamból dallam lesz; ez a kultúra nem egymásba építi, hanem egymásból bontja ki a dallamokat; a zenei gondolatok itt egymásból ágaznak ki, Északon (Közép-Európában) egymást építik tovább, de megmaradnak egymáson belül. Délen a dallamkivirágzást, Északon a dallam-összekulcsolódást figyelhetjük meg; Délen a plasztikusan tagolt és határolt, északon a szervesen szőtt, „átdolgozott” formák uralkodnak. (Olasz formakitalálók, német formabetetőzők!) Ugyanígy szemben áll egymással Nyugat és Kelet zenei gondolkodása: Nyugat homofóniája és polifóniája részben motorikus-dekoratív, részben architektonikus értelemben, de mindenképp kész formaterv szolgálatában alkalmazza az ékítményt, megmozgat, továbbépít vagy felold vele; Keleten az ékítmény megelevenít, egységbe forraszt, s egyben maga szövi a zenei folyamat alapszövetét. Nyugaton komplex, sokágú, de tömör egységbe kívánczó energiák felkeltője, tagolt és zárt formai terv hordozója, valóságos élesztő az ornamentum – Keleten szuverén formateremtő, mely a belső egységet mindig az egymás mellé állításban való sítja meg. Nyugaton monodikus vagy ellenpontos, de mindenképp többszólamú szerkezetbe épült, az egész te-

ret be nem töltő, társat vagy értelmezést kívánó ornamentumról, Keleten egyedül kibomló, önmagát értelmező ornamentumról van szó; Nyugaton a nagy, többszólamú és többrészes formák, Keleten az egyszólamú strófa- vagy variációsorozatok uralkodnak. (Európai forma- és előadás-rögzítés, ázsiai improvizáció!)

Felmerül azonban a kérdés: ha kultúránként ennyire más és más a zenei gondolat kifejtésének módja, a formaépítés belső elve: nem következik-e ebből, hogy maga a zenei forma is más és más értelemben jelentkezik az egyes kultúrákban? S lehet-e akkor még egységes európai zene-történetről, általános műfaj-történetről beszélni? Van-e még egyértelmű fejlődéstörténete például a szonátának, ha más a német és más az olasz szonáta lényege, mert összemérhetetlenül más a német és más az olasz zenei gondolat? Minden elsőbbségi kérdésnek, minden hatásvizsgálatnak: a német szimfonikus formák kezdeményező szerepének, melyet valamikor Riemann védelmezett, a klasszikus-romantikus olasz szonátairodalom prioritásának, melyet Torre Franca hangoztat, egyaránt csak ilyen „lényegi” határokon belül volna értelme és jogosultsága.

Igaz: ilyen messzire ma még alig tághatjuk a probléma körét. Elképzelhetjük, hogy a maga ősi állapotában minden zene ornamentum: örökké hullámzó, szabadon rögtönzött, megrögzítetlen, megkötetlen dallamszövevény. A különböző művelődési körzetek értelmezésmódjai arra mutatnának, hogy minden kultúra, minden emberi közösség zenéjét más meg más irányba terelik a maga belső formálótényezői. Való, hogy mennél fiatalabb vagy mennél idegenebb az állandó formáktól valamely zenekultúra, annál nagyobb szerepet játszik benne az ékesítés, azaz a kötetlenül kibomló dallam; az ornamentum megszorítása, megmerevedése, kihalása az illető kultúra megmerevedésére, megöregedésére vall. Másfelől az is kétségtelen, hogy az európai zenekultúráknak igenis megvan a maguk közös szellemi alapja és kiindulása (hangrendszer, hangnemek, többszólamúság, architektonika), hiszen máskülönben lehetetlen lett volna, hogy nagy formákon, nagy vívmányokon közösen dolgozzanak, hogy az egyes korszakos áramlatokon kisebb-nagyobb időbeli különbséggel, de mégis közösen menjenek át. Ha nem volnának ilyen közös alapelvek, lehetetlen volna az is, hogy az európai kultúrák egymástól közvetlenül tanuljanak; holott egy sor kapcsolatuk épp a dallamosság területén legnyilvánvalóbb. (Olasz–angol kapcsolat a XVI. század végén, flamand–német kapcsolat a XVI. század folyamán, olasz–angol–burgundi kapcsolatok a középkorban; a motettairodalom nemzetközi forrásai stb.) Gondoljunk csak a vándorló formulákra,

a diminúciós gyakorlat közös európai képleteire! Elképzeltetetlen volna az is, hogy az egyes technikák oly közvetlenül érintkezzenek; hogy például – az ékesítés területén maradván – A. Gabrieli *Canzoni alla francese*-iben, Frescobaldinál s az angol *division*-irodalomban valóssággal „közép-európai”, azaz német típusú feldolgozó-ornamentikával találkozunk, hogy Purcell, Händel és Johann Christian Bach viszont a velencei, illetve nápolyi koloratúrtechnikát tegyék magukévá stb.; s talán lehetetlen volna a közös hatás olyan mérve is, aminőt a gregoriánról minden európai nemzettel kapcsolatban fel kell tételeznünk. Hogy visszatérjünk az általános történeti motívumokhoz: barokk időszak például az európai műveltség mindegyik országában kimutatható, s ha más meg más nemzeti tehetségeket bontott is virágzásba, mégis lényegéhez tartozó vonás a közös inspiráció, az egyidős nemzeti kultúrákat szárnyára emelő korszakos áramlat átfogó lendülete és sodra...

És mégis: tagadhatatlan tény, hogy az egyes európai kultúrák minden ilyen áramlatot átértelmeztek a maguk számára, más- és másképpen élték át, s ebben az új, nemzetileg individuális értelemben fejlesztették ki vagy hajították félre. Az egyes nemzetek szerepét az összefoglaló művelődési körzeteken belül ma még csak homályosan láthatjuk; de a nagy európai egységnek épp az adott értelmet minden időben, hogy *különböző* organizmusok sugározták ki magukból, összefoglaló harmónia gyanánt. Mik voltak ezek a nagy organizmusok, az európai ember életének teremtő műhelyei? Ha mélyükbe, egyéniségükbe, teremtő munkájukba közelebről igyekszünk belelátni, egykor a műveikből kicsendülő végső *egység* is tisztábban áll majd előttünk.

JEGYZETEK

- * A tanulmány először németül jelent meg: Über Kulturkreise der musikalischen Ornanentik in Europa = *Zeitschrift für Musikwissenschaft* XVII (1935), 65–82. Magyarul: *A melódia története*. Bp., Cserépfalvi, 1950, 134–145., illetve *A melódia története*. 2. kiadás, Bp., Zeneműkiadó, 1957, 305–332. A jelen számunkban közölt szöveg a megjelölt forrás rövidített változata.

Sára Ernő – Scherer József

Körülöttünk

A mindennapok művészete, a kikerülhetetlen dizájn

Ipar- és Tervezőművészet Nemzeti Szalon 2017, Műcsarnok

■ A Nemzeti Szalonok sorozatának negyedik kiállítása az iparművészet és a tervezőművészet jelen állapotának bemutatkozása. Olyan művészeti alkotásokról van szó, melyekkel együtt élünk, mindennapi életünk velejárói, használjuk őket, környezetünk komfortosságát képezik. Úgy is fogalmazhatunk, hogy észrevétlenek, természetesnek vesszük, hozzászoktunk a jelenlétükhöz. Pedig ezek a tárgyak, látványok nem maguktól jönnek létre, számos felhasználói és esztétikai szempontot figyelembe vevő, körültekintő, professzionális tervezőmunka eredményei.

A kurátori megbízatás felelőssége ennek a szerteágazó, sok műfajú területnek a közönség számára is befogadható és érthető bemutatása. A kiállítás koncepciójának kialakításakor ezért az életszerűséget, a felhasználási szempontokat vettük figyelembe. Az iparművészet fogalma az átlagember számára ismert, egyes területeinek művelése egyidős az emberiséggel, száz év óta bejárattott, használt fogalom. De mi a tervezőművészet? – halhattuk naponta a riportok kapcsán is feltett kérdést.

A tervezés természetünk alapvető funkciója, egész természetünké. A tervezés valójában olyan rendszer és szervezethez, melyet bele akarunk plántálni mindennapjaink zűrzavarába. Valamennyi emberi törekvésnek tervezés az alapja: reggel felkeléskor, vagy este elalvás előtt képzeletben elkészítjük a napi vagy másnapi tervet. A „háziasszony” „megtervezi” gondolatban az ételt, melyet majd családjának feltálal. Minden technika, minden olyan alkotó munka, amelyet emberi agy és kéz hoz létre, először az emberi képzeletben körvonalazódik. A tervezés biztonsága, sikere céljaink világos felismerésén, valamint a megvalósításukhoz szükséges eszközök meghatározásán nyugszik. A sikeres terv valójában egyfajta gyakorlati életfilozófia, megjelenített biztonság, egység, harmónia és egyensúly.

Én legszívesebben REND-nek nevezem, ahogy valójában organikus rend is: olyan rend, amely a dolgokban

benne fogantatik, és nem erőszakkal jön létre bennük. A terv nem csupán mindenfajta szépség feltétele, biztonságos alap, melyre minden munkának épülnie kell, hanem egy olyan út, melyen biztonságosan haladhatunk.

A haladás bizonyos irányba történő mozgást jelent egy meghatározott térben.

A meghatározott tér, az irány és a mozgás a tervezőművészet elemei. Ha egy rajz fogalmának kifejtéséhez akarunk látni, először világosan körvonalaznunk kell a teret, amelyben alkalmazni kívánjuk. Meg kell tervezni, és láthatóvá kell tenni határait. A tervnek, melyet majd elhelyezünk rajta, valamint a síknak harmonizálniuk kell egymással, egységet kell alkotniuk. Röviden: egy tervben minden meghúzott vonalnak bizonyítania kell, hogy tisztában vagyunk mondanivalónkkal, tehát világosan fejezzük ki magunkat, akárcsak a jó beszédben, ahol a szavak értelmes mondattá állnak össze. Nézzünk meg egy gyermeket, amikor igazi kedvvel rajzol, testének minden porcikája, lelkének minden részecskéje követi a ceruza irányát. Ez a teljes mértékű izgalmi állapot felel meg a művészi alkotásnak. A tervezés még az ábrázolóművészet képességein is osztozik, és ehhez kettős joga van. A geometrikus formáknak megvan a maguk elidegeníthetetlen jelentése, amelyek segítségével az emberi lélek felett is képesek hatalmat gyakorolni, képesek megnyugtatni és felajzani, csillapítani és felbőszíteni: igen gyakran az ősi képzeletvilág rejtett formái. Mivel gyakran és általánosan használják őket, könnyen felismerhetővé válnak, mind sommásabban szerepelnek, mint valami hagyományos gyorsírás elemei. Szimbólumokká válnak, és jelekben rejtőzködnek. A beavatott felismeri őket még akkor is, ha jelentésük már részben feledésbe ment. A fogékony érzi erejüket, ha jelentésüket nem is ismeri. Egy iráni számára a perzsaszőnyeg rajzolatának ismerős absztrakciója sokat megtart eredeti jelentéséből, az intuitív képességgel

bíró idegenben talán valami más képzetet kelt: mondjuk a keleti ember csendjét. Az egyik ókori keleti nép nyelvében az ember élő fát jelent, az ábrázolásnál fával szimbolizálták. Ez a szimbólum alakult tovább és lett belőle életfa, a nap jelképe stb. Akár a jelenségből, akár pedig a fogalomként létező emlékképből vezetjük le a tervezés fogalmát, mindkét esetben a képzeletünket megragadó motívumhoz jutunk. Másfajta impulzust kapunk, ha anyaggal kezdünk dolgozni. Maga a szövési vagy hímzési technika egy sor érdekes mintát sugall. A fa vagy kő faragása, a gyurma vagy az agyag egyszerű gyúrása formákat szuggerál az alkotóművésznek. Bármilyen adják is az első lökést a tervezéshez, a kivitelnél mindazokat a szempontokat figyelembe kell venni, amelyeket felsoroltam, hiszen a jó terv nem jöhet létre ezek belső összhangja nélkül.

Létezik még egy igen fontos tényező, melyre ügyelni kell. A tervezők nagy része a megélhetésért dolgozik, „piacra termel”, megrendelt feladatot teljesít, terveit el kell adnia. Még ha nem akar kompromisszumot kötni a minőség tekintetében, akkor is meg kell gondolnia, hogy mennyi időt és fáradságot, szellemi tudást tesz bele: ha nem ő maga a kivitelező, az ipar sokszorosítási lehetőségeivel is számolnia kell. Ezen a vonalon a ma élő, dolgozó tervezőművész bár valójában új területek birtokába jutott, és produktív ösztönzést kapott a technikai fejlődéstől, mégis számtalan előnytől esett el, melyet a múltban élvezett.

Ez a tervezés fogalmát, jelentését taglaló kitérő után kanyarodjunk vissza magára a Szalon kiállítására, az ott érzékeltetni kívánt, körülöttünk zajló világra.

Az otthoni, utcai, alkalmi öltözékünk, a reggeli kávénk csészéjének meleget adó, kézbe simuló formája, a kedvenc fotelunk, melybe az ébredés fáradságával leülünk, az asztal megfelelő magassága, melyre automatikus mozdulattal letesszük kávéscsészénket, a megszokásból átfutott újság főcíme és oldalpárlapjainak látványa, a pótcselekvésként kezünkbe vett okostelefonunk billentyűin való önkéntelen, rutinszerű matatás. Télidőben a fényt adó lámpa, lábunk alatt a melegérzetet keltő szőnyeg, szemüvegünk formája, és még hosszan sorolhatnám. Mindez reggeli ébredésünk után, a lakásunkban, „körülöttünk” nem is órák, hanem percek alatt.

Indulásra készülünk. Kávés- vagy teáscsészénket betesszük a mosogató medencéjébe, vagy a mosogatógépbe. A beépített szekrény ajtaját kinyitva öltözetet váltunk, cipőt húzunk, kabátot veszünk, nyúlunk a táskánk, szükség esetén az ernyőnk után, és elindu-

lunk. Kilépve az utcára folytatódnak a tárgyakkal való találkozások. Elsétálunk a különböző programokat kínáló plakátok mellett, átsietünk a megállóba, várjuk, hogy megérkezzen a busz vagy a villamos. Citylight felületek hívják fel figyelmünket erre-arra, miközben sokszínű autók suhannak el végtelen mennyiségben a hátunk mögött, és visító motorkerékpárok, robogók és hangtalan kerékpárok. Zaj van. Észre vesszük, hogy a szemközti üzlet portálja megváltozott, a kereskedés más portékát kínál. A villamoson piktogramok hívják fel a figyelmünket, hogy mozgó járművön ne együnk, igyunk – hasztalanul. Ha a föld alatt folytatjuk utunkat, átgondolt irányítórendszerek segítenek az eligazodásban. Szempillantásra értelmezzük a jeleket, az irányt mutató nyílakra bízva magunkat fordulunk jobbra vagy balra. A felsorolás végtelen lenne a nap végéig: a munkahelyen, a délutáni, vagy esti programjaink közben „kikerülhetetlenül” szembesülünk a tervezőművészet produkcióival.

A kiállításon az iparművészet és tervezőművészet szakterületeinek utóbbi tíz évében született terveiből és megvalósult alkotásaiból válogattunk. Valójában ezek a szakterületek önmagukban is szétnyílnak, sokszorozódnak, mint a fa, melynek egy törzse van, de ágainak száma váltakozó mennyiségű, és az idő múltával terebélyesedik. A bemutatott művészeti területek közös gyökere a múltban rejlő és átadott képességek, az oktatás, törzse a tervezés. Örömteli a tehetségek, a virtuóz szakmai tudás és képesség érzékelhető jelenléte és nagy száma minden területen. A beadott, begyűjtött anyag gazdag és sokszínű. Bemutatására lehetséges rendezőelvként kínálkozott, hogy a felhasználás mindennapjai, gyakorlati szempontjai felől közelítsük meg a műfajok kavalkádját.

Hogyan élünk együtt ezekkel a szolgálatunkra, kényelmünkre tervezett és megalkotott tárgyakkal a lakásunk intim belső tereiben, az éttermek, színházak, konferenciaközpontok, szállodák, hangversenytermek, a szakrális, a nagy forgalmú közlekedési csomópontok belső közösségi tereiben? A munkahelyen, az utcákon, a külső tereken közlekedve, vagy szabadidőnkben pihenve, séta, kirándulás vagy sportolás közben. Hogyan érezzük magunkat a folyamatosan alakuló környezetünkben, hogyan változik komfortérzetünk? Mert minden állandó változásban van. Ami tegnapelőtt Nyugatról hazahozott élményünk volt a települések rendezettségéről, azt ma – soha nem látott számban – itt fotózzák a világ közeli és távoli pontjairól érkező turisták. Rendeződő városkép, pihenésre és sportolásra

alkalmas közösségi terek utcabútorokkal berendezve és okosan kitalált szabadtéri sporteszközökkel felszerelve. A megállóknál a kilátást és a fényt nem fojtó építmények védenek az esőtől, kerékpárutak hálózák be a várost és a vidéket. A kerékpár gyors változása egymagában szépen példázza, a robbanásszerű szemléletbeli és technológiai fejlődést. A bemutatott tíz év anyagában ez a nagy léptékű változás érzékelhető: ahogyan az is, hogy kik és hányan gondolkoznak, terveznek, dolgoznak számunkra észrevehetetlenül azért, hogy köz- és ünnepnapjaink komfortosabban legyenek. Ezeket a felhasználási területeket a Műcsarnok belső architektúrájához igazodva igyekeztünk érzékelteni, és megtölteni tartalommal. Együtt forog, kapcsolódik minden, mindezzel összefüggésben, ahogy a valóságban is. A sok ezer éves kézműves technikák a futurisztikus jövőtervekkel összeölelkezve, hiszen azok is, ezek is életünk részei, és egybeolvadnak majd a nem is túl távoli jövőben. A Kraft és Dizajn vitája helyett egymás mellett élésüket tudomásul véve, egymásra hatásuk milyenségét és lehetőségét kerestük.

A mindennapi forgatagból a Szalon kiállításán két terület kiválik. Az egyik azokat a mestereket és nagy hatású műveszkollégákat mutatja be, akiknek tanári, művészi és emberi hatása meghatározó volt egy-egy műfaj fejlődésére visszatekintve. A nagy elődöket, a mestereket. Az Ipar- és Tervezőművészet Nemzeti Szalon tiszteletét, köszönetét és megbecsülését fejezi ki ezzel a megemlékezéssel előttük.

A másik speciális terület, amit okvetlenül ide tartozónak éreztünk, az értékmentés területe. Az itt látható példák az iparművészet tárgykörére korlátozódnak. Érzékelteni és láttatni szeretnénk azokat a rendkívüli és szerteágazó ismereteket, szaktudást igénylő tevékenységeket, melyek elsajátításával és gyakorlatával ritka és megismételhetetlen műremekeket óvnak meg a hozzáértők. Roncsolt, tetszhalott állapotukból újraélesztik a tárgyakat, esélyt adva a következő nemzedéknek a tárgyak megismerésére, hajdani elkészítésük tanulmányozására.

Az iparművészet egyidős az emberiséggel. Természeti létének kiszolgáltatottsága okán az ember – előbb a védekezés szükséglete, majd céljainak megvalósítása, életfeltételeinek biztosítása érdekében – eszközöket fundált ki, melyek testi, fizikai képességét megnövelték. A bőrrel, textillal, csonttal, kövekkel, fémekkel és e természeti elemek alakításával ősidők óta folyamatosan és tudatosan foglalkozunk. Innováció volt a testnek védelmet nyújtó állatbőr öltözképpé alakítása, a kö-

pattintással, majd csiszolással való kessé, lándzsahegygé formálása. Innováció volt a képlékeny agyag megformálása, és megszilárdítása égetéssel. Létküzdelme tapasztalatait „tanította” a kőkor embere a barlangok falára rajzolt állat- és vadászjelenetekkel. Félté és egyben tisztelte is a természeti erőket, jeleket alkotott, melyek mágikus erejében hitt. Ezek a mai szimbólumok és emblémák elődei.

A létfenntartás kényszerének szüneteiben díszíteni kezdte nélkülözhetetlen, kedvenc tárgyait. Az ember találékonyságával megteremtette annak lehetőségét, hogy életben maradjon. Évezredek folyamán a folyamatos innováció felismerése és kényszere juttatott el a máig.

A korszellem tükröződik a technológia fejlettségi állapotában, a szükségletek alakulásában és fordítva. Döntő jelentőséget hordoz a funkció és a hozzáadott érték: a használhatóság és a kiérlelt forma együttese civilizációnk látható meghatározója, kultúránk fokmérője.

A tömegtermelés és a sebesség folyamatos kihívásának tapasztalata azt mutatja, hogy a különböző iparművészeti szakterületek munkaellátottsága bizony időről időre változik. A társadalmi igények folyamatos és előre nem jósolható változása egyes műfajokat preferál, másokat a perifériára sodor. Az egyik szakterület iránti igény világszerte megnő, a másik szakterület küszködik önmaga és eddig elért eredményeinek fenntartásáért. Az egyik műfajt vállán viszi a piaci siker, a másik kizárólag állami pályázatok lehetőségével képes életben tartani magát. Változik az igény, változik a technológia, mindezek hatnak a tárgyak tervezésére és létrehozásukra fordítható időre. Ez az ezeréves hagyományokra, tapasztalatokra és technológiára épülő kézműves területeknek nem kedvez. Keresik a helyüket, a felhasználási és megrendelői igények csökkenése miatt az autonóm kifejezőmódok felé tájékozódnak. Igyekeznek túlélni az érdektelenség periódusát, más megmutatkozási módot keresni, megőrizni és továbbadni az évszázadok alatt kifinomodott ujjmozdulatokat, jelentéstartalmat, mintákat. Holnap ismét rácsodálkozik majd a világ, felismeri egyediségének értékét, és akkor milyen jó lesz, hogy nem kell mindent előről kezdenünk. Mert bármilyen gyorsan változik is a technika, a több ezer éves tapasztalatra alapuló vizuális nyelv alaptörvényei nem változnak.

Az iparművészet és tervezőművészet területén dolgozó alkotóművészeknek az idei Nemzeti Szalonhoz mérhető megmutatkozási lehetősége utoljára a 2001-es millenniumi kiállításorozat kapcsán adódott, szintén a Műcsarnok falai között. Tizenhat év telt el azóta. A Mű-

csarnok programjába illesztett Nemzeti Szalon sorozat erre a továbbiakban ötévente ad lehetőséget, sorban váltakozva a többi vizuális művészettel.

A kiállításra kerülő művek begyűjtése és kiválasztása két vonalon történt. A Műcsarnok felhívást tett közze a 21. életévüket betöltött professzionális alkotóknak műveik beküldésére, létrehozta a TárHely elnevezésű digitális kiállítást. Ebbe a virtuális gyűjteménybe minden alkotó az elmúlt tíz év terveiből és megvalósult munkáiból tíz, tetszés szerinti munkát küldhetett be. Ezzel párhuzamosan a kurátorok a különböző szakterületeket átlátó kollégák segítségével olyan névsort állítottak össze, amely a szakterületek kiválóságait és az eddigi munkájuk alapján méltán elismerést szerzett fiatalokat gyűjtötte egybe. Ezek a művészek a kurátoroktól személyes meghívást kaptak, sok esetben konkrét munkára.

A Szalon talán legfontosabb feladata a fiatal tervezők bemutatása a felhasználóknak, a közönségnek és a művésztsadalomnak. A kiállítás áttekinti, hogy itt tartunk, és merre haladunk. Teljességről nem álmodhattunk, ezt az adott tér sem teszi lehetővé. A kiállításra nem kerülő művek a Műcsarnok termeiben a Szalon tartama alatt virtuális felületeken láthatóak. A katalógusba ezek a munkák is bekerültek.

A kiállítás augusztus 13-i zárása után az itt egybegyűjtött anyag, mely a kiállítási térben négyszáz alkotóművészt, a virtuális felületeket további 270 kollégánk munkáit jelenti, az MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutató Intézetébe kerül, ami a háború óta nem létező első nagy kataszter létrehozását célozza az ipar- és tervezőművészetek tekintetében. A továbbiakban ennek az adatbázisnak a kiterjesztése is az intézet egyik feladata.

Igyekeztünk bemutatni az iparművészet és tervezőművészet sokszínűségét, az alkotók kreativitását és érzékenységét, mellyel a kor kihívásait érzékelve állandó megújulásra képesek. Köszönetünket fejezzük ki mindazon alkotóművészeknek, akiknek a tervezett és megvalósult munkáiból az Ipar- és Tervezőművészet Nemzeti Szalon 2017 tavaszán létrejöhetett.

Feledy Balázs

A gondolkodó szobrász

Kiadvány Ócsai Károly (1938–2011)
szobrászművészről

*Tudod-e,
milyen öntudat kopár öröme
húz-vonz, hogy e táj nem enged és
miféle gazdag szenvedés
taszít ide?*

József Attila: *Elégia*

■ A kortárs művészet ágazatai között bizonyos, hogy az irodalom területe a legfeldolgozottabb. Míg a kortárs irodalom jelenségei, személyiségei, művei kritikai, művészetelméleti fogadtatása sok fórumon és sok formában megoldott(nak látszik), addig a kortárs képzőművészet hasonló regisztrálása jóval esetlegesebb. Természetesen külön kell választanunk a napi, heti, havi recenziók, kritikák rendszerét és a különböző elméleti, művészettudományi karakterű nagy tanulmányokat, albumokat és monográfiákat, ám ilyen nézőpontból is jóval véletlenszerűbb a kortárs képzőművészet „könyvespolcon történő” jelenléte. Míg a rendszerváltás előtti időkben voltak kortárs jelenségekkel foglalkozó könyvsorozatok (Corvina – *Műhely* sorozat, Képzőművészeti Alap Kiadó – *Mai magyar művészet*), addig ezek később megszűntek, s ha esetleg a képzőművészetben találkozunk is tudatosan szerkesztett sorozattal, az csak történeti tematikájú, koncepciójú. Kortárs képzőművészeti kiadványokat az elmúlt évtizedekben rengeteg kiadó (kiadónak nevezett vállalkozás) jelentetett meg, melyek között határozottan előtérbe kerültek a portré jellegű kötetek (helyesen), de ezek mögött is legritkábban érezni tudatos és folyamatos szerkesztői, kiadói tevékenységet. Sőt, mintha e tárgyban a kiadványok és azok kiadói fordítva ülnének a lovon. Sok esetben ugyanis nem arról a művésztől jelenik meg munkásságát elemző kiadvány, aki erre szakmai eredményei, minősége által méltó volna, hanem arról, aki a kiadásra pénzt tud szerezni. A kiadvány anyagi kondícióit jobb esetben egy menedzser, egy kurátor, netalán a kiadvány szerzője teremti meg (szponzorok megszerzésével, pályázatokkal), rossz-

szabbik (?) esetben maga a művész, aki képes arra is, hogy ilyen típusú munkát is végezzen. A kiadók ugyanis a legritkább esetben vállalják át e feladatokat, saját forrásokat általában nem, vagy ezen a területen igen ritkán „mozgósítanak”. Jellemző az a reakció, hogy: „Kiadom, ha a szükséges pénz, forrás rendelkezésre áll.” Ugyanakkor – és ez is egy döntő körülmény – azért is képesek maguk a művészek is szinte minden áldozatra (még saját forrásaikat is igénybe véve – ha van), mert ma az úgynevezett – de mégis valóságos – kánonba kerülésnek szinte meghatározó feltétele, hogy legyen az adott pályáról egy reprezentatív, album karakterű, de adott esetben monográfiai igényű, nagyméretű, sok képpel ellátott kiadvány, melyhez természetsszerűleg idegen nyelvű toldalék is szervesül. Ez utóbbinak a magyarázata is természetsszerű és manapság szükségszerű, ugyanis bárki, aki szerepelni akar, meg akar jelenni bármilyen külföldi eseményen (kiállítás, vásár,

galéria, műkereskedelem), annak alapfeltétel, hogy ilyen típusú kiadvány rendelkezésre álljon. A magyar kortárs képzőművészet szakirodalmának ennek megfelelően rendkívül sokszínű, változatos és egyenetlen. Látunk, találunk olyan kiadványokat, melyekben – ahogy mondani szokás – sok pénz van, a külső is igényes, de „a belső”, vagyis a kiadványról a könyv szől, annak életműve nem igazán érdemes

minderre. Természetesen látunk olyan kiadványokat is, amelyek nélkülözhetetlenek, hiánypótlóak, s bármiféle jelenbeli és későbbi tájékozódáshoz alapvetőek.

Nos, egy ilyen, az utóbbi kategóriához sorolandó könyv jelent meg a közelmúltban Ócsai Károly szobrászművészről, aki sajnos nem élhette meg a mű megjelenését (2011-ben elhunyt). A kötet – nyugodtan állíthatjuk – tudományos, művészetelméleti jelentősége igen nagy. Ócsai Károly 1938-ban született Budapesten, édesapját korán elvesztette, s már gyermekkorában jellemző volt életvitelére a sokat olvasás. Korán vonzódott a rajzolás, sőt a faragás, a plasztikai formálás iránt, mégis kissé nehezen találta meg a szakmai továbbtanulás lehetőségét. Korábbi tanulmányait követően kapcsolatba került Bokros Birman Dezső szobrászművésszel, majd egy ajánlást követően Somogyi József szobrászművész is felismerte a fiú plasztikai tehetségét, és felvette a budapesti Képző- és Iparművészeti Gimnáziumba, ahol kétévi tanulmányokat követően 1957-ben érettségizett. Kitűnő osztályba járt. Osztálytársa volt a később festőként, tanárként ismert Bakonyi Mihály, a felkészült grafikus Ravasz Erzsébet, a jelmeztervező Wieber Marianne, a nemzetközileg is nagy ívű pályát befutó Megyik János. De ami egészen egyedi: akikkel Ócsai együtt tanult Somogyi Józsefnél – Csikai Márta, Jovánovics György, Kampfl József, Nagy István János, Papakrisztosz Andrasz –, később szintén mind jeles szobrászok lettek. Természetszerűen állhatott volna Ócsai Károly előtt is a szakmai továbbtanulás lehetősége, erre azonban nem kerülhetett sor, ugyanis a fiatal művészjelöltet az 1956-os forradalomban – elsősorban a Móricz Zsigmond körtéren zajlott tűzharcokban – vállalt jelentős szerepe (illetve annak következménye) elzárta a művészeti főiskolai továbbtanulástól. Míg imént említett osztálytársai mindannyian főiskolai szobrászszakos hallgatók, majd ezt követően jeles alkotóművészek lettek, rá nehezebb út: az önművelés útja várt. Papakrisztosz Andrasz és Makrisz Agamemnon ugyanis kiállt mellette, s így a forradalom bukását követően szabadlábban maradt. Ócsai Károly már fiatalon is sokfelé tájékozódott. Elméleti és gyakorlati kérdések egyaránt foglalkoztatták. Diákkorában átjárt az ELTE-re Füst Milán esztétikai előadásait hallgatni, ugyanakkor vonzódott a kémia, a vegyészet iránt is. A Képzőművészeti Kivitelező Vállalat dolgozója lett, s továbbtanulása a Debreceni Tanítóképző Intézetben volt lehetséges. A plasztika mellett mindig is intenzíven foglalkoztatta a rajz, a rajzolás. Állítható, hogy későbbi geometriai kutatásainak, eredményeinek egyik fundamentuma volt elmélyült rajztudása. Fiatal éveiben intenzív kapcsolatot ápolt Jovánovics György-

gyel és Pauer Gyulával, akikkel együtt jelentős lépéseket tett egy progresszív művészetszemlélet felé. A hetvenes évekre teoretikus kutatásai is felerősödtek. Rendszerező táblázatokot készített, egyebek mellett fogalmak és plasztikai tulajdonságok megfeleltetésével. Kutatásaiban lényegesek a filozófiai vonatkozások. Olvasottságának, könyvélményeinek eredménye kettős: filozófiai, lételméleti és ismeretelméleti műveltsége összegződik szakirodalmi tájékozottságával, s mindezt teszi teljessé jól alakuló szobrászatával. Már a hetvenes évek elején így nyilatkozott: „Mindig az elvont formák közötti viszonylatok, az elvont és az élő, az organikus kapcsolata izgatott. Olyan figurális szobrot kívántam létrehozni, ami nem konkrét, és semmiképpen sem akadémikus előzményeken alapul, hanem a tér és a forma belülről fakadó együttes hatásának következményeként jön létre.” Mindennek megfelelően alakul szobrászi munkássága. A hetvenes évek elejétől tömör, robusztus, az elvontság határán álló művek születnek, kőből, bronzból, melyekből kivételt jelentenek a nyolcvanas években készített portréi, s amelyek igényes realizmusukkal szuggesztív ábrázolások (Nagy Lajos író, Babits Mihály, Vujicsics Tihamér). Formakutatásai sajátos futurizmusra, kubizmusra emlékeztető eredményeket hoztak. Szobrászi munkásságára folyamatosan jellemző volt a komplexitás, mind műfajban, mind matériában. Kisplasztikai mellett születtek köztéri szobrok, domborművek, érmek. Érmek jelzik széles szellemi, művészi érdeklődését. Nagy alkotók, nagy műalkotások egyaránt inspirálják, Matisse-től Picassóig, Balassitól Kosztolányiig. S mint már jeleztük: a rajz számára megkülönböztetetten fontos. Természetesen egy-egy adott plasztika első vázlata, krokija is az alkotó műfajai közé tartozik, ám Ócsai Károly egyik tudatosítója annak, hogy a szobrászrajz mint olyan szinte külön szakmai műterület. Feleségével együtt kezdeményezője is önálló szobrászrajz kiállításoknak, ehhez kapcsolódó konferenciáknak. S ugyanakkor a rajz vizuális-teoretikus kutatási tevékenységének talán legfontosabb módszere. Életművének egészen egyedi műtípusa kristályszerkezetekként megnevezett művek, melyek papírból, kartonból, fából születtek, és sajátos absztrakt geometrikus alakzatokat teremtettek, például síkok struktúrájából. Így jöttek létre szinte csak rá jellemző plasztikus grafikai, melyekben szintén kutatási eredményeit konkretizálja, a rajz, az asszamlázs eszköztárával. Tér- és formakutatásainak központjában állt a tetraéder és oktaéder rendszerrel történő kísérleteinek sora, melyekből bonyolult rajzok is születtek, s melyek minden esetben összetett szerkesztésekre és alapos számításokra épültek. Ezeket

a tetraéder, oktaéder térformákat Ócsai Károly tömegalkotó alapelemekként kezelte és használta fel. Rendszerben gondolkodó szemlélete természetesen vezetett

volna a számítógép alkalmazás felé. Tett is erre lépéseket, de intellektuális, teoretikus munkásságába a számítógép már nem tudott szervesülni. Ócsai kutatási eredményeit írásaiban is összefoglalta, illetve pontosabb, ha úgy fogalmazunk, hogy írásai jól egészítik ki a vizuális eszköztárral kidolgozott elméleteit. Jogosan merül fel a kérdés, hogy egy ilyen nagy műveltséggel és jelentős háttérrel rendelkező művész miként volt képes áttenni teoretikus ismereteit a gyakorlatba, jelen esetben a köztéri szobrászatba. A válasz nem egyértelműen kedvező. A mintegy fél évszázadot a szobrászat területén működő alkotó köztéren és középületekben elhelyezett műveinek – amely művek tehát köztéri szobrok, domborművek – száma nem éri el a harmincat. Ráadásul jelképesen is szomorú, hogy a József Attila életművéhez erősen vonzódo szobrász két, a költőhöz kapcsolódó műve is eltűnt (pusztaszabolcsi József Attila-portréja és *Elégia* című domborműve, Budapestről). Végso soron két munkája őrizi köztéri emlékezetét a fővárosban. A Tétényi csata (Honvéd) emlékműve, amely a nagytétényi kastélyparkban nyert elhelyezést 1996-ban, s amely öt méter magas kompozíció, és süttöi mészkőből valósult meg, valamint a Gellérthegy oldalán álló tabáni 1956-os emlékmű, amelyet szintén 1996-ban állítottak fel, tizenhat méter

magas, és ugyancsak süttöi mészkőből készült. E két kitűnő mű mintegy esszenciaként állítja elénk, hogy Ócsai Károly elméleti tételei miként ültethetők át a gyakorlatba, de e művek jelzik a fontos térbeli elhelyezkedés problémáiban való állásfoglalást, s végso soron azt is, hogy egy köztéri szobor miként lehet az adott környezet dísze, ornamentikája, már csak annak okán is, hogy ezek a helyek megemlékezések helyszínei is egyben.

Nos, erről az összetett és sokirányú elmélyültséget mutató életműről jelentetett meg egy nagy formátumú monográfiát a Cédus Művészeti Alapítvány megbízásából a Napkút Kiadó. A könyv szerkesztője és bevezető tanulmányának írója, Tokai Gábor művészettörténész heroikus munkát végzett. Írásából nemcsak a művészettörténész rendszerező- és elemzőkészsége világlik ki, de érezzük a sajátos felkészültséget kívánó, szinte tudományos, tudománytörténeti elmélyültséget feltételező kutató értelmiségi attitűdjét is. Tokai szerencsére már életében szoros kapcsolatban állt Ócsai Károllyal, több beszélgetést folytatott vele, kiállítását nyitotta, megismerkedett a szobrász műhelymunkájával, s ezek a körülmények jó értelemben befolyásolták monográfusi munkáját. Igen jól választotta meg a könyv mottóját, amely idézet Ócsai Károly naplójából, a 2000-es évekből, s amely így szól: „Geometrikus szobrászat az, amely valami amorf dolgot akar mértani formákkal kifejezni, azaz az élőt egy élettelen (kristály) szerkezetbe belegyömöszölni. Én éppen az ellenkező irányt képviselem: az élettelen szerkezetet próbálom életteli viselkedésre ösztönözni.” Jól egészíti ki írását Wehner Tibor művészettörténész tanulmánya, aki a köztéri szobrász Ócsaival foglalkozva tekinti át az életmű alakulását. S míg Tokai Gábor távol tartja magát az Ócsai Károly köztéri munkáival kapcsolatos polémiák ismertetésétől, addig Wehner Tibor azért is tér ki ezekre, mert így összetettebb ismereteink lesznek egy művész küzdelmekkel teli pályájáról. A kötet írásos anyagát teljessé teszik Ócsai Károly írásai, melyek egy részének ez az első publikálása. Alkotói életútjának válogatott adatait a művész özvegye, dr. Neduczka Náda állította össze, aki – mint ismeretes – e könyv megvalósulásának is egyik elindítója és fő hajtóereje volt. Az albumot szervesen egészítik ki és teszik teljessé az életművel kapcsolatos adatok (például kiállításainak felsorolása, művésztelepeken történő részvételei, munkásságát értékelő, elemző szakirodalom, és végül alkotásainak teljes jegyzéke). A kiadvány hatalmas – fekete-fehér – fotóanyagot is magában foglal, amely jól rendszerezetten tekinthető át. A könyv szaktiktora Bakonyvári M. Ágnes művészettörténész. A kötet tanulmányainak angol nyelvű fordítása szintén olvas-

ható (Bodóczy Miklós). A majd 450 oldalas könyv igényes műnyomó kartonon valósult meg, melynek szellemi súlyán kívül valóságos súlya is tekintélyes, kb. két és fél kilogramm... A könyv tervezője, Butak András grafikusművész alapvetően igényes munkát végzett, de nem értjük egyet azzal, amikor képeket úgy tesz közzé, hogy azok a két szemben álló oldalra kifutnak, s a középen lévő kötés folytán élvezhetetlenné válnak. Valamint szomorúságunk, hogy a könyvnek van ugyan papírborítója, s annak gerincén olvasható az ÓCSAI felirat, ám az ez alatti kemény vászonkötéses könyvtest több mint három centiméteres gerincéről már lemaradt. Így, ha elkopik, elszakad a papírborító, s a könyv csak a szép vászonkötésben van elhelyezve a könyvespolcon, akkor nem ad semmiféle információt arról: kiről is szól ez a súlyos mű.

Minden ilyen nagyszabású kiadvány egyik célja, hogy amellet, hogy közlésezi a legfontosabb ismereteket az életműről, megkísérli elhelyezni az adott életmű értékeit a művészettörténeti kánon rendszerében. Tokai Gábor írása e fejezetében támaszkodik leginkább művésztársak, művészettörténészek megfigyeléseire, melyek nagy része akceptálható, bár talán túlságosan tágra nyitottaknak tűnnek az analógiák. Viszont a kortárs magyar szobrászatról e sorok írója hangsúlyosnak érezné például a Bencsik Istvánnal, Farkas Ádámmal, sőt – az elméleti háttér kiemelése okán – a Körösenyi Tamással kapcsolatos összefüggések megjelölését, kiemelését.

Összegezve: előjáróban szó esett arról, hogy milyen alapvetően fontos a kortárs magyar képzőművészetben is jeles életművek monografikus feldolgozása. Míg el-

méleti, stílusbeli, történeti, művészetszociológiai kérdésekről viszonylag nagy mennyiségű szakirodalom áll rendelkezésünkre, addig a kiemelkedő életművek hasonlóan teljes feldolgozásával ritkán találkozunk. Ócsai Károly életműve, annak minősége, sajátos alkotói személyiségének értékei, azok egyáltalán nem ismert volta messzeemenően indokolták e kiadvány megszületését. Egy hiánnyal kevesebb, egy értékkel, forrással több, s ez nem kevés, hanem sok.

Veress Ferenc

Organikus irányok a magyar szobrászatban

Román Viktor pályája (1937–1995)

■ Az emberi test ábrázolásának európai hagyományában két ellentétes irány fedezhető fel. Egyik a klasszikus eszmény, amelynek Kenneth Clark átfogó tanulmányt szentelt. Ami ettől az ideáltól különbözött, azt a szerző a korai kereszténység elutasító magatartásából származtatta.¹ Valójában azonban létezik egy másik, a klasszikustól eltérő, nagyon régi alaptípus, a populáris kultúra groteszk testképe, ezt Mihail Bahtyin világította meg Rabelais *Gargantua és Pantagruel*jében.² Ennek a groteszk testképnek az eredete az ősművészetbe nyúlik vissza, a populáris kultúra évszázadokon keresztül megőrizte. Ez az ideál rokon a „vitalizmussal”, amelyet Herbert Read jellemzett mint a XX. századi szobrászat egyik fontos vonulatát, s amelynek előzményei éppen azok a kultúrák (korai görög, etruszk, régi mexikói, mezopotámiai, egyiptomi, román és gótikus művészet, afrikai és polinéziai törzsi kultúrák), melyek nem klasszikusnak minősülnek: „... mindezekben a korokban közös, hogy nem a klasszikus szépségideál volt a művész célja, hanem ez a másik eszmény, a vitalitásé, a forma és érzelem egységé.”³

A magyar szobrászatban az organikus, groteszk testfelfogás egyik mesterének Medgyessy Ferencet (1881–1958) kell tartanunk. Medgyessy műtermében furcsa tárgyak tömegét halmozta fel, köztük érdekes csontdarabokat (hortobágyi kutyagerinc, fűrészhaj fűrésze, négyszarvú kos koponyája, lókoponya), melyek az organikus világ formáihoz való vonzódásáról tanúskodnak.⁴ Borsos Miklós ugyanilyenek írta le Henry Moore műtermét, amelyet 1963-ban látogatott meg.⁵ Henry Moore így vallott saját tapasztalatairól: „Bár érdeklődésemet legmélyebben az emberi alak köti le, mindig nagy figyelmet szenteltem a természeti formáknak, így például a csontoknak, kagylóknak és kavicsoknak. [...] A kavicsokon jól megfigyelhető, miképpen munkálja meg a természet a követ.”⁶

Ezt az irányt képviselte a magyar szobrászatban a gyergyócsomafalvi Borsos Miklós (1906–1990), aki

mesterének vallotta Moore-t csakúgy, mint Medgyessy.⁷ A szintén székelyföldi származású Benczédi Sándor (1912–1998) Budapesten töltötte 1944–1945 telének tragikus ostromát, s ezalatt az Epreskertben együtt dolgozott Medgyessyvel, majd hazatérve fontos alakjává vált az organikus erdélyi szobrászatnak.⁸

Szervátiusz Tibor (szül. 1930) édesapja, a Párizsban is dolgozó Szervátiusz Jenő (1903–1983) közreműködésével ismerte meg Constantin Brâncuși (1876–1957) művészetét. Brâncuși visszatért a *taille direct* (közvetlen faragás) technikájához, melyet Medgyessy Ferenc is tudatosan művelt, s a román népi hagyományok alapján éppúgy, mint a primitív kultúrák hatására, feltámasztotta a fafaragás ősi művészetét.⁹

Brâncuși és Moore voltak a példaképei a Borsossal azonos generációhoz tartozó Étienne Hajdúnak (1907–1996).¹⁰ „Ahelyett, hogy az emberalak külső fizikai jellemzőit másoltam volna, a saját plasztikai kifejezőkészletem segítségével írtam át annak formáit, vagyis felhasználtam a kontúrt, a síkok viszonyrendszerét, az erővonalakat, a fény és árnyék hatásokat, a fény kontrasztját az árnyékkal” – vallotta egy alkalommal.¹¹ Munkáinak formavilágában számos affinitás tapasztalható Borsossal, az Olaszországba emigrált Amerigo Tottal (Tóth Imre, 1909–1984) és a Németországban letelepedett Barta Lajossal (1899–1986).¹²

„Számomra a fa egy élő léttel bíró teremtmény, melyhez közeli rokonság fűz. Soha nem bírtam elviselni a kidöntött fa látványát. Volt benne valami tragikus, holttesthez hasonló. Ezeket a gyermekkori emlékeket ma is magamban hordom, szobrászatom jelentékeny része belőlük ered. A fa egy olyan tömeg, amely nem teljesen telített, ágai üregek, átfúj közöttük a szél. Legutóbbi rácsos szobraimban is ott van egyfelől a törzs, amely kompakt, másfelől az ágak rendszere, amely teret hoz létre” – írta Étienne Hajdu.¹³ Véletlen egybeesés, mégis azonos élményvilágra utal, hogy Hajdu István későbbi párizsi

segédjének, Román Viktornak első, Bukarestben kiállított absztrakt munkája éppen a *Kidőlt fa* volt.

Az 1937-ben, Homoródszentmártonban (Martiniş, Románia, Hargita megye) született Román Viktor más generációhoz tartozott, mint a Medgyessy-tanítványok, Borsos Miklós és Benczédi Sándor. Szülei, Román Ferenc és Koncz Ilona egyszerű parasztemberek voltak. Román Viktor első találkozását a művészettel a falusi szerszámok, faragások jelentették. 1950-től a marosvásárhelyi művészeti gimnáziumban tanult, ahol mestere Izsák Márton szobrászművész volt. Az érettségit követően Bukarestben folytatta tovább tanulmányait. Ez a választás eltért az erdélyi művészek által akkoriban követett úttól, amely általában Kolozsvárra vezetett. Sajátos, egyéni elhatározás eredménye, mintegy elővételezi Román pályájának későbbi alakulását.¹⁴ A bukaresti Nicolae Grigorescu Képzőművészeti Egyetemen Constantin Baraschi és Ion Murnu voltak a tanárai. Banner Zoltán szerint Bukarestben főként Balogh Péter (1920–1994) műhelye jelentette az újfajta plasztikai törekvések kiindulópontját. Kiemelkedő jelentőséggel bírt a román nyelven megjelent Brâncuşi-monográfia (1965) és az 1968-ban Bukarestben megrendezett Henry Moore-kiállítás.¹⁵

Kezetben ugyan Bourdelle dekoratív művei hatottak Román Viktorra, azonban ezt a figurális felfogást hamarosan egyhangúnak, akadémikusnak érezte. „Később közvetlen környezetemben sok egyhangúságot, erőltetettséget éreztem. Négy évvel ezelőtt aztán valami hazakergetett falura.” Fölfedezte magának a varrottasok színes, szögletes motívumait. „Táncoló párokat lehet felismerni bennük, a végsőig leegyszerűsített formaelon-

dolással. Ez volt az első, amit fából kifaragtam. Ebből lett aztán minden: *Pók*, *Denevér*.”¹⁶

Az '50-es évek kötelező szocreál tematikájából, a figurálisból a '60-as évek elején szinte észrevétlen átmenetet látunk az absztrakció felé.¹⁷ Jelrendszerének archetipikus formáit a művész a tudatalatti mélyrétegeiből hozta felszínre. Szerepet játszottak benne gyermekkori élményei, a mesék-mondák világa, a szülőfaluját jellemező hiedelmek. Egy interjúban maga mondta el, hogy a *Kiméra/Rossz szellem* félig biomorf, félig antropomorf alakzata az erdő megelevenedő fáit jelképezi, amint fenyegetve közelednek a magányos kisfiú felé: „egészen kicsi volt, tehenet őrzött a hegyen a bátyjával és az apjával. Otthagyták egyedül a jószággal. Ekkor tört rá az ellenséges, a támadó csend. A fák elkezdtek mozogni, összefonódtak és egyesültek. És mint félelmetes, rossz szellem, feléje indultak.”¹⁸

A *Bagolyról*, melyet több formában is megmintázott, a következőket mondta: „A bagoly olyan, mint egy tudákos vénasszony, de a hiedelem szerint halált is jósol, tehát félelmetes.”¹⁹ Ugyanígy a denevér is: „Este a faluban nem mertem kimenni fáért, ígérhettek nekem akárhány lejt is. Félttem, irtóztam a denevértől. Későbbi utazásaim során fel-felújult bennem az élmény, s a denevér a tisztaságot, szépet fenyegető rém felnagyított szimbóluma lett.”²⁰

Román szobrainak egyik csoportján a durva szemcséjű vulkanikus kőzetet használta alapanyagként. A *Tél* vas-tag suba alá bújó férfialakja, valamint a *Kislány babával* az egyiptomi szobrászat, vagy a sztyeppei kultúrákban előforduló bálványok-babák stilizált megoldásait eleveníti fel. A talapzat megoldása mindkét esetben a szobor földbe ázott részére utal, a primitív formák archaizmus a funerális (temetkezési) szobrászat sajátossága. A szobroknak ez a csoportja emlékeztet leginkább az erdélyi szobrászati hagyományokra, a Szervátiuszok és Benczédi

alkotásaira. Magyarországon az 1960-as években Kő Pál művei tekinthetők párhuzamnak.²¹

Meglepő formai megoldással élt Román Viktor akkor, amikor a kovácsok által használt üllőt kőből faragta meg, és *Bikafejjé* minősítette át. A tárgy totemisztikus jellege miatt párhuzamba állítható Samu Géza (1947–1990) *Szarvasteknőjével* (1970, Magyar Nemzeti Galéria), amely kézzel vágott rusztikus fateknőből és az ehhez erősített elemekből teremt erőteljes, mágikus jelképet.²²

A bennszülött törzsi szobrászat fából faragott bálványai, amelyek formáikkal a történelem előtti idők földanyáira, termékenység-istennőire utalnak vissza, megihlették Román Viktort is. Az ősi bálványokkal rokon a márvány *Női torzó*, amelyen a csípő és az apró mellek hangsúlyosak; a felület csiszolása, lágy átmenetei a formákat érzékivé teszik. Bár csak 1980-ban jutott el Görögországba, hogy megcsodálja a kükladikus kultúra alkotásait, ennek a lenyomata már az 1960-as évekbeli alkotásain világosan érezhető.

kortárs román képzőművészeti seregszemlén szerepeltek Londonban. A kiállítás kurátora, Sir Robin Darwin, a *Royal College of Art* igazgatója, korábban már látta a művész bukaresti, *Dalles* teremben rendezett egyéni kiállítását, és meghívta őt fél évre a londoni *Royal College of Art*-ba.²³

A XX. századi szobrászat neves képviselőivel, Henry Moore-al, valamint Lynn Chadwickkel és Kenneth Armitage-dzsel való angliai találkozója inspirálta Román Viktor felfogását, aki már korábban hasonló szellemben dolgozott. Nyilvánvalóan másképp jelentkezett Moore hatása Román munkáiban, mint Borsos Miklóséban. Borsos az 1960-as években már idősebb művész volt, Moore alkotásait, munkamódszerét saját tapasztalatán átszűrve ítélte meg. A találkozás a kortárs szobrászat egyik legnagyobb egyéniségével Borsos számára az utólagos megerősítés jelentőségével hatott.²⁴ Román Viktor alkotásaiban főként az 1970-es évek második felében készült bronzokon vélem felfedezni Moore hatását, ahogyan például a *Harcos* (Guerrier, 1978) című Román-szobron és Moore *Király és királyné* című alkotásában tükröződik.

1965-ben Román Viktor részt vett a genfi Nemzetközi Távközlési Szövetség (UIT) pályázatán, amelyet a távközlés századik évfordulójára hirdettek meg. Pályaműve, a *Tánc* második díjban részesült. 1966 novemberében munkái egy

Román Viktor 1968-ban úgy döntött, hogy nem tér haza Londonból, hanem Párizsba költözik. A leghitelesebben ő maga számolt be erről az életrajzi fordulatról 1974-ben írott visszaemlékezésében: „1968-ban érkeztem Párizsba, 170 frankkal és Hašek Švejkjének luxuskiadásával tarsolyomban. Párizsban mind a mai napig Švejknek érzem magam.”²⁵ Kivitelezőként dol-

gozva, Étienne Hajdu mellett sajátította el az idősebb mester által képviselt szobrászati hagyományt, és szerzett tapasztalatot az építészeti környezetbe illeszkedő szobrászati alkotásokról is, amelyek terén Hajdu már jelentős tapasztalattal bírt.²⁶

Első egyéni kiállítása a *Paris-Sculptben* (Galerie de l'Université) nyílt, 1973 májusában. Ugyanekkor barátjának, a békéscsabai származású Pátkai Ervin (1937–1985) szobrászművésznek a *Galerie Soleilben* nyílt tárlata. Mindkettőjüket Denys Chevalier műkriti-

kus méltatta, aki később európai turnéra vitte munkáikat több, közép-európai és távol-keleti pályatársukkal együtt.²⁷ Ha az itt kiállított munkákat vesszük szemügyre, a művész által a '60-as évek óta bejárt út következetesnek mondható, a szobrászi formanyelv karakterisztikus jegyei bontakoznak ki előttünk.

Mint Denys Chevalier megállapította, Román Viktor szobrait bizonyos állandó vonások jellemzik, amelyek egyfelől a szimmetriát juttatják érvényre (például az emberalak vertikális axis mentén szerveződő formáiban), másfelől pedig a mozgás érzetét közvetítik. A *Fekete szűz* és a *Győzelem* egymáshoz élükkel érintkező, elforgatott síkidomokat épít egymásra, függőleges tengely mentén. Ezeknek az egyszerű elemeknek a helyzete, illeszkedése, érzékeny viszonyrendszere hozza létre a dinamikus összhatást. A munkák másik csoportja tömör elemekből épül fel, lényegéhez tartozik a sziluett-hatás, a formán belüli lágy átmenetek érzéksége, néha az áttörtség: *Talizmán* (pala), *Sziluett* (csiszolt pala), *Totem* (bronz), *Fekete Vénusz* (csiszolt pala), *A menyasszony* (fehér márvány), *Titokzatos istennő* (csiszolt pala), *Éva* (bronz). Utóbbi alkotásán a művész a forma végső letisztulásához jut el, hasonlóan Brâncuși egyes alkotásaihoz.

A címek maguk is árulkodók, hangsúlyozzák a művész által megtestesíteni kívánt archetípusokat. Mindez visszautal a korábbiakban hangsúlyozott bálványszerűsége, a népi hiedelmekre, a manók és a tündérek világára. A gyermekkori emlékekről mondottak, valamint az 1974. évi *ars poetica* szavai jutnak eszünkbe: „De szeretnék visszaemlékezni a gyermekkorra, nem arra a szerencsétlen

gyermekkorra, amit talán átéltünk, hanem egy olyan világra, amely létezhetne; lényeg az, hogy megőrizzük a szép lidérceket (chimères), hogy tanácsot kérhessünk tőlük, hogy megmaradhassunk Ővejknek.”²⁸

A függőleges vagy vízszintes tengely mentén egymásra épülő, élükkel érintkező síkok dinamikája-ritmusa több alkotásán is megfigyelhető. A sík elemeket átlýugatva lebegő konstrukciót hozott létre első köztéri alkotásán a bobignyi városháza előtt felállított, *Győzelem*

(La Victoire) című szobrán (1974). A szobor két „láb”, vagyis élével szembeforduló síkelemen áll, törzse kivájt teknőre emlékeztet. Ehhez illeszkednek különféle formájú, átlýuggatott, lebegő lemezek. Az alakzat távolról olyan természeti formákra emlékeztet, mint a kaktusz, de mobil szerkezet benyomását is kelti, mint Alexander Calder konstrukciói, amelyeket Román Viktor Svájcban csodált meg. A zsűri valószínűleg azért is döntött Román alkotása mellett, mert annak formái különösen jól harmonizáltak az épület homlokzatának áttört elemeivel. Ezt a köztéri alkotást később továbbiak követték.

Az 1970-es évek második felében a szobrász legfontosabb motívumainak a szekér és a repülő szerkezete tekinthetők. A falusi szekér formáját, részeinek egymásba illeszkedését a művész szülőfalujából hozta magával. Ehhez járultak a művészet történetében, így a prehistorikus korok emlékvilágában tett barangolásai. Utóbbiakból merítette a „napszekér” szimbólumát, melyet több változatban is feldolgozott. Az 1977-ben készült szekér monumentális változata egy évtized múlva, 1987-ben került felállításra a párizsi biztosítótársaság fogadóterében (Párizs, La Défense, COFACE). Az enyhén zöldes patinájú bronz érvényre juttatja a formák nemes szépségét. A szekér alapját a tengellyel összekötött két, küllős kerék adja. Ebből indul ki egy vertikális tengely, amely elágazó „kormányban” végződik. A kormányrész nyúlványai úgy hajladoznak, mint valami fény után áhítózó fa ágai. A szekér vertikális tengelye antropomorf vonásokat is mutat, egy akt torzója vehető észre rajta.

Ebből a szekérformából a művész újabb típusokat is létrehozott. Az első szekér tengelyéhez rudat illesztett, amely egy második, szimbolikus szekérhez kapcsolódik. Utóbbinak csupán egy kereke van, az ősi napszekér közvetlen rokona.²⁹ A harmadik típus az 1979-ben született *Harckocsi*. A név azért találó, mert a kormány feletti vízszintes rudak fegyverhez hasonlóak (eredetileg csupán *char*, azaz kocsi volt a konstrukció neve). Az alakzat megformálásakor a művész legfontosabb célja valószínűleg a mozgás kifejezése volt, ami a futurizmusra utal vissza. Román Viktor szekérekerekeinek elmosódó küllői, a kormányformák a száguldás érzetét közvetítik, hasonlóan az antik arénákban versenyző kétkerekű kocsikhoz.

A mozgás kifejezése a fő témája Román Viktor *Lendület* (*Envol*, polírozott bronz) nevű munkájának is, amely egy repülő szerkezet sajátosságait mutatja. A magasba emelkedés lehetősége régóta foglalkoztatta az emberiséget, elég Leonardo da Vinci repülő szerkezeteire gondolni. Ezek hagyományát elevenítette fel a XX. században Vlagyimir Tatlin (1885–1953).³⁰ Fa, bőr és karton alkatrészek helyett Román Viktor a mintázás szépségét juttatta érvényre. Keze alatt a madár csontozatához hasonló organikus formák születtek, amelyek összekapcsolódva felszállni készülő szerkezetet sugallnak. Párhuzamként megemlíthető, hogy Román Viktor barátja, Pátkai Ervin az 1960-as évek első felében ugyancsak madárcsontokhoz hasonló formákból hozott létre kompozíciókat.³¹

Az 1980-as években Román Viktor világa a konstruktív felfogás jegyében alakult át. A továbblépést az jelentette, hogy szakított a kereszt alakú, vertikális és horizontális axisra épülő felfogással, ezáltal a súlypontot elmozdította hagyományos, központi helyéről. Szobrainak így „mintha szárnyuk nőne, középpontjuk felszabadul, a levegő átjárhat rajtuk”. Mindez annak köszönhető, hogy „Victor Roman eltávolodott az oszlopszerű szobortól, vagyis attól a kubusszerű formától, amelyet leginkább Brancusinak *A csók* című alkotása fémjelez”.³²

Egy újszerű, konstruktív felfogás jelenik meg tehát Román Viktor szobrászatában, a *Kapu* (Porte) ennek az orientációnak az emblémája. Teljesen nyitott, levegős forma, a tömör agyag/beton és a fénylő alumíniumelemek kontrasztjára épül. Az egyik elem szívárványszerű, íves forma, ehhez kapcsolódik egy álló helyzetű, tömör

sík, amelyen két „sugar” tör át. Nem hagyományos értelemben vett „kapuról” van tehát szó, hanem ég és föld, emberi és isteni szféra egymásba hatolásáról. Az alkotást 1985-ben monumentális formában is megvalósították a Jean Martin építész által tervezett *Place García Lorcán* (Noisy-le-Grand, Marne-la-Vallée).³³

Újdonsága még a *Kapunak*, hogy elemei szabadon szétszedhetők és összerakhatók. Ez a variálhatóság elvét hordozza magában, vagyis ugyanazokból az alap-
elemekből különféle konstrukciókat, változatokat lehet létrehozni. Így a szobrász legtöbb konstrukciójából szériák-sorozatok készültek. A kapu továbbra is fontos szimbólum marad a szobrász számára, elég az 1980-as évek második felétől készült, remekművű kapusorozatára utalni.³⁴ A sorozat monumentális formában megvalósult darabja a *Villiers-le-Bel-i kapu* 1989-ből.³⁵ Utóbbi a kapuvariánsok szinte összes elemét egyesíti. Égbe törő, karcsú, vertikális eleme egy fordított villaszerű, kétágú eszköz, amely az eke „szarvaira” is emlékeztet. Megtaláljuk rajta a sugarat, valamint egy sajátos lapátformát is, amelyet ék alakú nyílás tör át. Noha ezek az elemek mind a paraszti szerszámok világából származnak, a művész spirituális jelképpé szublimálta őket.

A korabeli kritikák megemlítik, hogy noha Román Viktor alkotásai távolról emlékeztetnek a használati eszközökre, „a képzeletbeli ellensúlyaként” (contrepoids de l’imaginaire) működnek, „támpon-

tokat adva a rajtuk megpihenő szemnek,” anélkül azonban, hogy titkukat teljesen fölfednék.³⁶ Ez a titok közelíti Román Viktor alkotásait a szürrealizmus öntörvényű világához, amint azt a *Harcos* (Guerrier) alakja is példázza. Mintha egy képzeletbeli alak tartana pajzsot maga elé, holott a valóságban nincsen szó emberábrázolásról. Nem nehéz észrevenni, hogy a „pajzs” megformálásánál a művész a lapát formájából indult ki. A *Harcos* (Guerrier) alakját később felhasználta A *hírvivő* (Le Messenger) című köztéri alkotásánál, amelyet a nancyi postaközpont homlokzata előtt állítottak fel (1986).³⁷ Mivel megváltozott a szobor neve és elhelyezése (kontextusa), természetesennek tűnik, hogy formái más asszociációkat keltenek a nézőben. A pajzsforma és a belőle kinövő ovális elem most inkább egy rádióvevőkészülékre, vagy parabola jelnevőjére emlékeztet, amely összegyűjti az univerzumból érkező üzeneteket.

Hasonló irányba mutat az 1989-ben felállított *Jel* (Signal). Ennek alapformáit is az 1980-as évek első felében alakította ki a szobrász. A Gérard Laubie galéria katalógusában (1984) például már szerepel egy *Bronz* nevű forma 1982-es évszámmal, amelynek a *Signal*hoz hasonló vertikális „csápjá” van, miközben a támaszkodó részei az eke formáira emlékeztetnek.³⁸ Ezeknek a formáknak az előzményei már az 1960-as évek alkotásaiban jelen vannak, lásd például a *Húsevő növényt*. A *Jel* (Signal) egy forgalmas útkereszteződésnél álló, alacsony talapzatra helyezett forma.³⁹ Üzenetét Ionel Jianou szavaival jellemezhetjük: „Victor Roman kompozíciói lapokból, csövekből, körökből és ellipszisekből álló nyílt szerkezetek, amelyek hegyes végek meredeznek; az űrt körülvevő, a térbe lendülő jelek, mintha titokzatos üzeneteket vinnének egy láthatatlan világba. Itt találjuk Victor Roman művészetének fő jellemezőjét: egy képzeletbeli világot alkot, amelyben szobrai, mint megannyi világítótorony, jelzik az emberiség kalandjának veszélyeit. Ugyanis

absztrakt indíttatású, megfelelően kiegyensúlyozott formái ellenére Victor Roman mindig egy olyan humánus érzésből indul ki, mely önmaga képes az emberek szívében visszhangra találni.”⁴⁰

Román Viktor ritkán adott szobrainak címet. Gyakran csak „bronz” néven jelölte őket, vagy egy-egy sorozatnak ugyanazt a nevet adta: kapu, eke. A címnélküliség szűkszavúságot, tömörséget jelent, melyre a szobrász talán azért hajlott, hogy munkáit ne lehessen a plasztikai értékektől függetlenül, irodalmi toposzok mentén elemezni. Inkább tömegek, síkok viszonyrendszereként kell ezekre a művekre tekintenünk, amelyeket a művész erős koncentrációval egyensúlyba hoz, letisztulttá tesz. „Mert tulajdonképpen az egyensúly maga nyugalom, méltóság. Szobrászatban ez azt jelenti: a térfogatok kiegyensúlyozása, a térben és egymáshoz viszonyítva, és ugyanakkor, belső kiegyensúlyozottság, önmagunkban. Keressük lényegünket. Ennek érdekében mindig vissza kell térnünk önmagunkhoz.”⁴¹ Ez Román Viktor esetében a homoródszentmártoni falusi élet eszközeihez való visszakanyarodást jelentette. Ilyen emblemikus alkotása az *Eke* (Charrue), amelynek alcíme: *Tisztelet apámnak* (Hommage à mon père).⁴² Súlyos, a földet hasító-szántó forma, amelynek ugyanakkor van egy íves, felszabadító eleme is, mint a kapunak. Szabad asszociációval ebből is lényyszerű, rovarszerű formák hozhatók létre, amelyek csápjaikkal a földet tapogatják.

Utolsó alkotásain Román konstrukciói lebegővé válnak, az *Iga* (Le Joug, 1992, égetett agyag), amelyen az eke korábbi vaskos formái feloldódtak, vertikális hangsúlyt nyertek. Érdemes megfigyelni, hogy alakította át saját korábbi motívumait. Az 1993. évi *Repülés* (Envol) esetében például csupán néhány erővonallal érzékeltette azt az eszmét, amelyet korábban egy összetett szerkezettel fejezett ki. Az *Attila szekere* (1995) is lemond a korábbi szekérformák bonyolultságáról. Ennek az alakzatnak a formái nehezen viselnek el maguk mellett bármilyen más megoldást. Bár az ívesen lejtő síkban és a vele ellentétes irányú, térben meghajlított „kormányban” sok dinamizmus van, véleményem szerint itt mégsem a száguldás a téma. A művész célja inkább egy tökéletesen befejezett, önmagában álló alakzat létrehozása lehetett, amely az archetípus értékével bír. A konstrukcióban szerepet kapnak az átszúrás-áttörés eljárásai. Előbbivel már találkoztunk a kapusorozat darabjain – *Reims kapuja* –, utóbbi inkább a szekérre jellemző, hiszen a falusi szekérnek vannak olyan rúdjai, amelyek maguktól értetődő természetességgel illeszthetők egymásba, például ha a szekér oldalát magasítani kell.

A *Meditáció I–II.* (1990), az *Egyensúly* (1992), a *Mérleg* (Balance, 1991), vagy a *Dialogus* (1992) mutatják, hogy az egyensúly mindig az elemek parányi elmozdulásán, kifinomult viszonyrendszerén múlik. Ezek az alkotások nevükkel filozófiai fogalmakat sejtetnek, a belső harmónia megtalálásának igényéről vallanak. Halála előtt egy évvel Román Viktor ezt mondta az őt kérdező Paul Barba-Negra filmrendezőnek: „Ha a szobraimra gondolkodok, jóformán elfelejtem az első tizenöt, vagy húsz évet, még ha a törekvésem ugyanaz volt is. Inkább az utolsó öt, hat, vagy nyolc évre gondolok, amikor úgy érzem, hogy megtaláltam szobraim egyensúlyát.”⁴³ A révbe érkezést tehát a marne-la-valléi *Kaputól* számította a mester. Talán túlzott szigor volt ez önmagával szemben, hiszen a letisztulás feltételei adottak voltak szobrászatában már a legkorábbi időszaktól kezdve. Az 1990-es évek konstrukcióinak előképeit például megtaláljuk az 1974. évi katalógus sorozataiban. A '70-es évek alkotásaiban fölfedezhető finoman kiegyensúlyozott szerkesztés nélkül elképzelhetetlenek volnának az olyan megoldások, mint például az 1994. évi *Győzelem* (Le Victoire).⁴⁴ A lények, mint például a manók, kimérák, a '60-as évektől foglalkoztatták.

Amikor halála után, 1997-ben Román Viktornak és feleségének, Dana Roman festőművésznek gyűjteményes kiállítása nyílt az Iparművészeti Múzeumban, Passuth Krisztina művészettörténész rövid írást közölt az *Új Művészetben*.⁴⁵ A szerzőnek egy külföldön elismert, Magyarországon azonban jószerével ismeretlen művész életművéről kellett átfogó gondolatokat megfogalmaznia: „Az Iparművészeti Múzeumban bemutatott kiállítás az európai – és benne a magyar – szobrászat történetét lényeges fejezettel gazdagítja.”

További kutatást kíván, mivel járult hozzá Román Viktor és közép-európai baráti köre a párizsi (és európai) szobrászati formanyelv gazdagításához. A nálánál idősebb generációhoz tartozó Étienne Hajdunak az életműve már klasszikusnak számít, hasonlóan Barta Lajoséhoz, akit főként a német kritika méltatott. A bevezetőben említett groteszk felfogás érzékelhetően jelen van Román kiméráiban, manóiban, amelyek az 1973-as katalógusban barokkosan játékosak, egy tíz évvel későbbiben már konstruktívak, mértani elemekből komponáltak, de ugyanúgy a fantázia mozgékonyaságáról árulkodók.⁴⁶ Miközben Brâncuși és Henry Moore művészetének példaadó voltáról már vannak adataink, fájdalmasan kevés információval rendelkezünk az 1970-es, 1980-as évekre vonatkozóan, az olyan életművek kiaknázatlansága miatt, mint amilyen Román Viktoré. Amint azt Hantai Simonnak (1922–2008) a Ludwig Múzeumban 2014-ben megrendezett kiállítása bizonyította, a mellőzött életművek bemutatása révén frissülhet a kortárs magyar művészetről bennünk élő kép, új szemmel nézhetünk itthon dolgozó művészeink teljesítményére is.⁴⁷

JEGYZETEK

- 1 CLARK, Kenneth: *The Nude. A Study in Ideal Form*. Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1972. Magyarul: *Az akt. Tanulmány az eszményi formáról*. Ford.: VÁRADY Szabolcs, Bp., Corvina, 1986, 297–333.
- 2 BAHTYIN, Mihail: *Tvorcsesztvo Franszua Rable i narodnaja kultura srednyevjekovja i reneszansza*. Moszkva, 1965. Magyarul: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Ford.: KÖNCZÖL Csaba és RAINCSÁK Réka, Bp., Osiris, 2002.
- 3 READ, Herbert: *A Concise History of Modern Sculpture*. London, Thames and Hudson, 1964. Magyarul: *A modern szobrászat*. Ford.: KODOLÁNYI Gyula, Bp., Corvina, 1968, 174.
- 4 LÁSZLÓ, 1968, 22.
- 5 *Látogatás Henry Moore-nál. Much Hadham, 1963.* = BORSOS Miklós: *A toronyból. Tanulmányok, vallomások*. Bp., Szépirodalmi, 1979, 36–41, itt: 38.
- 6 MOORE, Henry: *A szobrászat természete, A szobrász beszél. Unit one.* = *Henry Moore on Sculpture*, ed. by: Philip JAMES, McDonald Publishing House, 1968. Magyarul: *Henry MOORE: A szobrászatról*. Ford.: MÁNDY Stefánia, Bp., Helikon, 1985, 11–18.
- 7 BORSOS Miklós: *Visszanéztem félutamból*. Bp., Szépirodalmi, 1975, 243. Ld. még: NÉMETH Lajos: *Borsos Miklós kiállítása a Nemzeti Szalonban (Népszabadság, 1957. december 8.)*, újraközölve: *Borsos Miklós emlékkönyv a művész születésének 100. évfordulója tiszteletére*, szerk. FERTŐSZÖGI Béláné, Bp., Borsos Miklós Alapítvány, 2006, oldalszám nélkül.
- 8 BANNER Zoltán: *Benczédi Sándor*. Bukarest, Kriterion, 1984, 20, 26, 30–31, ill. 55–56. reprodukciók.
- 9 BALAS Edit: *Brancusi and Romanian folk traditions*. New York, Columbia University Press, 1987. *Brâncuși és a román népművészet*. Ford.: SZILVÁSY Edit = *Brâncuși és Brancusi*, Bp., Noran, 2005, 16., ill. PASSUTH Krisztina: *Brancusi és a modernizmus*, uo., 118, 204.
- 10 JIANU, Ionel: *Étienne Hajdu*. Paris, Arted Éditions d'Art, 1972; CEBUC, Alexandru: *Hajdu*. București, Muzeul de Artă, 1984.
- 11 Idézi: CEBUC, 1984, 51.
- 12 VETRÓ Artúr: *Étienne Hajdu szobrai*. = *Korunk*, 1969/5. sz. 733–737; SÍK Csaba: *Hajdu István művészete*. = *Jelenkor*, XIV. évf. (1971) 12. sz. 1105–1107. FEHÉR Zsuzsa interjúja Amerigo Tottal Rómában, 1981-ben. = Amerigo Tot. Bevezető: BERECZKY Loránd. Bp., é. n.; PERNECZKY Géza: Bevezető tanulmány. = *Barta Lajos (1899–1986) emlékkiállítás. Az István Király Múzeum közleményei Székesfehérvár. (D/170)*, 1986; *Barta Lajos szobrai és rajzai*. Magyar Képzőművészeti Főiskola, 1995 – PERNECZKY Géza tanulmányával.
- 13 Idézi: JIANU, 1972, 21.
- 14 Az életrajzi adatokat a Román Viktor életmű-katalógusból vettem: *Victor Roman*. BIRO, Adam: *Victor Roman*. Paris, 1996. 116–125. A Bukarestbe vezető útról hasonlóan nyilatkozik BORDI Géza festőművész a Román Viktorról készült életrajzi filmben: *Attila szekere a Szajna partján*. Rendező: BOROS Zoltán, operatőr: SÁNTA Ádám. Megvalósult az MTVA és az MMA támogatásával. Cinever Production.
- 15 BANNER Zoltán: *Erdélyi magyar művészet a XX. században*. Bp., Képzőművészeti, 1990. 118–119; Balogh Péter Bukarestben folytatta egyetemi tanulmányait, majd 1953–1956 között ugyanitt a Képzőművészeti Egyetem tanára volt. MURÁDIN Jenő: *Balogh Péter*. = *Kortárs Magyar Művészeti Lexikon*. I. (1999), 145. Az 1970-es években Párizsban meglátogatta Román Viktort, amint az erről egy levelében beszámolt. Levél R. V. hagyatékában. Román Elemér tulajdona, Szentendre.
- 16 LÁSZLÓFFY Csaba: *Ősi forrásból – korszerűen*. = *Igazság* [Kolozsvár]. XXVIII. évf. (1967) január 7, 2.
- 17 SCHILERU, Eugen: *Victor Roman*. Bukarest, Meridiane, 1967.
- 18 *Kísérletezők*. Interjú Román Viktorral. Újságcikk Román Viktor hagyatékában (Marosvásárhely–Szentendre).
- 19 LÁSZLÓFFY, 1967, 2. Ld. még: *Miért szép Román Viktor Bagoly-szobra?* Újságcikk az 1960-as évekből, Román Viktor hagyatékában (Marosvásárhely–Szentendre). A szerző a halállal való szembenézésként, a félelem tárgyának szoborba öntéseként, ezáltal pedig legyőzéseként tekintett Román Viktor *Bagoly* című szobrára. Ez az érvelés a művészet ősi funkcióira, bálványtisztelet korszakára utal vissza.
- 20 LÁSZLÓFFY, 1967, 2.
- 21 BANNER, 1984. 54–60. sz. reprodukciók. A kun-babák, azaz a sztyeppei népek által állított bálvány-figurák az 1957-ben a Szovjetunióba utazó *Szervátiusz Tibor* szobrászati munkásságára is hatással voltak. NAGY T. Katalin: *Szervátiusz Tibor*. = *20. századi magyar festészet és szobrászat*. A Magyar Nemzeti Galéria állandó kiállításainak katalógusa. Szerk. CSORBA Géza. Bp., Képzőművészeti, 1986. 274. RÓZSA Gyula: *Kő Pál*. Bp., Képzőművészeti Alap, 1976.
- 22 KOZÁK Csaba: *Samu Géza*. Bp., Samu Géza Alapítvány, 1999; Ld. még: *Másvilágkép*. Összeállítás Samu Géza művészetéről. = *Új Művészet*, 2015. december.
- 23 HUSZÁR Sándor interjúja Román Viktorral. Újságcikk Román Viktor hagyatékában. Marosvásárhely–Szentendre.

- 24 BORSOS Miklós: *Visszanéztem félutamból*. Bp., Szépirodalmi, 1975. 298–301.
- 25 Victor ROMAN, 1996, 88–90.
- 26 MAJOR Máté: *Hajdu István szobrai és az építészet*. = *Magyar Építőművészet*. 1969/5. 52–53. Hajdu munkáinak és az építészetnek a párbeszédét már Fernand Léger is megfigyelte. Idézi: Major, 1969, 52.
- 27 Victor Roman. *Sculptures*. Préface par Denys CHAVALIER. Paris-sculpt. Centre de Sculpture Contemporaine. Galerie de l'Université. Paris, 1973; CHEVALIER, Denys: *Pátkai*. Galerie Soleil. Paris, 1973; *Douze sculpteurs de Paris*. Siegen-Köln-Paris. Préface par: Denys Chevalier. Siegen, 1975.
- 28 ROMÁN Viktor: *Saját előszavam (az olvassa, aki akarja)*. = *Victor Roman*, 1996, 90.
- 29 A szekér-kocsi motívuma a különböző kultúrákban ősrégi múltra tekint vissza. Általában az istenek járművének számított; mozgásával a Nap, az időjárás, az évszakok változását jelképezte. A perzsa mitológiában a mágusok szekerét négy harci mén, a négy elem jelképe húzta. A hinduizmusban Krisna szekere az ember testi mivoltát, a ló a spirituális erőt testesítette meg. A kocsi tengelye az *axis mundi*, az eget és földet összekötő világtengelynek felelt meg. A görög-római mitológiában az istenek szekerét húzó állatok az istenség tulajdonságaira utaltak (Sol, Luna, Mars, Kübelé, Juppiter, Venus, Diana, Juno stb). Platónnál a szárnyas fogat lélek-jelkép. A keltáknál és germánoknál a sírokba szekeret helyeztek a halott túlvilági utazásának biztosítására. Híres a *trundholmi* bronzkori sír napszekere (Kr. e. X. sz., Koppenhága, Nemzeti Múzeum) és a *Strettwegenben* feltárt bronzkori kultikus szekér. Ld. PROPSZT Eszter: *Szekér-kocsi*. = *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*. Szerk. PÁL József. Bp., Balassi, 2001. Internetes változat: http://www.balassikiado.hu/BB/net-re/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm (letöltés ideje: 2015. január 21.).
- 30 ZSADOVA, L. A.: *Tatlin, az anyag tárggyá szervezője*. = *Idem: Tatlin*. S. a. r. KÖRNER Éva. Bp., Corvina, 147–151.
- 31 KAPOCSY Anna: *Pátkai Ervin, (1937–1985)*. = *Modern Magyar Művészeti lexikon*, III, (2005, 94–95.)
- 32 PIERRE, José: *Victor Roman au rendez-vous avec le grand pacte immémorial*. Előszó. = *Victor Roman. Sculptures*. Kiállítási katalógus. Galerie Gérard Laubie, Paris. 1984. május 10. – július 12.
- 33 Anyaga: beton és rozsdamentes, polírozott acél. Méretei: 340 x 500 x 500 cm. Fotóját lásd: *Victor Roman*, 1996, 45–47. A Párizs melletti Noisy-le-Grand urbanisztikai tervezésének műszaki vezetője 1974-től a művész barátja, Pátkai Ervin szobrászművész volt. Ld. KOPÓCSY, 2001, 95.
- 34 *Keleti kapu* (Porte de l'Est, 1988), a *Kettős kapu* (Double porte, 1989), *Zöld kapu* (1989), *Kárpátok kapuja* (1990), *Spanyolország kapuja* (Porte de l'Espagne), a *Megérkezés kapuja* (La Porte de l'arrivée, 1991), *Reims kapuja* (1994).
- 35 La porte de Villiers-le-Bel. Bronz, 700 x 500 x 500 cm. Bronzba öntötte a Fonderie Blanchet. Reprodukcióját közli: *Victor Roman*, 1996, 85.
- 36 *Instruments troublants*. = *Décoration Internationale*, 1984. június, 21.
- 37 Centre régional de formation des Postes, Nancy. Építész: Jean-Luc André. Méretei: 300 x 200 x 120 cm, anyaga: bronz. Az alkotást a Fonderie Blanchet öntötte bronzba.
- 38 Az 1996. évi katalógusban *Eke* (Charrue) címmel szerepel. Ld. *Victor Roman*, 1996, 9.
- 39 *Carrefour Normandie–Niemen*, Bobigny. Méretei: 900 x 600 x 300 cm. Anyaga: bronz. Kivitelező: Fonderie Blanchet.
- 30 JIANOU, Ionel: *La Sculpture moderne en France*. Paris, Éditions Arted, 1982. Idézi: *Victor Roman*, 1996, 100.
- 41 *Victor Roman*, 1996, 95.
- 42 Monumentális formában a bükkfalvi szoborparkban került felállításra.
- 43 *Victor Roman*, 1996, 95.
- 44 Bronz, 128 x 110 x 30 cm. Reprodukció: *Victor Roman*, 1996, 105.
- 45 PASSUTH Krisztina: *Szerszámok, csónakok, kapuk és záruk*. Román Viktor kiállítása az Iparművészeti Múzeumban. = *Új Művészet*. VIII. évf. (1997) 7–8–9. sz., 44–45.
- 46 *Victor Roman. Sculptures*. Introduction par: MONIQUE Faux. Centre Culturel de Romilly-sur-Seine. Eden-Pavillon Bleu. 23 mai – 13 juin, 1987.
- 47 A párizsi *La Défense* után csaknem harminc évvel, 2016 májusában Román Viktor *Szekér* (Char) című bronzplasztikája felállításra került szülőföldjén, Székelyudvarhelyen is. A modell nyomán Sánta Csaba szovátai szobrászművész öntötte ki a szobor székelyudvarhelyi, köztéri változatát.

Rezümék / Abstracts

Fekete György

Művészi ipar, iparművészet, kraft és dizájn

■ Az iparművészet előzménye a művészi ipar volt, amely a fejlődő gyárilpar eszközeivel hozott létre művészetileg is értékelhető termékeket. A megközelítési módot és műtárgytípust jelentő kraft olyan tárgyakat alkot, amelyek technikailag tökéletesek, és szellemi üzenetet közvetítenek: egyszerre iparművészeti és képzőművészeti alkotások. A dizájnt kezdetben a formatervezés bevezetése jellemezte: a termékek megjelenését kellett szebbé és piacképesebbé tenni. Az iparművészet, valamint részeként a kraft és a dizájn szerepvállalásaikban különbözőek, de egyformán nélkülözhetetlenek, mert egymással nem helyettesíthetők.

Balázs Géza

A nyelv mint művészet

■ A retorika- és stilisztikakönyvek nem kellően hangsúlyozzák a nyelv és a művészet ősi kapcsolatát, a nyelv díszítőeszközeit és felhasználásának mai lehetőségeit. A nyelv nem pusztán a gondolatközlés, a kommunikáció és ezzel a művészet eszköze, hanem maga is megfelel a művészet lényegének, mert mimézis, társadalmi jelenség, valamint alkotó és örömet jelentő tevékenységforma. A művészet és a nyelv három síkon kapcsolódik: a nyelv önmaga művészet; másrészt a nyelv alapanyaga számos művészetnek; végül: számos műalkotásnak a nyelv a tárgya – különösen a magyar kultúrában kap kiemelt helyet az anyanyelv.

Buji Ferenc

„Nem úgy van most, mint vót régen”

Beszélgetés Ratkó Lujza néprajzkutatóval a népi kultúra és az etnográfia jelenéről és jövőjéről

■ 2014 decemberében jelent meg a *Szabolcs-Szatmár-Bereg megye népművészete* című kötet. A csaknem nyolcszáz oldalas, gazdagon illusztrált monográfia átfogó képet nyújt Magyarország legkeletibb megyéjének népművészetéről. A kiadvány elnyerte a néprajztudomány szakmai elismerését, szerkesztője, Ratkó Lujza 2015-ben megkapta az év legjelentősebb néprajzi teljesítményéért járó Bátky Zsigmond-díjat. Buji Ferenc számos más téma mellett arról kérdezi a szerkesztőt, hogy a

népi kultúra milyen sajátos típusát képviseli a kultúrának; mennyiben tekinthető művészetnek a népművészet, és a modern ember számára – a pusztá muzealitáson túl – milyen jelentősége lehet. Eljött-e az ideje, hogy a néprajztudomány átadja helyét ama kulturális antropológiának, amelynek figyelme már nem korlátozódik a népi kultúrára, hanem kiterjed a jelenkor populáris kultúrájára is; vajon a néprajztudomány sorsának alakulása miként függ össze a népi kultúra összetársadalmi megítélésével?

Eisler János

Ornamens, ornamentum: dísz, díszítés, díszítettség Vázlat egy készülő tanulmányhoz

■ A tanulmány azt vizsgálja, miben áll a díszítettség esztétikai filozófiájának a lényege. A gondolatmenet a díszítettség alapelemeiből indul el, és végül azt bizonyítja, hogy minden díszítményben elemi esztétikai tapasztalatok hatnak, a stilizált forma hozzáad valamit ahhoz az alaphoz, amire applikálják, sőt értelmezi azt. De ez a „hozzá-adás” nem csupán mennyiségi változást jelent. Ha az ornamens elérkezik önmaga teljességéhez, akkor új minőséggel gazdagodik: a díszítőelemek révén a műalkotás léttel telítődik, amely a természeti formák végtelen gazdagságát idézi.

Orosz István

A szürkékről, avagy egy mackónadrág apoteózisa

■ A grafikusművész esszéje számos példával szemlélteti a fekete, a fehér és a köztük lévő színskála felfedezésének, alkalmazásának művelődés- és művészettörténeti hátterét. Vajon miért érzi a szemlélő a színes képet csupán a pillanat illékony megjelenítésének, és miért kapcsolja össze a fekete-fehéret az időtlenséggel? A színfosztás – metafizikus aktusként – miért emeli ki a látványt az empirikus világból, és miképp kapcsolja össze a múlttal és a jövővel? Színesben látni a világot egyfajta kegyelmi állapot, jótékony védelem az idő fájdalmas megtapasztalása ellen. A fekete-fehérben látás pedig küldetés, álom-állapot, hivatás, próbatétel és fátum.

Kiss István

Rejtőzködő szépség

Séta a könyv körül

■ A tanulmány a könyvet mint esztétikai értéket mutatja be, de azt is hangsúlyozza, hogy akadnak olyan könyvek, amelyek nem tartanak igényt a *szép* jelzőre. A történelmi előzmények ismertetése azt szemlélteti, hogy a ma is használt betűkészlet évezredek formálódásának eredménye, és napjainkig ható vizuális kultúrát hordoz – egyetemes szépségüket használatuk időtlensége bizonyítja. A tanulmány második része azokról a könyvelemekről szól, amelyek az esztétikumot nyíltan szolgálják: az iniciálék, a körzetek és a körzetalkalmazások. Az illusztráció – mint a könyvhöz kapcsolódó, de önálló grafikai terület – alapvető módon járulhat hozzá, hogy egy könyv maradandó esztétikai jelenséggé váljon.

Göncz Zoltán

„Ékítsd magad, kedves lélek”

J. S. Bach dallamainak ornamentikájáról

■ A szerző amellet érvel, hogy Bach művészetében a zenei díszítés nem öncélú manír. Az ornamentika révén kompozíciói többsikúvá válnak, a díszítés kitágítja a zene értelmezési tartományát, és a fogalmi, valamint az akusztikus síkon összetett konnotációkat hoz létre. A dallamdíszítés nem csupán a legfelső szólamra jellemző, a dekoráció többnyire a mélyebb rétegekben is feltűnik, és összefüggő zenei szövevé alakul. A fraktálszerű, ornamentikus mozzanatok, a kicsiny dallammozgások mögött is végtelen távlatok nyílnak: Bach művei az örökévalóságot rejtik magukban.

Fehér Anikó

„Nagyon nehéz megmondani, mitől jó a zene...”

Népzene – világzene

Interjú Éri Péterrel, a Muzsikás együttes tagjával

■ Alig akad olyan zenei fogalom, amely annyira megosztaná a kutatókat, a zenészeket és a közönséget, mint a világzene. A műfajnak nincs pontos esztétikai meghatározása, ezért kritikája sem lehet szaktudományos. A világzene a népzene újraértelmezésének – és ezzel megmentésének – egyik útja. A Muzsikás együttes több mint negyven éve autentikus magyar népzenet játszik, azonban a színpadon különböző műfajok ötvözésével is kísérletezik. Fehér Anikó művészi elképzeléseikről kérdezi a zenekar tagját, Éri Péter néprajzkutatót, népzeneeszt, rádiós szerkesztőt.

Wehner Tibor

Különös jelenségek világa

Gondolatfutamok Stefanovits Péter művészetéről

■ Stefanovits Péter több mint négy évtizedes munkásságában nem fedezhetők fel nagy korszak- vagy stílusváltások. Művésze a csoportoktól, a csoportosulásoktól és az aktuális áramlatoktól függetlenül formálódott. Képi világában meghatározó a transzcendens szemlélet, a metafizikus jelleg és az esetenként fel-felerősödő – gyakran játékoságba hajló – ironikus-groteszk hangvétel. Alkotásait az egy-egy motívumra összpontosító, emblematis megfogalmazás és az ebben érvényesülő szimbólumhasználat, valamint a színek kifejezőerejének sokrétű felhasználása jellemzi.

Tary Orsolya

Az első magyarországi retorikakönyv

Pécseli Király Imre: *Isagoges Rhetoricae libri duo*, fordította: C. Vladár Zsuzsa

■ Pécseli Király Imre XVII. századi tankönyve az első (latin nyelvű) magyarországi retorikakönyv. Az *Isagoges Rhetoricae libri duo* – Bevezetés a retorikába két könyvben – elsősorban használati célból jött létre: a komáromi iskola rektora tankönyve első kiadását (1612) a helyi iskola tanulóinak írta. De a szerzőt vezethette a retorika megbecsülésének visszaállítása, és egy olyan segédanyag létrehozásának a vágya, amellyel protestáns rétorokká nevelheti a tehetséges kisdíákokat. A költőként is ismert retorikus műve – C. Vladár Zsuzsa fordítói munkájának gyümölcseként – magyar nyelven is teljes egészében olvasható.

Zelnik József

Szabad-e díszíteni?

Létdíszítőművészet-történeti vázlat

Részlet egy nagyobb tanulmányból

■ A tanulmány azon tűnődik: szabad-e, és kinek szabad díszíteni? A széles panorámájú mitológia- és művelődéstörténeti áttekintés úgy láttatja, hogy világunkat a Nagy Díszítő és maga a díszítés teremtette. A díszítés a teremtés igenlése, beavatkozás a létbe, a létige ragozása, a kezdetekkor megjelenő örök lge továbbragozása. Az emberiség Prométheusztól megkapta a tudás tüzeit, hogy kézművesként az anyagi világot a saját képére formálhassa. Csakhogy a prométheuszi felhatalmazás csaláson alapult – azzal szerzi meg a titán az istenek tüzeit –, így fellelődik a kérdés: szabad-e ilyen alapokról hozzáfogni a világ díszítéséhez? A több évezredes út végén, a XX. században a művészet kimunkálta a *Semmi* díszítőművészetét, elhozva ezzel a művészet végének korát.

Erhardt Gábor**Gondolatok illeszkedésről és modernitásról Krizsán András és Somogyi Győző *A Balaton-felvidék tájba simuló népi építészete* című könyve kapcsán**

■ A szerző *nem* az értékek pusztulásáról, egy letűnt kor építőinek díszítőízléséről értekezik, hanem Krizsán András építész és Somogyi Győző képzőművész *A Balaton-felvidék tájba simuló népi építészete* című könyvének szellemében továbbgondolkodásra bátorít. A kötet tartalmának és utóéletének ismertetése után arra keresi a választ: milyen a ma emberének viszonya a hagyományhoz, a modernitáshoz, és környezetével kapcsolatban milyen felelősség terheli. Végül arra hívja fel a figyelmet, hogy e kiadvány megszületése és népszerűsége a múlthoz és az épített örökséghez való viszony jelenlegi (kóros) állapotáról is tanúskodik.

Soós Rita – Langó Péter**A magyar művészet X. századi emlékei**

■ A korai magyar régészeti emlékek kapcsán felmerül a kérdés: mennyiben tekinthetők ezek az ornamentikával díszített tárgyak, ékszerek és ruhadíszek az archaikus magyar művészet emlékeinek, és jellemezhető-e velük a honfoglaló magyarság művészete? A tanulmány amellett érvel, hogy a korai magyarságnak tulajdonított, a X-XI. századi temetőkből vagy településeken talált leletek a magyar művészet emlékei közé sorolhatók, és értéküket nem csorbítja, hogy motívumrendszerük egyes elemeinek eredetét, térbeli, időbeli elhelyezkedését nem ismerjük.

„A választott anyag hordozója a művész gondolatának.”**Dvorszky Hedvig beszélgetése Schrammel Imrével**

■ Schrammel Imre munkássága során a kerámiaművészet új kifejezési lehetőségeit kereste. Az agyag számára olyan természetes forrás, amely nemcsak a felületi mintázásra és a korongolással történő formálásra alkalmas, hanem új technológiákkal is alakítható. Művészi világhírét annak köszönheti, hogy az európai, a tengerentúli és a távol-keleti kortárs kerámiaművészet számára ismeretlen alakítási és mintázási eljárásokat fedezett fel. Schrammel Imre a beszélgetés során felidézi a pályáját formáló történelmi eseményeket, és összefoglalja legfontosabb alkotói tapasztalatait.

Keppel Márton**Betű, kép – tipográfia és vizualitás****Árendás József életmű-kiállítása kapcsán**

■ Árendás József alkotói pályája nem osztható fel stíluskorszakokra. Művészetét a magas fokú technikai felkészültség és az intellektuális képzettársítások jellemzik, vizuális nyelv-

vezetét a különböző médiumok és művészeti ágak által igényelt formák és a megjelenési színhelyek határozzák meg. A film- és a színházi plakátok esztétikai minőségét az alkalmazó művészeti ág követelményei jelölik ki, önálló alkotásai a képzőművészet autonómiájáról tanúskodnak. Árendás József munkássága azt bizonyítja, hogy nem a plakát stílusa, hanem kifejezőereje a meghatározó, és az alkalmazott művészet nem alkalmazkodó művészet.

Sára Ernő – Scherer József**Körülöttünk****A mindennapok művészete, a kikerülhetetlen design Iparművészet és Tervezőművészet Nemzeti Szalon 2017, Műcsarnok**

■ A Nemzeti Szalonok sorozatának negyedik kiállítása az iparművészet és a tervezőművészet jelenének bemutatását tűzte ki célul: az utóbbi tíz évben született tervekől és alkotásokból válogat. A kurátori koncepció legfontosabb rendezőelve a kiállított anyag értelmezése volt, ezért a mindennapok, a gyakorlati felhasználás szempontjai felől közelített e szerteágazó, sok műfajú területhez. A Szalon további kiemelt feladata a fiatal tervezők bemutatása a közönségnek, a felhasználóknak és a művésztsadalomnak.

Feledy Balázs**A gondolkodó szobrász****Kiadvány Ócsai Károly (1938–2011) szobrászművésze**

■ Művészetelméleti, művészetszociológiai és stílustörténeti kérdésekről jelentős szakirodalom áll rendelkezésre, azonban a jeles kortárs magyar képzőművész-életművek monografikus feldolgozása, értékelése könyvritkaságnak számít. Az Ócsai Károly szobrászművésze címet viselő – hiányt pótló és forrásértékű – kiadvány megszületését önmagában indokolja, hogy az alkotó pályája és sajátos filozofikus személyisége nemzedéke körében is szinte ismeretlen.

Veress Ferenc**Organikus irányok a magyar szobrászatban****Román Viktor pályája (1937–1995)**

■ Román Viktor a magyar és az európai szobrászat történetét értékes fejezettel gazdagította. A tanulmány a külföldön sokra értékelt, de Magyarországon szinte névtelen alkotó életművéről nyújt átfogó képet. Román Viktor munkássága a figuralitástól az absztrakció felé halad, szobrait – stílusváltásai mellett – bizonyos állandó és kiegyensúlyozottan érvényesülő vonások jellemzik. Ezek közé tartozik a groteszk látásmód, az összetett fantáziavilág megalkotása, a szimmetria előtérbe helye-

zése és a mozgás érzékeltetése. Életműve új szempontokat kínál a kortárs magyar képzőművészeti alkotások értékeléséhez.

György Fekete

Artistic Manufacture, Applied Art, Arts and Crafts, and Design

■ Artistic manufacture was the precursor of applied arts. It utilized the means of a fledgling manufacturing industry to produce artistically valuable objects. Arts and Crafts meant both an approach and a type of artwork, the creation of technically perfect objects which also conveyed intellectual messages as works of industrial design and art at the same time. Design was initially introduced as outward formation: products had to be made more attractive and marketable. Industrial design and its subgroups, craft-based design and design as such assume different roles, but are both indispensable as they are both irreplaceable.

Géza Balázs

Language as Art

■ Books on rhetoric and style fail to emphasize the ancient connection between language and art, the decorative means of language and the possibilities of their contemporary use. Language is not merely a means of conveying ideas, of communication and thereby of art, but is essentially art because it is mimesis, a social phenomenon, as well as a creative and pleasing activity. Art and language relate on three levels: language itself is art; second, language is the raw material of several art forms; and, finally, language is the subject matter of many a work of art – the mother tongue has a unique place in Hungarian culture.

Ferenc Buji

"No Longer as it Used to Be"

– Conversation with Ethnographer Lujza Ratkó on the Present and Future of Folk Culture and Ethnography

■ The volume *Szabolcs-Szatmár-Bereg megye népművészete* ("The Folk Art of County Szabolcs-Szatmár-Bereg") was published in December 2014. On almost 800 pages and through a rich collection of illustrations, the monograph provides a full-scale overview of the folk art of the most easterly region of Hungary. The book gained professional esteem; its editor Lujza Ratkó was awarded with the Zsigmond Bátki Prize for the best book

on ethnography in the year. Ferenc Buji talks with the editor about, among other things, what special type of culture folk culture constitutes; how far folk art can be considered art, and what significance it has for modern man apart from its museum value. Has the time come for ethnography to be replaced by cultural anthropology, the concern of which no longer limits itself to folk culture but encompasses contemporary popular culture, as well; in what ways does the development of ethnography influence the social evaluation of folk culture?

János Eisler

Ornament, ornamentation, ornamentality

Outline of a Study in the Making

■ The study examines the essence of the aesthetic philosophy of ornamentality. It starts out from the basic elements of ornamentality, and finally seeks to prove that all ornamentation is affected by elemental aesthetic experiences: the stylized form adds something to the base to which it is applied, even interpreting it. This addition is no mere quantitative change. If the ornament reaches its own fullness, it is enriched by a novel quality: by way of the ornaments the work of art is filled with life, suggestive of an infinite richness of natural forms.

István Orosz

Of Gray, or the Apotheosis of Sweat-pants

■ The graphic artist illustrates the cultural and art-historical background of the discovery and application of the colours black and white and the scale of colours in between. Why does the viewer identify colour with ephemeral representations of the moment? Why does he associate black-and-white with timelessness? Why does the deprivation of colour as a metaphysical act raise the object out of the empirical world, and how does it connect it with the past and the future? To see the world in colour is a condition of grace of sorts, a charitable protection against the painful experience of time. Seeing in black-and-white however is a mission, a dream-like condition, a calling, a trial, and fate.

István Kiss

Beauty in Hiding

A Stroll around the Book

■ The study presents the book as aesthetic value, yet it also highlights the fact that there are books that lay no claim to the adjective *beautiful*. A review of historical precursors shows that the sets of types used in our day was shaped over thousands of years, and bear a visual culture

dominant to our own day – their universal beauty is proved by their timelessness. The second part of the study discusses those elements of the book that openly serve aesthetic quality: initials, ornaments and applications of ornaments. Illustrations – constituting a book-related, yet independent graphic area – have a fundamental bearing on the lasting aesthetic quality a book may achieve.

Zoltán Göncz

***Schmücke dich, o liebe Seele* ("Deck Thyself, O Beloved Soul")**

■ The author argues that ornamentation in Bach's music is no mannerism for its own sake. Ornamentation makes his compositions have several layers. It opens up the interpretative spheres of the music, and creates multiple connotations on notional and acoustic levels. Not constrained to the highest parts, musical ornamentation also appears in the lower ones, creating an interconnected musical texture. Behind fractal-like, ornamental moments, beyond minute movements of melody, infinite perspectives open up: the works of Bach convey eternity.

Anikó Fehér

"It is Very Difficult to Tell What Makes Good Music..." Folk Music – World Music An interview with Péter Éri, a member of Muzsikás folk ensemble

■ Few musical notions divide researchers, musicians and the public at large more than world music. The genre has no precise aesthetic definition, so its critique cannot be scholarly. World music is a reinterpretation of folk music, which it thus attempts to preserve. The *Muzsikás* ensemble has been playing authentic folk music for over forty years, but on stage it has sought also to combine various genres. Anikó Fehér asks folklorist, folk musician and radio editor Péter Éri about their artistic concepts.

Tibor Wehner

A World of Rare Phenomena On the Art of Péter Stefanovits

■ In more than four decades of work by Péter Stefanovits, there are no great changes in period or style. His art was formed independently of groups, trends and contemporary currents. His imagery is determined by a transcendental attitude, a metaphysical approach and a sometimes ironic-grotesque tone verging on playfulness. His works are characterized by an emblematic formulation focusing on individual motifs and use of symbols, as well as a variegated use of the expressive power of colour.

Orsolya Tary

The First Hungarian Rhetoric

Imre Király Pécseli's Isagoges Rhetoricae Libri duo in Hungarian translation by Zsuzsa Vladár C.

■ Imre Király Pécseli's 17th-century textbook is the first Hungarian rhetoric (in Latin). The *Isagoges Rhetoricae Libri duo* ("Introduction to rhetoric in two books") was written for practical purposes: its first edition was published for the pupils of the school in Komárom by its rector (1612). But the author could have been also guided by a desire to restore the appreciation of rhetoric and to provide a handbook for talented pupils to be trained into Protestant rhetoricians. The rhetoric of the rhetorician also known as a poet is now made fully available in Hungarian translation by Zsuzsa Vladár C.

József Zelnik

Is it Allowed to Decorate?

A Historical outline of Being-decorating Art An Excerpt from a Larger Study

■ The study ponders the question whether it is allowed to decorate and who should be allowed to do so. A panoramic mythological and cultural history overview shows that our world was created by the Great Decorator and decoration itself. Decoration is the affirmation of creation, an intervention into existence, a conjugation of the existential verb (copula) and a further conjugation of the eternal Word that was at the Beginning. Humanity received from Prometheus the fire of knowledge in order to shape as a craftsman the material world in his own image. But the Promethean empowerment was based on fraud – that is how the titan obtained the fire from the gods. So the question arises: is it allowed to decorate the world on such a basis? At the end of a journey lasting several millennia, 20th-century art worked out the decoration of Nothingness, bringing about the age of the end of art.

Gábor Erhardt

***Thoughts on Blending in and Modernity Apropos of the Book A Balaton-felvidék tájba simuló népi építésze* ("Folk Architecture Fitting in the North-Balaton Landscape") by András Krizsán and Győző Somogyi**

■ Rather than lamenting the loss of values or praising the decorative taste of builders in foregone ages, the author encourages further reflection in the spirit of the book by architect András Krizsán and painter Győző Somogyi. After outlining the book's content and its reception, he seeks to find an answer to the question how contemporary man relates to tradition and modernity, what kind of responsi-

bility he has with regard to the environment. Finally, he points out that the making and popularity of the book is also a testimony to our current (abnormal) relationship to the past in general and architectural heritage in particular.

Rita Soós– Péter Langó

Tokens of 10th-century Hungarian Art

■ With regard to early Hungarian archaeological findings, the question arises: how far can these ornamental objects, jewellery and clothing accessories be regarded tokens of archaic Hungarian art, and whether they are characteristic of the art of settling Hungarians. The study argues that the findings attributed to early Hungarians from 10–11th-century cemeteries or settlements can be regarded as tokens of Hungarian art, and their value is not impaired by the fact that we do not know the origin or spatial and temporal location of some elements of their motif system.

“The Material Chosen Bears the Artist’s Idea”

Hedvig Dvorszky’s Conversation with Imre Schrammel

■ In his work, Imre Schrammel sought new ways of expression in ceramic art. For him clay is a natural resource that can be shaped not only by modelling its surface or by a wheel but also by new technologies. Indeed, he owes his world fame to his discovery of shaping and modelling procedures unknown to his European, American and Far Eastern contemporaries. In the conversation, Imre Schrammel recalls the historical events that shaped his career, and summarizes his most important creative experiences.

Márton Keppel

Type and Image – Typography and Visuality

József Árendás’s Retrospective

■ József Árendás’s creative career cannot be divided into periods of style. His art is characterized by a high degree of technical skill and intellectual association; his visual language is defined by forms required by different media, art forms and scenes of display. The aesthetic qualities of his film and theatre posters are established by the requirements of the art being applied; his individual works are a testimony to the autonomy of art. The work of József Árendás proves that it is not the style but the expressive power of the poster that is decisive: applied art is not pliable art.

Ernő Sára– József Scherer

All Around Us

The Art of Everyday Life – Ineluctable Design

Applied Arts and Design National Salon 2017, Műcsarnok

■ Being a selection of designs and works created over the past ten years, the fourth exhibition of the National Salon series aims at showcasing the current status of applied art and design. With the interpretation of the exhibited material providing the most important ordering principle in the curator’s concept, a wide range of genres are approached from the viewpoint of everyday practical use. Another key task of the Salon is to introduce young designers to the public, to users, and to the community of artists.

Balázs Feledy

A Mindful Sculptor

A Monograph on Károly Ócsai (1938–2011)

■ While there is a plethora of books available on art theory, art sociology and stylistic history, monographic discussions and evaluations of outstanding contemporary Hungarian artists are a rarity. This monograph on the sculptor Károly Ócsai is a stop-gap compendium containing primary sources. Its publication is justified by the mere fact that the artist’s career and his unique philosophical personality are almost unknown even to members of his own generation.

Ferenc Veress

Organic Directions in Hungarian sculpture

Viktor Román’s Career (1937–1995)

■ Viktor Román added a valuable chapter to the history of Hungarian and European sculpture. The study offers a comprehensive picture of an oeuvre appreciated abroad, yet virtually unknown in Hungary. Viktor Román’s work moved from the figurative to the abstract. Stylistic changes aside, his statues are characterized by certain permanent and evenly maintained features. These include a grotesque approach, the creation of a complex fantasy world, a focus on symmetry, and the representation of motion. His life work offers new perspectives for evaluating contemporary Hungarian art.

Szerzők / Authors

Balázs Géza CSc (1959)

nyelvész, néprajzkutató, tanszékvezető egyetemi tanár. A Magyar Nyelvstratégiai Kutatócsoport alapítója, a Magyar Nyelv és Kultúra Nemzetközi Társaságának elnöke, az Anyanyelvápolók Szövetségének alelnöke. Kutatási területe a mai magyar nyelv, a folklórlingvisztika, nyelvpolitika, a nyelvművelés és az antropológiai nyelvészet.

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 főszerkesztőjében részesült.

Dvorszky Hedvig (1942)

Ferenczy Noémi-díjas művészettörténész, egyetemi oktató, szerkesztő, művészeti szakíró. Fő kutatási és oktatási területe a kortárs építőművészet, az iparművészet és a formatervezés. A Magyar Művészeti Akadémia levelező tagja.

Eisler János PhD (1942)

művészettörténész, muzeológus, kiváló népművelő. 1968 és 2006 között a Szépművészeti Múzeum muzeológusa, 1994 és 2004 között a Kossuth Lajos Tudományegyetem adjunktusa. Fő kutatási területe a középkor és a reneszánsz művészet- és tudománytörténete.

Erhardt Gábor (1974)

építész. Tervezőként számos (műemlék) épület felújítását jegyzi, elsősorban Tokaj-Hegyalján. A tervezés mellett a borvidék épített örökségét kutatja, tagja a Tokaj-hegyaljai Világörökségi Tervtanácsnak. A BME Építész karán a Szerves építészet című tárgy felelőse.

Éri Péter (1953)

népzeneész, néprajzkutató, rádiós szerkesztő. Alapító tagja az 1973 óta működő, Liszt Ferenc-, Kossuth-, Magyar Örökség és Prima Primissima díjas népzenei Muzsikás együttesnek, amely munkásságában a hagyományos népzene XX. századi komolyzenével ötvözi.

Fehér Anikó habil. DLA (1957)

karnagy, népzene-kutató, szerkesztő, a Kodály-módszer külföldön is elismert szakértője. Többszörös televíziós nívódíjas, a Magyar Köztársaság Ezüst Érdemkeresztjének kitüntetettje. A Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézetének tudományos munkatársa.

Fekete György (1932)

Kossuth-, Prima- és Munkácsy Mihály-díjas belsőépítész, Érdemes művész, szakíró, szerkesztő, professor emeritus. Művészi alkotópályája a belsőépítészet szinte minden területét átfogja. Alapító főszerkesztője a *Magyar Iparművészet* című folyóiratnak. 2011-től a Magyar Művészeti Akadémia elnöke.

Feledy Balázs (1947)

jogász, művészeti író, kritikus, kurátor. Kutatási területe a kortárs magyar képzőművészet, iparművészet. A Magyar Alkotóművészek Országos Egyesületének és a *Magyar Iparművészet* szerkesztőbizottságának tagja. Több képzőművészeti alapítvány munkájában vesz részt.

Göncz Zoltán (1958)

Artisjus-díjas zeneszerző, muzikológus. Fő kutatási területe J. S. Bach életműve, ellenpontoszerkesztő művészete. 2000-ben a Magyar Rádió Nívódíjában, 2009-ben a Magyar Köztársasági Ezüst Érdemkereszt kitüntetésben részesült.

Keppel Márton (1984)

művészettörténész, klasszika-filológus, a Magyar Művészeti Akadémia Iparművészeti és Tervezőművészeti Tagozatának titkára, a Kozma Lajos iparművészeti ösztöndíj kurátora. Kutatási területe a kortárs magyar képzőművészet és iparművészet.

Kiss István (1951)

Arany Rajszög és Ferenczy Noémi-díjas tervezőgrafikus, illusztrátor, tipográfus, egyetemi docens. Korábban illusztrálással, az utóbbi években könyvtervezéssel foglalkozik. Munkássága elismeréseként megkapta a lipcsei IBA ezüstérmét, Az év gyermekkönyve díjat és a Szép magyar könyv-versenyek díjait.

Langó Péter PhD (1972)

régész, az MTA BTK Régészeti Intézetének munkatársa. Fő kutatási területe a kora középkori és középkori régészet. Talentum Akadémiai Díjban, Bolyai Kutatási Ösztöndíjban és Akadémiai Ifjúsági Díjban részesült.

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 rendes tagja.

Ratkó Lujza CSc (1959)

Bátky Zsigmond-díjas etnográfus, muzeológus, a néprajztudomány kandidátusa, főiskolai docens. Fő kutatási területe a népművészet, a néptánc, a népviselet és népszokások, valamint tudományelméleti kérdések.

Sára Ernő (1947)

Ferenczy Noémi- és Arany Rajszög díjas tervezőgrafikus, érdemes művész. Független grafikusként a tervezőgrafika különböző műfajaiban dolgozik, emblémát, nyomtatványokat, plakátot, kiállítás-grafikát tervez. A Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja.

Scherer József DLA (1947)

Dózsa Farkas András- és Ferenczy Noémi-díjas festő, grafikus, ipari formatervező művész, szakíró, egyetemi tanár. A Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja.

Schrammel Imre (1933)

Munkácsy Mihály-, Kossuth- és Prima Primissima díjas keramikumművész, Érdemes művész. Számos nemzetközi művészeti díj kitüntetettje. 2013-ban a Magyar Érdemrend középkeresztje kitüntetésben, 2014-ben a Nemzet Művésze díjban részesült. A Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja.

Soós Rita (1991)

régész, a Szegedi Tudományegyetem Történelemtudományi Doktori Iskolájának a hallgatója. Fő kutatási területe a X-XI. századi Kárpát-medence régészete.

Tary Orsolya (1989)

irodalom- és kultúratudomány szakos bölcész. Fő kutatási területe a modern magyar irodalom. Kritikái és recenziói a *Kortársban* és a *Hitelben* jelentek meg.

Veress Ferenc PhD (1981)

művészettörténész. Fő kutatási területe a reneszánsz és a barokk művészet, a kortárs művészet párbeszéde a korábbi művelődéstörténeti korszakokkal.

Wehner Tibor (1948)

Munkácsy Mihály-díjas író, művészettörténész, szerkesztő, tanár. Több mint két évtizedig az *Új Forrás* szerkesztője, 2007-től a *Napút* szerkesztőségi tagja. A Magyar Írószövetség tagja.

Zelnik József (1949)

etnográfus, író. Fő kutatási területe a szimbólumtörténet, a kultúr- és művészetfilozófia. A Magyar Művelődési Társaság elnökségének, az MTA Népművészeti, Néprajzi Tagozatának és a Magyar Művészeti Akadémia tagja.

Balázs, Géza CSc (1959),

linguist, ethnographer, university professor, department chair. Founder of the Hungarian Language Strategy Research Group, Chairman of the International Society of Hungarian Language and Culture, Vice President of the Mother-tongue Cultivation Association. His research interests include Hungarian language, folklore linguistics, language policy, language cultivation, and anthropological linguistics.

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 exponent of the traditionalist worldview. In 2007, he received the Award for Excellence of the journal *Életünk*.

Dvorszky, Hedvig (1942),

Ferenczy Award-winning art historian, university lecturer, editor, writer on art. Her main research area is contemporary architecture. She is a corresponding member of the Hungarian Academy of Arts.

Eisler, János PhD (1942),

art historian, museologist, Excellent Educator of the People. Between 1968 and 2006, he was a museologist at the Budapest Museum of Fine Arts. Between 1994 and 2004, he was assistant professor at the Kossuth University of

Debrecen. His main research area is the history of art and science in the Middle Ages and the Renaissance.

Erhardt, Gábor (1974),

architect. He designed the restoration of several (national monument) buildings, mostly in the Tokaj region. Besides designing, he researches the built legacy of the region. He is a member of the Tokaj World Heritage Design Committee. He is responsible for the Organic Architecture curriculum at the Faculty of Architecture at the Budapest University of Technology and Economics.

Éri, Péter (1953),

folk musician, folklorist, broadcaster. Founding member of Liszt, Kossuth, Hungarian Heritage and Prima Primissima Award-winning Muzsikás ensemble, which combines traditional folk and contemporary classical music.

Fehér, Anikó habil. DLA (1957),

choir mistress, folk music researcher, editor, a world renowned expert on the Kodály method. Winner of several television prizes, decorated with the Silver Cross of Merit of the Republic of Hungary. She is a researcher at the Institute of Art Theory and Methodology 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.

Feledy, Balázs (1947),

jurist, writer on art, critic, curator. He is a member of the National Association Hungarian Artists and is on the editorial board of the magazine *Magyar Iparművészet*. He participates in the work of several art foundations.

Göncz, Zoltán (1958),

Artisjus Prize-winning composer, musicologist. His main research area is the work of J. S. Bach, the art of counterpoint in particular. He received the Hungarian Radio Prize of Excellence, and was decorated with the Silver Cross of Merit of the Republic of Hungary in 2009.

Keppel, Márton (1984),

art historian, classical philologist, secretary of the Section of Applied Arts and Design of the Hungarian Academy of Arts, and curator of the Lajos Kozma Applied Arts Scholarship. His research areas are contemporary Hungarian fine and applied arts.

Kiss, István (1951),

Arany Rajzszög ("Golden Thumbtack") and Ferenczy Award-winning graphic designer, illustrator, typographer, associate professor. Earlier on he focussed on illustration, currently book design. As a recognition of his oeuvre, he received the IBA Prize of Leipzig. He was also awarded the prizes Best Children's Book of the Year and the Most Beautiful Book of the Year.

Langó, Péter PhD (1972),

archeologist, researcher at the Institute of Archeology of the Hungarian Academy of Sciences. His main field of research is early and later medieval archeology. He has received the Talentum Academy Prize, Bolyai Research Scholarship and Academic Youth Award.

Orosz, István DLA (1951),

Kossuth, Prima, Munkácsy and Balázs Award-winning artist, film director, writer. He is professor emeritus and ordinary member of the Széchenyi Academy of Letters and Arts, of the Alliance Graphique Internationale, and of the Hungarian Academy of Arts.

Ratkó, Lujza CSc (1959),

Bátky Award-winning ethnographer, museologist, Candidate of Ethnography, associate professor. Her main research interests are folk art, folk dance, folk costume and customs, as well as ethnographic theory.

Sára, Ernő (1947),

Arany Rajzszög ("Golden Thumbtack") and Ferenczy Award-winning graphic designer, artist of merit. As a freelancer, he works in various genres of graphic design, creating emblems, prints, posters, and exhibition art work. He is an ordinary member of the Hungarian Academy of Arts.

Scherer, József DLA (1947),

András Dózsa and Ferenczy Award-winning painter, graphic designer, applied artist, writer, university professor. He is ordinary member of the Hungarian Academy of Arts.

Schrammel, Imre (1933),

Kossuth, Prima Primissima and Munkácsy Award-winning artist. He has received several international prizes. He was decorated with the Middle Cross of the Hungarian Order of Merit, and he won the Artist of the Nation Prize in 2014. He is an ordinary member of the Hungarian Academy of Arts.

Soós, Rita (1991),

archaeologist, student at the Doctoral School of History of the University of Szeged. Her main field of research is the archeology of the Carpathian Basin in the 10th and 11th centuries.

Tary, Orsolya (1989),

Bachelor arts in literary and cultural studies. Her main field of research is modern Hungarian literature. Her critiques and reviews have been published in the magazines *Kortárs* and *Hitel*.

Veress, Ferenc PhD (1981),

art historian. His main field of research is Renaissance and Baroque art, and the dialogue between contemporary art and earlier periods of cultural history.

Wehner, Tibor (1948),

Munkácsy Prize-winning writer, art historian, editor, teacher. For more than two decades he was the editor of the magazine *Új Forrás*, and he has been on the editorial board of the magazine *Napút* since 2007. He is a member of the Hungarian Writers' Association.

Zelnik, József (1949),

ethnographer, writer. His main research interests include the history of symbols, art philosophy, and cultural philosophy. He is on the board of the Hungarian Cultural Society, and member of the Section of Folklore and Ethnology of the Hungarian Academy of Sciences. He is a member of the Hungarian Academy of Arts.

Az illusztrációk forrásai:

- 14-21. oldal Szabolcs-Szatmár-Bereg megye népművészete/Népművészeti örökségünk sorozat, szerk. Ratkó Lujza, Jósza András Múzeum, Nyíregyháza, 2014
- 24. oldal ©Cultiris
- 24. oldal (lenn) MET Museum, The Cloister Collection (George Grey Barnard), The Metropolitan Museum of Art's photograph studio
- 26. oldal Wikimedia
- 27. oldal Wikimedia
- 28. oldal Wien, Österreichische Nationalbibliothek
- 29. oldal New York, Pierpont Morgan Library
- 30. oldal ©Cultiris
- 34. oldal Wikipedia
- 35. oldal ©Bridgeman Images/Cultiris, Hungart ©
- 35. oldal (alul) ©Cultiris
- 36. oldal Wikipedia (De Symbolis heroicis, 1634)
- 37. oldal Orosz István
- 40-46. oldal Kiss István
- 47. oldal Felvidéki András, Hungart ©
- 52-52. oldal Bach Digital, Bach Archiv, Leipzig
- 66-71. oldal Stefanovits Péter
- 84. oldal Wikipedia (Metropolitan Museum)
- 85. oldal Wikipedia
- 92. oldal Somogyi Győző
- 93. oldal fotó: Varga Csaba
- 93. oldal (középen) fotó: Dénes György
- 93. oldal (lenn) fotó: Bujnovszky Tamás
- 94. oldal (fenn, lenn) fotó: Dénes György
- 94. oldal (középen) fotó: Czégány Sándor
- 95. oldal fotó: Dósa Papp Tamás
- 95. oldal (fenn) fotó: Tóthfalusi Gábor, Tektum
- 96. oldal (fenn) fotó: Varga Csaba
- 96. oldal fotó: Dénes György
- 99. oldal Magyar Nemzeti Múzeum
- 100. oldal (lenn) Rippl-Rónai Megyei Hatókörű Városi Múzeum Régészeti Gyűjteménye
- 100. oldal (fenn) fotó: Szergej A. Botalov
- 101. oldal (lenn) Magyar Nemzeti Múzeum
- 101. oldal Bóna István és Anton Točík szövegben idézett munkái alapján
- 102. oldal fotó: Langó Péter
- 102. oldal (lenn) Magyar Nemzeti Múzeum
- 110-115. oldal fotó: Szelényi Károly
- 117-123. oldal Árendás József
- 125-129. oldal [Szabolcsi Bence] Válogatott írásai / [vál., szöveget gond., jegyz., utószó Wilhelm András], Budapest, Typotex, 2003
- 137. oldal fotó: Szűcs Tamás
- 138-141. oldal fotó: Spitzer Fruzsina
- 139. oldal (fenn) Magyar Nemzeti Galéria
- 145. oldal ©Bridgeman Images/Cultiris, Hungart ©
- 144-145. oldal fotó: Török Gáspár
- 146. oldal Cahier d'imago, No. 62. Paris, 1979
- 146-147. oldal (lenn) fotó: Bonyhádi Zoltán
- 147. oldal (lenn) fotó: Németh Norbert
- 149. oldal fotó: Bonyhádi Zoltán
- 150. oldal fotó: Németh Norbert

Elválasztó képek:

Körülöttünk. Nemzeti Szalon 2017. Iparművészet és Tervezőművészet
fotók: Török Máté
153, 164. oldal fotó: Nyirkos Zsófia