

Tartalom / Contents

3 Bevezető	90 Keserü Katalin A kanonizációról és az 1960-as évekről
4 Kelemen László A kéz, mely a szívet újítja Kéz Mű Remek. Népművészet. Nemzeti Szalon, 2018.	100 Kulin Ferenc A történetiség elve és a „jelen horizontja” az irodalomtanítás kánonjaiban
10 Schubert Gusztáv A magyar filmkánon. Filmszakadások	107 Rohonyi Zoltán Kánon, kánonképződés, kanonizáció
20 Fehér Anikó „Valami nagyon tiszta, friss levegő...”	113 Barta János Az érték problémája az irodalomtudományban
29 Bánki Éva Földi idő, égi idő, udvari idő	119 Kucsera Tamás Gergely Kánon, kánon, édes kánon, kánonkép... Elit(ek) és kánon(ok)
34 Nyilasy Balázs Válságkifejezés és kanonizáció	124 Józsa György Zoltán Orosz irodalmi kánon és hagyomány
42 Zelnik József Az Éden migránsai Krétarajzok a modernitás gnoszticista metakánonjának barlangfalára	129 Bicskei Zoltán Alföldi szemmel
48 Pelle János Ezotéria és művészet	132 Balogh Csaba Kereszt és szarv Ljudmila Szaraszkina: Dosztojevszkij
58 Németh András Rejtett történetek – életreform-törekvések és a művészet	138 Pléh Csaba Tényleg, mik is vagyunk?
68 Török Lajos A felejtés kánonja. A szocialista detektívtörténet nyomában	141 Deme Tamás Építészet, tánc és látás játékkönyve
76 Csuday Csaba Bolaño, 2666: Kánon – Minden kánonon túl?	146 Rezümék / Abstracts
85 Orosz István A szekko (A Páternoszter című készülő regény részlete)	152 Szerzők / Authors

A képanyag összeállításához

nyújtott segítségükért

köszönetet mondunk

- a Műcsarnoknak,
 - az Országos Széchényi Könyvtárnak,
 - a Magyar Nemzeti Filmarchívumnak,
 - a Kieselbach Galériának,
 - Bárdos Ágotának,
 - a Thorma János Múzeumnak,
 - Sáránszki Péternek,
 - Kós Károly örököseinek,
 - a Makovecz Alapítványnak
- és a Nemzeti Szalon valamennyi kiállító alkotójának.

A borítón:

Kéz | Mű | Remek.

Népművészet. Nemzeti Szalon, 2018

Műcsarnok, kiállítás enteriőr

Fotó: Nyirkos Zsófia

Magyar művészet

Felelős kiadó: Kucsera Tamás Gergely,
a Magyar Művészeti Akadémia főtitkára.
Az MMA Kiadó gondozásában kiadja
a Magyar Művészeti Akadémia Titkársága.
A szerkesztőbizottság elnöke: Vashegyi 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

MMA
KIADÓ

MMA
MAGYAR
MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

Bevezető

Nemcsak az egyházi és a világi hatalmak által szentesített kánonok tartalma, hanem magának a fogalomnak a jelentése is lényeges változásokon ment keresztül a modern korban. Beszélünk hivatalos kánonról, lappangó és ellenkánonokról, megkülönböztetjük a szövegkánont az értelmezési kánontól, és ezek a jelzős szerkezetek önmagukban is arra utalnak, hogy a döntő fordulat nem konkrét szerzők és művek megítélésében, hanem kultúránk értékrendjében és szerkezetében játszódtott le. Némi túlzással azt is mondhatjuk, hogy míg a középkorban a szakrális értékeket kanonizáló egyház teremtette meg a világi hatalom alapjait, a modern kor kánonjai a szekuláris hatalmak szakrális tekintélyének igazolásául szolgálnak. Ám miként az álszent hatalmak, a modern kánonok uralma is véges. Helyüket vagy egy rivális politikai hatalom, vagy egy eladdig elfojtott ízlésirány által diktált ellenkánon, vagy a kanonizált műveket újraértelmező „szakmai” elit veszi át. A művészi alkotások minden esetben ki vannak szolgáltatva annak, hogy értéküket nem – vagy nem csak – esztétikai súlyuk alapján minősítik.

A mai magyar kultúra közvetlen kánontörténeti előzményeit az úgynevezett Kádár-korszak kultúrpolitikájában tanulmányozhatjuk, és hogy a rendszerváltozás szellemi előkészületeiben meghatározó szerepet vállaló irodalmi és művészeti törekvéseknek milyen hatalmi-politikai és ideológiai ellenállással kellett megküzdeniük, arról Keserü Katalin és Orosz István képzőművészeti, Török Lajos szépirodalmi, Kucsera Tamás Gergely művészetszociológiai tárgyú írásai alapján alkothatunk képet, és ezt árnyalja Schubert Gusztáv – tágabb idődimenziót felölelő – filmtörténeti tanulmánya is. Volt persze a kultúránknak olyan szegmense is – miként ezt Fehér Anikó Bárdos Lajosról szóló népzene-történeti írása tanúsítja –, amelynek művelése nem ütközött sem a kemény, sem a puha diktatúra érdekeivel.

Több szerzőnk is arra figyelmeztet, hogy a kánonteremtő hatalmi ambíciók mögött magát a politikát is formáló szellemtörténeti jelenségek – vallási, filozófiai, ideológiai „metakánonok” – működnek. Zelnik József a „gnosztikus alapú” „világidegen” modernségben, Pelle János a XX. századi okkult szellemi irányzatokban, Németh András a XX. század eleji életreform-mozgalmakban tárja fel ezeket a szellemi mélyáramlatokat, míg Nyilasy Balázs a posztstrukturalista elméleteket teszi felelőssé azért, hogy a távlatvesztés, a válságérzet kifejezése már-már kizárólagos esztétikai normává válhatott.

Vajon értelmezhető-e pusztán a történeti diszciplínák, a műfajelméletek és az esztétikai kategóriák segítségével az olyan művek és életművek, amelyeknek a középpontjába a szakralitás és az esztétikum egymást erősítő hatásmechanizmusai „hitbeli kérdéseket” állítanak? Bánki Éva – bibliai hősök történetének elemzésével –, Józsa György Zoltán – az orosz irodalom szakrális gyökereinek felmutatásával – és Balogh Csaba – egy kiváló Dosztojevszkij-monográfiát bemutató recenziójával – meggyőzően érvel a „sterilen” esztétizáló szövegértelmezési kísérletekkel szemben.

Lapszámunk többi írása részben a mai magyar művészeti élet eseményeihez kapcsolódik, részben – a kánonok problematikáját érintő – jelenkori irodalomkritikai, kultúraelméleti, nyelvfilozófiai és oktatáspolitikai kérdéseket vet fel. Kelemen László az idej – népművészeti tárgyú – Nemzeti Szalont bemutatva a hagyományörzés tétjéről értekezik, Bicskei Zoltán Berki Viola festőművész életmű-kiállítását értékeli, Deme Tamás Bedécs Hajás Ágnesnek a művészeti nevelés céljait szolgáló könyvét elemzi.

Csuday Csaba Bolaño főművéről elmélkedve egy kánonokon túli kánon lehetőségét (illetve lehetetlenségét) kutatja, Kulin Ferenc az irodalom tanításáról zajló vitákhoz szól hozzá, míg Pléh Csaba recenziója – Noam Chomsky legújabb könyvéről – az európai filozófiai tradíciók szintézisének lehetőségét villantja fel. Két klasszikus szerzőnk írása is tematikához kapcsolódik: Barta János az értékirodalomtudományi meghatározását taglalja, Rohonyi Zoltán a kánon, a kánonképződés és a kanonizáció fogalmát elemzi.

Kelemen László

A kéz, mely a szívet újítja

(Részben) borongós gondolatok egy remek kiállítás kapcsán

Kéz | Mű | Remek. Népművészet. Nemzeti Szalon, 2018.

■ Az MMA az elmúlt négy évben visszhangos tárlatokat, Nemzeti Szalonokat rendezett a Múcsarnokban, a reprezentatív térben, olyan nagy, összefoglaló jellegű kiállításokat, melyek egy-egy művészeti ágat helyeztek fókuszba. Az építészeti, képzőművészeti, fotográfiai és iparművészeti Szalon után az idén az „élő/kortárs népművészet” került sorra, olyan parádés bemutatásban, amely az őszinteségtől, természetességtől rég elszokott kortárs *művészetet* otthonában szólítja meg, és veti fel már egyáltalán létrejöttével is ismét ugyanazokat az alapkérdéseket: „Mi a művészet? Mi a termék? Mi a művészet értelme?” (Lásd a kiállítás katalógusa, Kéz | Mű | Remek, Nemzeti Szalon 2018, 7. oldal. A katalógus is elismerést érdemel, méltó a kiállításához, ráadásul igen széleskörűen és érthetően ad választ azokra a kérdésekre, amelyek a káprázatos kiállítótérből kijöve a járatlan látogatóban felmerülnek.) A kortárs, „magas” művészeti oldalról most nem mennék bele a kérdés taglalásába, az erről az oldalról adott válaszok viszont ott vannak a kiállított tárgyakban, jóllehet speciálisan, a tárgyak nyelvén, mégis érthetően, mert általánosan emberiek és összetéveszthetetlenül magyarok.

Tekintve, hogy történelmi, a múltban kialakult művészetről írok, érdemesnek tartom az akkori esztétikai szempontok szerint gondolkodni akkor, ha azt próbáljuk körvonalazni, mi a népművészet esztétikai olvasata.

A középkorban ez az esztétikai szép keresését jelentette. Szép az, ami kiegyensúlyozott, arányos (a szimmetria és az aranymetszés általános szabályai szerint), az Istennel és a világmindenséggel való kapcsolatot keresi. Nem ritkán természetutánzó, azt átlényegítő alkotást, a természetben önmagát is szervesen elhelyező alkotót jelent, ahol az önmagáért való szép nem a cél, hanem a következmény. A népművészetben mindehhez még hozzáadódik egy itt alapvető ismérv, a hasznosság, a művészi tárgyak gyakorlati használatnak való megfelelése. A felsorolt jegyekre a kiállításon számtalan példát találunk, a feszület-

től a sírjelig, a viselettől a padládáig. Hogy példaként ez utóbbival kezdjem, biztos sokunknak adatott meg, hogy ne csak csodáljuk díszítését, hanem rá is ülünk egyre, és tapasztaljuk, hogy a modern bútorokhoz képest a más arányok nemcsak szebbé teszik a szemnek, hanem használhatóbbá, kényelmesebbé is a testnek. A díszítőművészetünkben pedig, melynek ázsiai eredetéről, jelentéstartalmáról nincs értelme itt írni, hiszen alapvető, részletes kötetek születtek az elmúlt száz évben, éppúgy ott vannak a középkori vagy a középkor előtti szépségideál jegyei, a teremtet világ művészi (arányos és hasznos) leképezése, mint a tájba simuló, kalákákban felépített játszóterekben vagy házakban, „feredőkben”.

Talán azért is sikerül innen, a hagyományba oltott kézművesség oldaláról világosabb válaszokat megfogalmazni az általános vagy speciális művészeti kérdésekre, mert ma már olyan, hogy élő népművészet, alig van, a népi gyökerekből táplálkozó képző- és iparművészet jó ideje mostohagyerek a magas-művészeti kánonban, és az egyszerűbb, sokszor kitagadott helyzet talán lehetővé teszi a partvonalról való elfogulatlanabb szemlélődést. A népművészet nem akar más lenni, mint ami, itt nincs ízesítés, habzás, csak tiszta forrásvíz. Itt nincs „posztmodern”, nincs protest-művészet, itt az esztétikai szép és a hasznos ölelkezik még mindig múlttal s jövővel. Persze, mondhatják finnyás, vagy ideológiailag elfogult ítések, hogy a mai kornak ez avítt, vagy nem képezi le a mai bonyolult és irányvesztésében is turbulens világot, de akkor javasolom meghallgatni például Arvo Part gregoriánhoz visszanyúló műveit. Az ő zenei modernsége pont ezt az elvesztett, nagyon is hiányzó érzést keresi, amit a népművészet eleve meg tud adni az arra érzékenyeknek. Ma az a művészet modern, arra vagyunk művészileg érzékenyek, amely megszólítja *egyéni* szépérzékünket, vagy lelkünk valamely szegletét az előítéleteinktől a gyengeségeinkig, a titkos és nem titkos vágyainktól a külső, de tükörben nem látható képig, melyet magunkénak vallunk. „Min-

den egész eltörött” – írta Ady Endre hajdan, és a helyzet azóta a kollektivitás szempontjából csak sokkal rosszabb lett. Különösen így van ez az eredetileg lelkünk közepéből fakadó népművészettel, a közösségi művészettel, hiszen valaha ugyanolyan ősforrás volt, mint a nyelvünk.

Ma már sajnos nemcsak népművészet, de paraszti közösségek is alig vannak már. A falusi, paraszti társadalmakat ugyanis a XX. század rettenetes viharai meggyengítették, szétverték, majd lerombolták, ehhez a nyugati globalizált, fogyasztói szemléletű civilizációs trend és annak kulturális szelei már „csak” a kulturális szétesést, majd szétszórátást társították. A falvak még léteznek, emberek még vannak a falvakban, de úgy, mint a környezet-szennyezéstől letarolt tengerfenéken a halak. Az utóbbi évtized be- és kitelepedési hullámai már számszerűleg is elérték, hogy egy korábban virágzó erdélyi faluban például, ahol legutóbb jártam, az udvarhelyszéki Etéden, a korábbi háromezres népesség a harmadára csökkent, elöregedett, nyugdíjas lett a falu, az óvodában, iskolában nincsenek már csak a betelepülők gyerekei, a munkaképes fiatalok városban keresnek könnyebb életet, vagy már ott sem, hanem külföldön próbálnak a pénz bűvöletében boldogulni. Ez a helyzet sajnos korántsem egyedi, Kárpát-medencei utaim alatt tömegesen találkoztam ilyen állapotban lévő közösségekkel. A dunántúli Regölyben például, a folyamatosan csökkenő lakosságú, ma körülbelül 1100 lelkes faluban, ismerőseim elmondása szerint öt-hat nagygazda kezében van a határ, és ott, ahol a Dunántúl legjobb földjei vannak, ma négy zöldségesüzlet él meg, mert már a ház melletti kertben sem termelnek. Egy ilyen helyzetben parasztságról, élő népművészetről szónokolni legalábbis önbecsapás. A tragikus népesedési trend azonban, bár minden mindennel összefügg, mégsem e cikk tárgya, a példám csak azért fontos, mert a pontos diagnózis az alapja minden gyógyulásnak. A helyzet – meggyőződéseim – kemény munkával és sok segítséggel, de pont a helyi hagyományok dokumentálásával és továbbélésével vagy újjáélesztésével javítható. A falvakban eredeti formájában éppen kivesző, évszázadokon át szájról szájra hagyományozott népi kultúra ebben is segít: nyelvünk mellett ugyanis a másik olyan művészi közlési forma – és egyben megtartó, újraélesztő erő –, amelyet élő módon, sajátunkként kell megőriznünk minden eszközzel.

Szoktuk mondogatni, mint sötét erdőben a gyermek, hogy folklór-nagyhatalom vagyunk. Való igaz, hogy a Malonyai Dezső, Koós Károly, Ortutay Gyula, Vikár Béla, Bartók Béla, Kodály Zoltán, Lajtha László, Martin György, Kallós Zoltán (a sort még hosszasan folytathatnám) és követőik által végzett dokumentálás (gyűjtések) és az álta-

luk kijelölt, végigjárt és kitaposott út a teljes spektrumot célozza kultúránkban, a közművelődéstől (pl. kórusmozgalom, népfőiskolák) a magas művészetig (a legnagyobbak saját művészi nyelvezetüket alakították ki belőle), a kisközösségektől a nemzetközösséig, a Kárpát-medence teljes területén. Azonban ha eleink a dokumentálás mellett nem szerveznek megmutatkozási lehetőségeket (mint pl. a Millenniumi Falu volt szintén a Városligetben), ha nem szervezik meg Paulini Béláék a Gyöngyösbokrétát, vagy a cserkészek nem figyelnek fel a közös kincsekre, elindítván a regőscserkészetet, ha a háziipari szövetkezetekbe nem torkollik Gyarmati Zsigánéék kalotaszegi igyekezete, akkor a folklór újra- és újrafelfedezésének sokkal kisebb lett volna a társadalmi haszna és hatása.

Akkor a '72-ben kibontakozó táncházmozgalom és a vele testvér kézműves-építész „nomád nemzedék”, ahogy találóan nevezik ma is magukat Csoóri Sándor korabeli nevezetes, a *Forrás* folyóiratból zsilippengével példányonként kivágott esszéje után, nem lett volna ilyen virágzó, és talán a mostani kiállítás sem jöhetett volna létre, vagy legalábbis sokkal szegényesebb lenne. Mert a mai napig az a „nomád” szellemiség, annak a generációnak a szellemisége a meghatározó a mai magyar kézművességben, amelyről Csoóri Sándor írt. Ezt nyilatkozta 1994-ben: „Én írásomban az értelmiségre gondoltam. Arra az értelmiségre, amely hagyományt keres, hagyományt keres a múltban, hagyományt keres a gondolkodásban és az érzelmekben. Arra az értelmiségre, amely a nemzeti gondolkodás folytonosságát kereste. Nemcsak a népdalokban, nemcsak abban a múltban, amit ezek a népdalok képviseltek és fejeztek ki, hanem abban, amit egyáltalán nyelvileg, érzelmileg, gondolatilag mi múltnak tekintettünk [...] ha nem beszélhetünk arról, hogy kik vagyunk, mik vagyunk lélekben, milyenek vagyunk stílusban, mi az, ami meghatároz bennünket, és nem tegnap, tegnapelőtti jelzőkkel határoz meg, hanem csakugyan az idő nagy és kicsi jelzőivel, akkor az egyik az a népi kultúra, amely sajátosan megmutatja azt, hogy milyenek vagyunk. Így kezdtem én el foglalkozni például a népi kultúrával... Igazi értékeket csak a stílus tisztasága őrizhet meg [...]. Mert valaminek a stílusa egy különleges érték, és ez zajlott le először a magyar szellemi életben. Ami eredeti és ami jó volt ebben a mozgalomban, az volt, hogy visszaadni a hagyománynak a hangját. Minden hagyomány végső soron a múlt olyan meghaladása, ami közben a múlt nem sérül meg. S ezzel válik időszerrűvé. Számomra a népköltészet, a tánc mindig időszerrű volt. Én büszke voltam és boldog, ha láttam, hogyan táncoltak az őseim. Illyést és Nagy Lászlót is elvittem a

táncházba, és állandóan ott voltunk. Voltak esztendők a hetvenes évek elején, amikor majdnem minden magyar értelmiségit szinte a kezénél fogva elvittem a táncházba, és ámulni tudtak, mert nem ismerték.”*

Az a döbbenet, ahogy Csoóri szembesült a '60-as évek végén a sutba dobott kincssel, amit a vidéki Magyarország és az újra megnyíló, felfedezhető Erdély jelentett, a mai napig hatással van gondolkodásunkra. Ott akkor egy olyan páratlan értelmiségi összefogás állt a hivatalos ünnepekbe, színpadra és múzeumba kényszerített népművészet mellé, amely kirepítette kényszerpályájáról, és a társadalom élő szövetébe lökte. Szegő György idézi a Katalógus bevezetőjében Zelnik Józsefet: „A táncházmozgalom igazi szellemi vezetője Csoóri Sándor volt. Ő volt a hetvenes években a magyar kulturális élet garabonciás szelleme. Rendkívüli helyzetérző tehetséggel egyensúlyozott a lehetőségek és a lehetetlenségek között [...], ehhez az egyensúlyozási készséghez egy cizellált nyelvi szinten előadott esszéisztikus gondolkodás társult. Többek között Németh Lászlótól és József Attilától ihletetten és a szürrealistáktól »fertőzötten«.” Majd Csoórit is idézi, ugyanott: „A kultúra – lett legyen népi vagy magas kultúra – mindenkor közösségeket teremtő erő. Ahol megnyilatkozik, épp a fejlődésről derül ki, hogy az igazi haladás: nem az egyirányú előretörés, hanem a mindenirányú kiteljesedés. Dolgunk tehát élni az idő közepében, élni egy nép szellemiségének a közepében...” Zelnik Józsefék, Vitányi Iván igazgató jóvoltából az akkori Népművelési Intézetben létrehozhatók a Fiatalok Népművészeti Stúdióját, és elkezdhetők a táborokban összegyűjteni a hasonló gondolkodású (vagy hiányérzetű) fiatalokat. Ezekben az első táborokban egymástól is tanultak a tanárok és tanulók, és építettek, lélekben és anyagban, a kaláka, a közös munka nemes hagyományát követve. Ennek a kalákázásnak máig élő hatását, hagyományát is bemutatja a kiállítás, ahol a régi tokaji táborok mintájára ma is összegyűlnek lelkes civilek, és építenek újjá fürdőt, közösséget. Az építéset, díszítőművészet ilyenét bemutatása mellett azonban a tárgyalkotó kézművesség adja mégiscsak a gerincét a kiállításnak. A korabeli alkotótáborok folytatásaként ma eljutottunk oda, hogy a legnagyobb kézművesszervezetnek, a Népművészeti Egyesületek Szövetségének (NESZ) már több mint ötezer tagja van, az ötvenes évek óta működő Népi Iparművészeti Tanács (NIT), mai nevén Tanácsadó Testület is megújítva végzi immár dolgát – épp a „nomád nemzedék” szellemében –, a népművészetből táplálkozó kézműves tárgyak zsűrizését a Hagyományok Háza keretében, és ezt a tevékenységet igyekszik kiterjeszteni a teljes Kárpát-medencére is.

A mostani, műcsarnokbéli nagy kiállítás tehát nem a semmiből, előzmények nélkül varázsolja el a látogatót, mindez több évtizedes elkötelezettség és kemény munka eredménye, amelyet viszont a fősodrot magának képzelő média rendre kommunikációs árnyékban hagy. A Hagyományok Háza a NESZ-szel együttműködve legutóbb 2016-ban rendezte meg a XVI. „Élő Népművészet” kiállítást a Néprajzi Múzeum még Kossuth téri épületében, melyen hasonló nagyságrendben képviseltette magát a kézműves-társadalom, 450 alkotóval, 1700 alkotással. Annak a főkurátora pedig ugyanaz a Beszprémy Katalin volt, a Hagyományok Háza kézművességért is felelős vezetője, aki a mostani csodát a Műcsarnok és az MMA megnövekedett lehetőségeivel élve megálmodta. Most a nagy munkában elsősorban dr. Fülemile Ágnes, az MTA Néprajzi Kutatóintézetének munkatársa, az egykori legendás, Tímár Sándor vezette Bartók Táncgyűttes táncosa volt segítségére, de nagy tudású és tapasztalt szakembergárda állt mögöttük határon innen és túl, élükön a társkurátorokkal: Pál Miklósnéval (NESZ), Szabó Zoltánnal (HH–Magyar Népi Iparművészeti Múzeum), Szerényi Bélával (Óbudai Népzenei Iskola). Méltatlan lenne a kiállított anyag színvonalát látva, ha bárkit is az alkotók közül kiemelnék, de talán azoknak a közösségeknek illik itt is köszönetet mondani, amelyek évtizedek óta, generációkon át ilyen magas színvonalú munkát végeztek, és az anyag összegyűjtésében is közreműködtek: mások mellett a Békés Megyei Népművészeti Egyesületnek, a Bihari Népművészeti Egyesületnek, a Magyarországi Alkotóművészek Közép- és Nyugat-dunántúli Regionális Társaságának, a Fügedi Márta Népművészeti Egyesületnek, az Iharos Népművészeti Egyesületnek, a Tolna Megyei és a Zala Megyei Népművészeti Egyesületeknek. A közösségek kitartó tevékenysége ugyanis visszatükröződik az egész kiállításon, de minden egyes csúcsteljesítményben is. Magának a hatalmas kiállítási anyagnak a tállása is lenyűgöző, biztos néprajzelméleti alapon kerültek a nagy terekbe, kezdve a táncházmozgalom és a „nomád nemzedék” indulásától („népművészeti újjászületés terme”, „archaikus életformák újrafelfedezése”) a mesterségbeli tudást és a mindennapi tárgykultúrát bemutató tereken át („a kézművesoktatás műhelyei”, „megújuló hangszerek”) a szakrális tárgyakig vagy az ünnepek ruházatáig, vagy a tokaji kiindulópont, a tájépítészet mai továbbéléséig.

A központi térben pedig „híres néprajzi tájak továbbélő hagyományából” láthatjuk a gyönyörű matyó, sárközi, palóc installációkat, de az újra felfedezett, kézművesszervezeti összefogásra váró Erdély is képviselteti magát, főként kalotaszegi, de mezősegi, székely, gyimesi, barca-

sági tárgyakkal is, sőt, mérete okán az impozáns székel kaput a Múcsarnok háta mögé, szabadterre állították fel. Itt kell megemlítenem a kiállítás tervezőjét, a farkaslaki születésű Jakab Csabát, aki a kurátorok és a Múcsarnok dolgozói mellett derekasan helytállt a hatalmas kiállítás berendezésében.

Dr. Andrásfalvy Bertalan, mozgalmunk és a néprajzos szakma nagy doyenje – aki a mostani kiállítást is megnyitotta – mondta a 2016-os Élő Népművészet kiállítás-megnyitóján: „A népművészetet, a néphagyományt ápolnunk kell... – szokásunk mondani. Mit is jelent ez? Így javítanám: *nem ápolni kell, hanem meg kell tanulni, majd az ápol minket.* A XVI. Országos Népművészeti Kiállításon bemutatott alkotások mögött bizony sok-sok tanulás és munka van, ami nélkül ez nem jöhetett volna létre. A népművészetet, néphagyományt nem lehet megörökölni, mint a hajunk színét vagy arcvonásainkat, azt bizony tanulnunk kell, minél korábban elkezdve... A népművészeti hagyománnyal hétköznapi, használati tárgyainkat megszüpítve, a szeretet és teremtés örömeivel kell szolgálunk az Életet, ez személyes és közösségi boldogságunk záloga. Csak önmagát és hasznát kereső, elmagányosodott emberekből álló társadalmunk ezzel és ehhez hasonló, szépet teremtő alkotással győzheti le betegítő önszeretetét. A századok alatt kifomálódott népművészeti hagyomány ápolhat minket is...” De hát hogyan ápolhat minket a hagyomány? Egyrészt, ahogy minden művészet: érzékeinkre hat, és gondolkodásunkat, szívünket nyitja, újítja. Ma már elég ismertek a kutatások a művészeti nevelés pozitív hatásáról. Másrészt a világról alkotott képünket dúsítja, mélyíti olyan információkkal, amelyeket máshonnan beszerezni nem tudunk. Harmadrészt, magyarként és Kárpát-medenceiként egybekovácsol minket, hiszen számunkra pont olyan közös önkifejezési nyelv lehet, mint az anyanyelvünk („Csak tiszta, friss és egészséges legyen az a forrás!” – írta Bartók). Itt azonban vigyáznunk kell. Míg az anyanyelvünket oktatjuk, a kézművestechnikákat tanítjuk, minden, ami ezekből fakadó művészet, nem lehet általánosan előírt, kötelező, mert könnyen visszajára fordulhat ügybuzgalmunk. Érzékenyítés, áldozat, hitelesség, sok-sok munka és tanítványi oldalról önkéntes, szívből jövő befogadása a tanításnak, majd (közösségi) integrálódás – ha röviden kellene jellemeznem, ez az az út, amely lehetővé teszi évtizedek óta, hogy a népművészet zászlaját újra és újra magasba emeljük. Az elmúlt évtizedek alatt ugyanis sokan aggódással, sokan kárörömmel nézték (mindig kívülről) küzdelmeinket, többszörösen leírták, el is temették már a táncházmozgalmat is, a nomád nemzedéket is, mégis itt a

fényes ellenpélda a Múcsarnokban. Azonban az Ünnepe, a Szalon ne tévesszen meg senkit: a Múcsarnok egyéb tereibe bepillantva, ahol még mindig a XIX. századi zsenifelfogásban gyökerező, akkor és a XX. század első felében sikeres, de a XXI. században már unalmas köldöknézésnek ható kiállítások vannak, világossá válik, hogy az a nyugati kulturális szél, amelyről írásom elején említést tettem, még mindig tarol provinciánkban. Ha egy kicsit is nyitva a szemünk, ma már látjuk azt is, hogy ez hova vezet. Különösen jól tetten érhető, látványos a jelenség kisebbségi sorban. Alkalmam volt Kolozsváron, Mátyás király szülőháza előtt a születésnapon megnézni-hallgatni egy „slam poetry” performanszt. Fiatal románok és magyarok nyilvánították ki ott, hogy elégük van a történelem ilyen-olyan értelmezéséből, ők már csak békében, jól akarnak élni. Helyenként a verselés globalizált angolba fordult, egy olyan világ látomását vetítve elénk, ahol szegény Mátyás király is már csak úgy szerepelt, mint az amerikai Dracula-filmekben Erdély: csak egy Transylvania nevű, ködös vasútállomás. Szomorúan távoztunk, társam mondta ki mindkettőnk gondolatát: „elveszett magyarok”. Elveszettek a közösség számára, elveszettek, mert pont gyökereiket tépték látványosan ki ott Kolozsváron, Mátyás szülőháza előtt. Andrásfalvy igazsága így nyer magyarázatot: nem mi kell őrizzük a hagyományt, a hagyomány tart és őriz meg minket. És ez nem csak Kolozsváron van így; ma az éjfélkor kirajzó nagyvárosi fiatalok számukra is jórészt érthetetlen (angol, vagy gyakran halandzsa) zenére, nehezen kimondható nevű zenekarok (még a magyaroknál is az angol név dívik) zenéjére úgy buliznak passzívan, hogy nem értik, mire, és talán már énekelni is elfelejtettek (még angolul sem énekelnek már). Manipuláló iparaggá vált a szórakoztatás, ahol olyan könnyű kreativitású zenékkal szórakoztatják a passzív fiatalokat, amelyekből már az európai szórakoztatózenei hagyomány is kipusztulófélben van, olyan zenei emlékezetet nélkülöző dallamokkal, melyeket ma már ügyes programok állítanak elő, akár percenként egy slágert, a média pedig szappanbuborékként fújja az éjszakai agyakba, fülekbe. (Különös módon a dallamok nagy része pentaton...) Szó sincs itt már, kedves múltban élők és vitázók, népi-urbánus szembenállásról, szó sincs semmilyen nacionalizmusról vagy kozmopolitizmusról. Ezek a fogalmak csak az eddigi európai kulturális térben voltak értelmezhetőek. Ma már Kárpát-medencei közösségi létünk, európai kulturális azonosságunk a tét.

Itt tartunk ma, parittyás Dávidok, és nagyon nagy bajban lennénk, ha nem lennének – dacára az ellenszélnek

– alkotó közösségeink, és ilyen rendezvényeink, mint a Nemzeti Szalon.

Amikor húsz évvel ezelőtt az „Utolsó Óra” gyűjtési programot a Fonó Budai Zeneházban elindítottam, majd tizenhét évvel ezelőtt a Hagyományok Házát alapítottuk, még nem voltak ilyen világosan láthatók ezek az Európát pusztító trendek, de a Kárpát-medencében a hagyományos paraszti kultúra kiveszése eredeti közegében már nyilvánvaló volt. Munkánk tehát egyáltalán nem a múltba révedést szolgálja, sokkal inkább a jövőnek dolgozunk. Tudásaink elmúlt százévi teljesítményének köszönhetően biztos talaj van alattunk, amely újra és újra alkalmas a földtől való elrugaszkodásra, a művészi teljesítményre, alkotó- és előadó-művészetben egyaránt. Céljaink is világosak: ha nem lehet már az eredeti közegében a hagyományos paraszti kultúrát életben tartani, tegyük azt a szervezett hagyományátadás keretein belül, melynek ráadásul áldásos következménye a közösségépítő, minket megtartó erő. Kiváló, alapvető eszköz ehhez a munkához a kormány Csoóri Sándorról – a „nomád nemzedék” névadójáról és a táncházmozgalom apostoláról – elnevezett átfogó, néphagyományt átadókat támogató közösségépítő programja. Intézményesüljünk, de soha ne a civil közösségi tevékenység rovására, hanem

annak hasznára. Célcsoportjaink: részint a mindenkori fiatalok, az újabb és újabb generációk, amelyeket ha nem szólítunk meg, nem tesszük érzékennyé őket saját hagyományaik iránt, már mindenféle lokális kapaszkodó, fogódzó nélkül kell hogy felnőjenek, részint a családok, amelyekhez a már nem örökölt hagyomány újabb és újabb elemeit, ceremóniáját szeretnénk visszasegíteni. Nem erővel, nem parancsra és hivatalból, mert azt a szocializmus szóval illetett korszakok (a nemzeti is) megmutatták: az utópia sikertelen megvalósítása csak ellenállást szül, és elindítja a társadalmi ingát a nyugvóponttól a szélsőség felé. Nem, ezt a tevékenységet minél inkább civil, közösségi szinten végezve és tartva – lehetőség szerint elkerülve a „megélhetési” civileket –, úgy kell végeznünk, hogy az eredményt ugyan nem, de a lehetőséget, az eszközöket és a célhoz vezető utat nap mint nap biztossítsuk minden szépre és jóra vágó jóakarátú embernek.

És akkor kulturális értelemben a hétköznapijaink is európai emberhez méltók lesznek, nem csak akkor, ha piros betűs ünnepként Nemzeti Szalont rendez az MMA.

JEGYZET

* <http://www.okotaj.hu/szamok/09/maradt.html>

Öltözködés,
stílus, identitás –
hagyományos
és újragondolt
viseletek





Schubert Gusztáv

A magyar filmkánon

Filmszakadások

■ Minden civilizáció sorskérdése, hogyan képes megőrizni a kultúráját. A megőrzésnek csak látszatra paradox módja, hogy örökségünk egy részéről mindig le kell mondanunk. Nem vagyunk halhatatlanok, a megőrzés ezért csak úgy lehetséges, ha a nemzedékek továbbadják egymásnak a tudást. A találékony Homo sapiens a nyelv, majd az írás-olvasás feltalálásával oldotta meg az információátadás problémáját. Az írás, majd a könyvnyomtatás mind tárolókapacitását, mind hatókörét tekintve elképesztő módon kiterjesztette az emberiség kulturális emlékezetét. Ez a fejlődés a számítógép és az internet megjelenése nyomán fénysebességre gyorsult. Olyan világban élünk, amelyben minden korábbinál nagyobb lehetőséget kaptunk a tudásunk lehető legteljesebb közvetítésére és megőrzésére, ugyanakkor soha nem látott mennyiségben özönlik ránk az információ. Miközben sokmilliárdszor több információhoz juthatunk, mint az elmúlt évezredek bármely nemzedéke, sokkal nehezebben tudjuk ismereteinket rendszerbe foglalni. Elveszünk a részletekben, hiába van rengeteg ismeret a birtokunkban, ha nem tudjuk a puzzle darabjait a helyükre illeszteni. Az információ megszerzése önmagában kevés, akkor hasznosul, ha képesek vagyunk összhangba hozni más ismereteinkkel.

A kánon kérdéskörét mindenekelőtt ebben az összefüggésben lehetséges értelmezni. A kánon elsődleges célja, hogy rendszert vigyen a káoszba, hogy segítsen eligazodni az információk özönében. Természetesen a kánonnak is megvan az árnyoldala: egyaránt lehet az eligazodás és a manipuláció eszköze. E rövid esszében elsősorban a kánon sötét oldalát fogom szemügyre venni a magyar filmtörténetből vett példák segítségével.

Minden kor megteremti a maga kánonját, méghozzá az élet minden területén. A művészet és az ízlés természetesen ezernyi szállal kötődik a gazdasági, politikai, ideológiai, vallási, kulturális, oktatási és technikai környezetéhez és feltételeihez. Nem fogom szétszálazni ezt a

bonyolult szövevényt, de néhány fontos tényezőt feltétlenül számításba kell venni. Először is a kánon, ellentétben megteremtőinek vágyával és hiedelmével, nem örök és romolhatatlan, ellenkezőleg, nagyon is illékony jelenség. Megszületik, virágzik, elhal, némelykor igen gyorsan.

Hajlamosak vagyunk arra, hogy a magyar filmtörténetet egységes egésznek lássuk. Miért is ne, hiszen nem sokkal az után, hogy a párizsi Grand Caféba berobogott, hozzánk is megérkezett a Lumière-expressz, és a magyar nézők is ijedten ugráltak el előle – és azóta is száguld előre. De hová is? Miféle célja lehet akármely nemzet filmművészetének, azon túl, hogy stúdióiban időről időre izgalmas, fontos, szellemes, szórakoztató filmek teremjenek? Egy jól megművelt mező nem rohog sehová, de évről évre, nemzedékről nemzedékre megtermi a táplálékot azoknak, akik gondozzák. Ez a ciklikus szemlélet közelebb áll a természet rendjéhez, egy életképes, a természetes ökoszisztémához hasonlóan önfenntartó, megújuló szellemi erőforrásokra épülő kulturális közösség működéséhez. Ugyanakkor a társadalmi gyakorlat nem ezt a modellt követi, hanem szélsőséges, kíméletlen versenyszellemet. Az emberi történelmet, s benne a kultúrtörténetet nem a folyamatosság, nem az egyenletes sebességű, jól kiegyensúlyozott haladás jellemzi, hanem a viszálykodás, a görcsös nekibuzdulás és a hisztérikus összeomlás. Nem hiszem, hogy a magyar irodalom, zene, festészet, építészet története célirányosabb és harmonikusabb lenne, de hogy a magyar film történetében semmiféle haladás, lépcsőzetes egymásra épülés nincs – arra bőven hozott bizonyítékot a XX. század. A magyar film története *filmszakadások* sorából, sok kisebb-nagyobb katasztrófa történetéből áll össze. A filmművészet újra és újra nekigyürközik ugyan, és élni próbál, de valami elemi erő – nevezzük nevén: a meg nem gondolt, szűk látókörű (kultur)politikai gondolat – újra és újra tövestül kicsavarja.

A művészet nem tud termőre fordulni, nem tud dús kertté terjeszkedni, sokszínű és ennek folytán stabil

ökoszisztémává fejlődni. Az irodalom, a festészet vagy a film az utolsó remekműig tart, de a magányos remekművekből nem születhet közös értékrend. A művészetnek el kell jutnia a közösséghez. Minden kánon mögött *korstílus* áll. De hogyan jöhetne létre korstílus ott, ahol semminek nincs hosszabb távú kifutása, ahol egyetlen emberöltőnél többet egyetlen kurzus sem élt meg (persze keservesen hosszú az is, azoknak, akiket épp lenyomnak), mert valamilyen gazdasági-politikai részérdek hamarosan maga alá gyűri az előző korszak részérdekeit. Itt száz éve mindig két országról képzelgünk, pedig normális esetben csak egy társadalmunk lehetne. A művészet nem ebben a harcias világképben gondolkodik, hanem az együttműködésben, ezt a kártékony szerepjátékot, ezt a nemzetpusztító vendettát a végtelenül önző politika találta ki, és örökíti tovább hetedízigen.

A kánon tehát nem létezhet önmagában, légüres térben, csakis a korstílusba ágyazottan, melynek egyszerre vezéreszméje és essenciája. Ebből két átellenes következmény is származik: aki a kánont feleslegesnek, mellőzhetőnek, esetleg károsnak tartja, annak a korstílustól is szabadulnia kellene, aki viszont kánont akar teremteni a semmiből, annak rögtön korstílust is kellene teremteni. Mindkettő képtelenség. A természetes kifejlődés útján előálló kánont lehet szeretni, unni, utálni, de különösebb kárt nem tud okozni, túl azon, hogy kinek-kinek a személyes ízlését sértheti. A korstílustól – pontosítsuk: az élet színes, szagos, selymes, érdes, éles sűrűjétől – elszakadó/ elszakított kánon természetellenes, ezért csakis ízetlen, ehetetlen gyümölcsöt teremhet. A magyar film eddigi legnagyobb kudarca, abszolút mélypontja – 1948–1953 között – épp egy ilyen kierőszakolt, mesterséges kánon építése nyomán következett be.

De hát ki képes ekkora erőfeszítésre, a *semmiből* komolyan vehető, működő kánont alkotni, ráadásul még korstílust, pontosabban annak illúzióját megteremteni? Kizárólag az erős, centralizált hatalom. Jó esetben persze a hatalom felvilágosultabb és türelmesebb, semhogy megerőszakolja a természetes módon, a festői, zenei, irodalmi, színházi, filmes műhelyekben kialakuló, a legkiválóbb művekben testet öltő organikus kánont. De a művészetek történetének ismeretében aligha állíthatjuk, hogy ez a „jó eset” lenne a normál alapállapot. A „kánon” terminusa annak idején maga is egy hosszas és kegyetlen hatalmi harc eredményeképp keletkezett, aminek következtében a győztes világnézet és ízlés kiiktatta, kirodította az ellenérveket, a más hitűeket, más ízlésűeket a kereszténység történetéből. Történt mindez 325-ben, a niceai zsinaton, mely megteremtette az egységes, el-

lentmondásoktól „megtisztított” keresztény egyházat, az ókor és a középkor határán. Vagyis a kánonalkotás jogáért folytatott harc cseppet sem modern jelenség.

A hazai filmgyártás indulása ehhez képest igencsak békés képet mutat. Mint mindenütt a világon, a magyar film első évtizedei is a tanulással teltek. A filmforgatás, filmírás, filmrendezés, filmszínészet, filmgyártás, a filmforgalmazás (ahogy akkoriban nevezték: filmkölcsonzés), moziüzemeltetés, a filmesztétika és a filmkritika semmiféle hagyományra nem támaszkodhatott, filmes kánon értelemszerűen még nem létezhetett. Ugyan szinte a franciákkal együtt indulunk, a Lumière testvérek filmjeiből a Millennium közönsége már válogatást láthat, gyors ütemben alakulnak alkalmi vetítőhelyek (1896-ban már 161 működött Budapesten, számuk 1899 végére már 200 fölé emelkedik), de az első „igazi” mozi, a Projectograph, csak 1906 márciusában nyílt meg. A hazai filmgyártás még lassabban indult be, az első önálló magyar (rövid) filmre 1901-ig kellett várni (Zsitkovszky Béla: *A tánc*), az első egész estés magyar játékfilmet (*Ma és holnap*) pedig 1912. október 14-én láthatta a publikum. Kertész Mihály, a *Ma és holnap* rendezője, az 1910-es évek egyik legtehetségesebb filmese (Michael Curtiz néven a harmincas évek Hollywoodjának sztárrendezője lesz), de Korda Sándor sem marad el mellette (ő az angol filmművészetet erősíti majd a későbbiekben), a kolozsvári filmgyártást elindító Janovics Jenő, valamint Deésy Alfréd, Garas Márton, ifj. Uher Ödön, Illés Jenő, Pásztory M. Miklós szintén kiemelkedik a mezőnyből. Mellettük karakteres operatőrök állnak: Zsitkovszky Béla, Kovács Gusztáv, Virágh Árpád, Fekete László. És lassan a filmszínészeink is kinevelődnek, akik már megtapasztalták, hogy a kamera előtt másként kell játszani, mint a színpadon (például kissé lassabban, mert a kamera még tökéletlen, emiatt a vásznon felgyorsul a mozgás). A némafilm ma legjellegzetesebbnek érzett sajátosságai, a mulatságos pizzicato mozgás és a pantomim, tulajdonképpen színészi hibák, a pantomim stilizációja sehogy sem illik a filmkép realizmusához.

A XX. századi magyar film történetébe újra és újra belegázol a politika. A Nagy Háború (1914–1918) az első és egyben az utolsó a XX. század történelmi katasztrófáinak sorában, amely többet használ, mint amennyit árt a magyar filmnek, a háborús konjunktúra és az antanthatalmak filmjeinek blokádjá roppant jövedelmezővé teszi a hazai filmkészítést, ennek nyomán az évente gyártott játékfilmek száma hihetetlen sebességgel nő. 1912-ben még csak 13 játékfilm készült, 1916-ban már 47, 1917-ben 75, és a háborút lezáró évben már 102.

A legkedveltebb műfaj a romantikus kosztümös kalandfilm, a melodráma és a vígjáték. A klasszikus magyar irodalom hatása meghatározó. Leggyakrabban Jókai regényeit viszik filmre (*Szegény gazdagok, Névtelen vár, Mire megvénülünk, Gazdag szegények, A szerelem bolondjai, Fehér rózsa, Az arany ember*), de a János vitéz is örökzöld mozitéma lesz. Természetesen a sikeres magyar színdarabok is filmre kíváncsoztak. És nemcsak a népszínművek, de Szigligeti Ede *Liliomfija*, Bródytól *A dada, A tanítónő*, Molnár Ferenc *Lilioma* is népszerűek a moziban. Ami meglepőbb: Arany János *Tetemrehívása* vagy Petőfi elbeszélő költeménye, *Az apostol* is utat talál a filmvászonra. Első filmrendezőink a kortárs magyar irodalomból is bőséggel merítenek, *A gólyakalifa, Az ezüst kecske, a Hotel Imperiál, A 111-es, A jaguár* vagy Tömörkény novellái a mozik vásznán is sikeresek. A külföldi adaptációk többsége francia, szerencsés esetben Balzac *Szamárbőre*, kevésbé jó esetben másodvonalbeli színpadi szerzők „jól megcsinált darabjai”, de a német szomorújáték hatása is erős, mindezekhez az akkoriban roppant kreatív dán film és természetesen az amerikai mozi inspirációja is hozzáadódik. Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődése* és Tolsztoj *Anna Kareninája* is magyar gyártóra talál. Miközben a magyar film igazán nyitott minden hatásra, a művészi eredetiségnek nincs sok nyoma. A gyártott filmek számát tekintve Magyarország már filmes nagyhatalom, a harmadik Európában, mégsem tud mintaadó, kánonba illő produktumokkal előállni.

A minta hatalmas és rendkívül sokszínű, ebből a legjobb korai némafilmjeink listája is könnyedén összerakható lenne, ha nem volna súlyos akadálya: a korszak 280 filmje közül a legtöbbnek nyoma veszett. A filmek fennmaradt szüzséje és a korabeli újságcikkek alapján sok mindent megtudhatunk róluk, de minőségük megítéléséhez ez semmiképp sem elég. A korabeli kiforratlan, inkább leíró, mintsem elemző kritikák alapján sem rekonstruálható valamiféle értékrangsor. Két dolog mindenestre így is világosan látható, nem kérdés, hogy az 1910-es években a magyar film már kinőtt a vásári látványosság státuszából, ez már igazi filmművészet és teljes spektrumú filmkultúra, meglehet még nem kiforrott, de a továbblépéshez szilárd alap. Ennek vetett véget a magyar történelem újabb sorsfordulata, a történelmi Magyarország összeomlása.

Fontos hangsúlyozni, 1918 őszén nem egy stíluskorszak ért véget, hanem egy társadalmi-politikai struktúra hullott szét, magával sodorva a magyar filmipart is. Az őszirózsás forradalom, majd az első magyar köztársaság

kikiáltása sok mindent átrendezett, de sorsdöntő ideológiai-gazdasági változást az államformaváltás nem okozott, a királyságból (még hozzá egy ezeréves királyságból) való átmenet a hazai előzmények nélküli köztársaságba, ha drasztikus következményekkel járt is, a polgári berendezkedést és a kapitalizmust egyáltalán nem kívánta eltörölni. Nem úgy, mint a Tanácsköztársaság, amely a gazdaságban, a jogrendszerben, az oktatásban, a kultúrpolitikában gyökeresen új rezsimet akart bevezetni. Szerencse a szerencsétlenségben, hogy a tanácskormány mindezt nem, vagy csak részlegesen tudta keresztülvinni a hatalomban töltött idő rövidsége miatt. A „dicsőséges 133 nap” így is nagy pusztítást okozott. A Forradalmi Kormányzótanács 1919. XLVIII-as törvényében elrendelte „a filmgyárak, filmlaboratóriumok, filmkölcsonzók, és mozgóképszínházak államosítását”. A játékfilmgyártást ilyen rövid idő alatt természetesen nem lehetett átállítani az új ideológiára (a tanácskormány részéről az igény persze megvolt rá), maradt a régi rendezői kar, habár a kultúrpolitika ezt csak átmeneti kényszerűségnek tekintette. Hasonló helyzet áll majd elő az ötvenes évek elején, azzal a különbséggel, hogy 1919-ben a régi tematikát sem tudták lecserélni. A Tanácsköztársaság alatt tehát az 1912–1918 közötti szellemben, stílusban és tematikában folyt tovább a játékfilmgyártás. Legalábbis papíron, a tervek elfogadása szintjén, mert a gyakorlatban mindössze kilenc új (többnyire még a 1919. március 21-i hatalomátvétel előtt leforgatott vagy elkezdett) játékfilm került el a mozikba a tanácsköztársaság uralma alatt. Ezek közül egyetlen maradt ránk, a Gerőffy J. Béla rendezte *Tegnap*. (Megválaszolásra váró kérdés, hogy a kivételes méretű filmfogyatkozásban, megsemmisülésben mekkora szerepet játszott a korabeli anarchia, és mekkorát a régi rend kultúrájának tudatos megsemmisítése.) A *Vörös Film* június 14. száma szerint „21 film, műfilm áll befejezés előtt”, de ezek már csak a Tanácsköztársaság bukása (1919. augusztus 1.) után jutottak el a mozikba. Ha ugyan eljutottak, az új, jobboldali kultúrpolitika gyanús vörös filmként tekintett rájuk, alaptalanul.

A filmhíradógyártásban viszont a Tanácsköztársaság sikeresen végbevitte a gyökeres ideológiai fordulatot. A *Vörös Riportfilm*, a hivatalos filmhíradó száz százalékban osztotta a szélsőbaloldali ideológiát, és hűen beszámolt a népbiztosok közszerepléseiről, illetve az antant által támogatott román, cseh, szerb csapatokkal folytatott honvédő háború eseményeiről. A filmszakmai szempontból egyébként igényes „vörös híradóknak” köszönhetően a Tanácsköztársaság a XX. század elejének mozgóképpel legjobban dokumentált szakasza volt.

A forradalom után, a húszas évek alatt elvben a restauráció időszakának kellett volna következnie a filmkultúrában is, ehhez képest a filmgyártásban anarchiát és visszafejlődést hozott. A gyártott opuszok száma rohamosan csökkent, 1925-ben már csak egyetlen film készült. A mozik helyzetét jelentősen rontotta egy 1920-as törvényrendelet, amely mögött lényegében nem is annyira az antiszemitizmus, mint inkább a bírvágy rejtegett: a moziüzemeltetés továbbra is remek üzlet volt, nem csoda, hogy sokan szemet vetettek rá. A mozik megszerzéséhez jól jött a zsidó tulajdonosok rendeleti eltiltása a moziüzemeltetéstől (ők voltak többségben az ágazatban), a szakértelem- és a tőkehiány azonban kis híján bedöntötte a mozikat, ezért egy 1923-as törvénymódosítás lehetővé tette a volt tulajdonosok társtulajdonosként alkalmazását. A nagy zabrálás tervét egyelőre el kellett napolni, nem illett bele a mérsékelt Bethlen-kormány konszolidációs politikájába.

Néhány igencsak időszerű rendelet ugyan stabilizálta a filmesek munkakörülményeit (1920-ig szabálysértés volt közterületen forgatni, a mozisokat pedig a jog még mindig a „mutatványosok” kategóriájába sorolta), de a filmre és a filmekre a politikusok leginkább gyanakvással néztek, a vezető rendezők, operatőrök, színészek közül ugyanis többen a Tanácsköztársaság alatt is forgattak, illetve tisztséget vállaltak. 1919-ben tehetséges magyar filmek sora hagyta el az országot, részben a megtorlás miatti félelmében, részben a kiszámíthatóbb külföldi munka reményében. Kertész Mihály, Korda Sándor ekkor már Bécsben filmeztek. A magyar film – már csak e veszteségek miatt is – egyre inkább elmarad az európai fősodortól. A német, osztrák, francia, svéd vagy a szovjet-országi film stílusát ekkor már olyan szikrázóan kreatív rendezők alakítják, mint Szergej Eisenstein, Dziga Vertov, Lev Kulesov, Vszevolod Pudovkin, Alekszandr Dovzszenko, Friedrich Murnau, Fritz Lang, Georg Wilhelm Pabst, Mauritz Stiller, Louis Delluc, Abel Gance, René Clair. Hasonló nemzetközi hatású, idehaza tevékenykedő magyar rendezőt nem tudunk melléjük állítani. (Egyedül a filmesztétikában vagyunk ott a legjobbak között Balázs Béla, Moholy-Nagy László és Hevesy Iván révén.) Nem lesz ez másként a '30-as években sem, az európai filmművészeti kánonban a magyar filmek közül először Szóts István *Ember a havason*-ját jegyzik (és nemcsak presztízssokok, a 1942-es velencei fesztiváldíja miatt, hanem valódi eredetisége és szépsége okán is).

De térjünk vissza egy bekezdés erejéig a kánonból méltatlanul mellőzött harmincas évekből magyar filmhez.

1931 ősze újabb fordulópontra a magyar film történetében, ekkor készülnek el az első hangosfilmjeink, köztük a hihetetlen vígjátéki sikerszerűt elindító *Hyppolit, a lakáj*.

A magas művészet és a populáris művészet szembeállítása az esztétika egyik legnagyobb tévedése. Minden műfaj, minden filmes stílus egységes mércével mérendő, az nem megy, hogy miközben a filmművészetet a legjobbjai alapján ítéljük meg, az ún. zsánerfilmet a legrosszabb produktumaival azonosítjuk. Minden műfajnak vannak remekei és fércművei, minden műfajnak megvan a maga funkciója, a maga szabályai – eszerint kell őket megítélni. Ha eszerint mérlegelünk, rá fogunk jönni, hogy a zsáner, a téma, a stílus megválasztása önmagában még nem ad ingyenbelépőt a Parnasszusra, az csak az alapanyag és a vázlat, amit még ki kell dolgozni, élettel kell megtölteni, amihez viszont érzékenység, tehetség, ügyesség, nagy szakmai tudás és isteni szikra kell. Ha nem így lenne, akkor valóban valósággá válna az esztétikai tévhit, miszerint minden „művészfilm” zseniális, és minden krimi vagy vígjáték szemétre való. Szerencsére nem így van, sem a tragédiában, sem a komédiában nem lehet biztosra menni: a szép nehéz – egy remekműre jut legalább öt tucat közepszerű dráma vagy vígjáték, és több ezer fércmű.

Szó sincs arról, hogy az 1931 és 1938 között készült magyar filmvígjátékok mindegyike, vagy akár többsége remekmű lenne, a gyengébb darabok vannak túlsúlyban, de még ezekben is van annyi spiritusz, annyi telitalálatos poén, pörére vetkező jellemhiba, szellemes dialógus, ami miatt még nyolcvan év múltán is élvezhetőek és szerethetőek. És ez a széria nem magától értetődő, ennyi ötlet nem hever minden filmgyár udvarán, nagyon meg kell becsülni. Akár úgy is, hogy kanonizáljuk. De hát, ha a filmtörténetírás nem is, a közönség (nemcsak a magyar, hanem a szerb, az olasz, a német, a finn is) kanonizálta. Csak a korabeli magyar kultúrpolitika nem volt vevő a magyar humorra. Betiltani, cenzúrázni nem tudta. (Fontos tudni, a magyar filmgyártás a két világháború között mindvégig magánkézben volt.) Amit viszont megtehetett – és meg is tett az 1938./XV. törvénycikkkel – ellehetetlenítette azokat, akiknek a nagy gazdasági világválság, az egyre kilátástalanabb nyomorúság, a szabadságjogok további korlátozása, a háborút előkészítő szélsőséges nacionalizmus ellenére is volt még kedvük nevetni és nevetetni. Az első és második zsidótörvénnyel leparancsolták a filmvászonról a nagy nevetetőket. (És ha már így esett: a filmgyárat és a mozit is elkobozták.) Sejtteni lehetett, hogy ez a gyáva merénylet ezzel még nem ért véget, igazolva a mondást, „akinek nincs humorérzéke, az mindenre képes”.

Hogy milyen filmes ideál lépett az erőszakkal elsöpört helyére? A zsidóellenes törvények korában logikus lett volna az antiszemita tematika dominanciája, amire meglehetősen széles körben mutatkozott is igény. A szélsőjobb igyekezett is propagandafilmekkel (ahogy akkoriban nevezték, „problémafilmmel”) népszerűsíteni gyűlöletre és összeesküvés-elméletre épülő világképét, amit híveik természetesen kitörő örömmel fogadtak, olyannyira, hogy a Bánky Viktor rendezte *Őrségváltás* bemutatóján (1942. augusztus 17.) „a tolongók elől az Uránia színház ajtajait le kellett zárni, sőt a rend fenntartására rendőri karhatalmat kellett igénybe venni”. A játékfilm, amelynek mindössze harmincpercnyi töredéke maradt fenn, a „magyarság belső honfoglalását” (értsd: a zsidó szakemberek betöltötte posztok megszerzését) eszményítette a pénzéhes zsidó tulajdonos és az öntudatos keresztény mérnök szembenállásának történetében. Hogy miért idézünk egyáltalán a filmes kanonizáció problematikáját elemezve egy, a legjobbak listájától igencsak távol álló politikai agitkát? Azért, mert itt bukik ki először a magyar filmtörténetben teljes bornírtságában, hogy mit is gondol a szélsőséges kultúrpolitika és az azt kiszolgáló rendező a művészetről. Mondhatnánk, hogy semmit, de az nem lenne pontos, éppen hogy nagyon is sokat gondol, a filmet – amúgy Lenin ideájában osztozva – a szélsőjobb is a „legfontosabb művészetnek” tartja. Csodafegyvernek, ami a propaganda-robbanótöltetét maximális biztonsággal célba juttatja. Csakhogy ilyen csodafegyver nincs. Pontosabban csak a jobb- vagy baloldali eszmeháborodottak képzeletében létezik. Arra az egyszerű kérdésre, hogy mi a művészet, csak közelítően pontos választ is csak hosszas magyarázat során lehet adni. (Ezt teszi immár több száz éve az esztétika.) Arra a kérdésre viszont, hogy mi *nem* dolga a művészetnek, sokkal egyszerűbb a válasz. A művészet nem propaganda-fegyver. A politikai „üzenet” ugyanis azonnal és száz százalékosan roncsolja szét a műalkotás szövetét: még mielőtt célba találhatna. Politizálni természetesen lehet, szabad és kell is, de az politikai beszéd lesz, nem pedig művészi világteremtés. A harmincas évek hazai filmművészete, a nagyszerű magyar filmvígjáték történetesen sem politikai, sem rasszista üzenetekkel nem akarta megtéríteni nézőit. Mondjuk a vélt „zsidó felsőbbrendűség” vagy a „benső honfoglalás” tézisével. Megelégedett emberi mivoltunk érzékeny és pontos, és adott esetben fájdalmasan és felszabadítóan nevetséges leírásával. Művészet ennél többet nem is tehet. Mindezt és az agresszív agymosás hiánya miatt lehetett a '30-as évek magyar komédiája a legkülönfélébb kultúrákban, nációkban és korokban népszerű.

A „problémafilm” puccskísérlete (még készült belőle néhány) a *Szerető fia Péter* betiltásával (1943. január) rövidesen véget ért. A kirekesztő rendeletektől korántsem mentes jobboldali kormányzat mellett, hogy idegenkedett a nyilas eszméktől, semmiképp sem kívánt politikai vitát nyitni a mozikban. Így aztán az ideologikus filmtől visszavette helyét a filmművészet: két nagy díva, Karády Katalin és Muráti Lili főszereplésével a melodráma borongós, de semmiképp sem elborult korszaka jött el.

A szabadság történelmi léptékkal igencsak röpké pillanatában, 1945–1947 között, az idő rövidsége és a világháborúban kivérzett, romokban heverő ország szerény anyagi lehetőségei miatt mindössze hét film készült, de köztük két remekmű is akadt, a *Valahol Európában* (Radványi Géza, 1946) és az *Ének a búzamezőkről* (Szöts István, 1947). Ami jól mutatja, hogy a művészetnek igencsak jót tesz, ha a műzsákát nem abuzálják politikusok és cenzorok. E remekművek utóélete már korántsem volt mentes a hatalmi beavatkozástól. Tudni való, hogy e „koalíciós” időkben a filmgyártást és a mozikat a kormányzásban részt vevő pártok között osztották el, ami ugyan a status quo révén szavatolhatta volna a filmművészet szabadságát, az egyensúly azonban megszűnt, amikor a filmügyet felügyelő Belügyminisztérium irányítása a kommunista párthoz (MKP) került. Az *Ének a búzamezőkről* mint „reakciós”, „mindszentysta” filmet betiltották, a *Valahol Európában* pedig megvágták. Szöts István soha többé nem forgathatott játékfilmet, Radványi Géza pedig a hivatal packázásai helyett inkább az emigráció szabadságát választotta. És hamarosan jött a baljós 1948, a „fordulat éve”, a kíméletlenül erőszakos sztálinista gyakorlatra felesküdő Rákosi-rezsim és az újabb filmszakadás.

A *Talpalatnyi föld* szellemiségben még ennek a rövid demokratikus korszaknak a produktuma, noha már az új korszakban, a kommunista hatalomátvétel után, 1948 nyarán készült. És nem csak azért, mert eredetileg 1947-ben forgatta volna le a Parasztpárt filmgyártó cége, a Sarló. Hanem stílusa és világszemlélete miatt, a *Talpalatnyi föld* nem törölmetszett szocreál, hanem ízig-vérig realista film. Bán Frigyes Szabó Pál regényét egy kegyelmi pillanatban vihette filmre, a magyar filmipar (és a mozihálózat) államosítása ugyan már megtörtént, és az új hatalom reprezentatív első filmmel szeretett volna indulni, de az új ideológia képére szabott gyártási protokoll még szerencsére nem alakult ki. Néhány film – szinte kivétel nélkül klasszikus magyar regények adaptációja – még szintén élvezhette e kegyelmi pillanat előnyeit (*Forró mezők*, *Úri muri*), de az új filmgyári szisztéma

hamarosan beindult, és sorra gyártotta a hiteltelen és élvezhetetlen szocreál filmeket. Nem gyárthatott mást, mert maga a rendszer volt velejéig hazug, nem kösziklára épített, hanem csalással, trükkökkel („szalámitaktika”, kékcédulák) nyert választásra és egy lidércesen kiagyalt önpusztító politikai struktúrára, amelyben a proletariátus élcsapata gyakorolt proletárdiktatúrát a proletariátus fölött. Ebből leginkább horrort lehetett volna forgatni, nem realista drámát, és pláne nem vígjátékot. „Hol zsarnokság van, ott zsarnokság van...” minden snittben, minden párbeszédben. Ha mindez nem lett volna elegendő, bőven rásegített a bűnben fogant hatalomhoz árnyékként társuló paranoia, mindenki gyanús volt, mindenkit ellenőrizni kellett, az ellenőrző szervek ellenőreit is. A fortélyos félelem légkörében senki sem mert a maga feje szerint dönteni, a rendező félt a Központi Dramaturgiától, amely viszont – miközben meglehetősen önjáró volt – a filmgyár főnökének, Révai Dezsőnek igyekezett megfelelni, akinek szerény képességeit és csekély szakértelmét azonban igazi adu ász ellensúlyozta, a kultúrpolitika mindenható irányítója, Révai József, a testvérbátyja. A forgatókönyvek elvben legfőbb bírója, a Népművelési Minisztérium filmművészeti főosztálya és a filmgyári Központi Dramaturgia presztízsharcot vívott. A háttérben mindezekon kívül ott fontoskodott az MDP KV Agitációs Osztályának vezetője, Horváth Márton is (Révai mellett a kultúrpolitika második embere), a filmes ismeretek hiánya később sem jelentett akadályt, amikor 1960–1963-ban ő lett a Hunnia Filmstúdió igazgatója. Mindezek mellett a Belügyminisztériumnak is beleszólási joga volt a filmügyek alakulásába. Az egyre áttekinthetetlenebb rendszert tovább bonyolította még egy nagyszerű találmány, a „tématerv”. A tervgazdálkodás eszméjének érvényesítése a művészet világára betetözte a káoszt. A forgatókönyvíróknak előírták, hogy milyen témából merítsenek ihletet, például, hogy járjanak utána, „mi az oka annak, hogy a bányászok kevesebb (béke)kölcsönt jegyeztek, mint a többi dolgozó”. Hiába minden efféle felülről előírt inspiráció, a filmgyári futószalag valamiért csak nem működött: beállt a „forgatókönyv-válság”. Visszaesett a filmszám, és látványosan leromlott a minőség. (Tegyük hozzá, a mozi ekkoriban hihetetlenül népszerű volt, még a legrosszabb magyar filmekre is százazrek mentek el, a kicsit is jobb filmek nézőszáma meghaladta az egymilliót.) A forgatókönyv-válsághoz a pártosság mindenáron való erőltetése mellett a túlpörgetett cenzúra is hozzájárult, mivel nem lehetett tudni, mikor, merre változik a központi „irányvonal”, a forgatókönyveket állandóan átírták, meghúzták, míg

végül hasznavehetetlenül zűrzavarossá váltak, máskor ideológiai aktualitásukat veszítve kerültek a szemétkosárba. (Mindeközben a forgatásra kijelölt rendezőket is sűrűn cserélgették, a politikai széljárás és a káderszemponatok szerint.) Nem csoda, hogy 1952-ben a tervezett 14 filmből csak 5 készült el. Ugyan hol volt itt a rendszer, és miféle kánon, miféle esztétikai szemlélet működhetett volna itt? Az elkészült filmekből persze mindig is levezethetünk valamiféle ideológiai vagy stíluseszményt, de valójában a Rákosi-korszak elnagyolt politikai elvárásain kívül (a filmek mutassák be „a párt és a munkásosztály vezető szerepét” és a „szocializmus vívmányait”) nyomát sem látni egy világos, átgondolt esztétikai elképzelésnek, csak a zűrzavarnak és kapkodásnak.

A Sztálin halála után Magyarországon bekövetkező 1953. „júniusi fordulat” (a sztálini önkényuralmat meghonosító Rákosi helyett a reformkommunista Nagy Imre lett a miniszterelnök) a filmgyártásban is tiszta helyzetet kívánt teremteni. Ami persze cseppet sem volt egyszerű: a zavaros helyzetek mindig a középszernek kedveznek, a világos elvárás és mérce ugyanis hamar megmutatja, ki mennyire tehetséges. Az „olvadás” sajnálatosan rövid ideig tartó korszakában (Rákosi és vele az ortodoxia dermesztő légköre már 1954 decemberében visszatért) rehabilitálták mindazt, amit a filmkészítés során addig háttérbe szorítottak, az ideológia ellenében a művészetet, a megszépített szocialista ideál ellenében a realizmust, az irodalom primátusa helyett a filmes megoldásokat. A „filmszerűség” ellen a szocreálra felesküdt kultúrpolitikuskok és esztéták 1948 óta ádáz harcot vívtak. A filmesektől igencsak meglepő ellenszenv mögött újfent az ideológiai szempont állt, a filmtől a kultúrpolitika azt várta, hogy hatékony propagandaeszköz legyen, a szó szoros értelmében mondja ki, hogy mit gondoljon, és mit tegyen a néző. Balázs Béla, aki már 1924-es alapvetésében (*A látható ember*) precízen felismerte, hogy a film művészete miben hozott újat, hiába próbálta megértetni, a film nem lefényképezett színház, vagy mozgóképekkel illusztrált regény, hogy a film önálló és nagyon is beszédes kifejezőeszközökkel rendelkezik, hogy „a vágás sajátos és új, nagy alkotóművészet”. Balázs Béla és a filmszerű film eszménye nem kellett a korabeli korifeusoknak, ahogy a magyar film megújításának módját 1945-ös röpiratában megfogalmazó Szóts Istvánt, őt is félreállították. A szocialista magyar film elindulhatott volna az ő nyomukban is (ahogy a '20-as években a szovjet film volt a legkreatívabb), de nem ez történt, magabiztosan menetelt előre a zsákutcában. Ezt az elhibázott útírányt próbálták korrigálni 1953 júniusa után a legtehetségesebb magyar

rendezők. A kifejezés szabadsága, a cenzúra visszazorítása rövid távon meghozta az eredményt: Máriássy Félix: *Rokonok*, *Budapesti tavasz*, *Egy pikoló világos*; Várkonyi Zoltán: *Simon Menyhért születése*, Makk Károly: *Liliomfi*, *A 9-es kórterem*; Ház a sziklák alatt, Fábri Zoltán: *Körhinta*, *Hannibál tanár úr*. Egy részük okkal került be az első kanonikus magyar filmrangsorba, a *Budapesti 12*-be. Utóbbi filmek ugyan már az után készültek, hogy Rákosi

Körhinta
1956



Szegénylegények
1966



Tízezer nap
1965



visszaszerezte hatalmát, de nem a Nagy Imre-korszakban felszabadult rendezők megeregulázása volt számára a legnagyobb gond, hanem az érlelődő forradalom szellemének visszazorítása.

Az 1956-os forradalomnak nincs, nem is lehetett film-története (annál nagyobb lett később a filmes utóélete), de az a magyar filmtörténetben páratlanul kreatív korszak, ami utána következett, a '60-as évek magyar „új hulláma” lehetetlen lett volna a szabad szellem fellángolása nélkül. Előtte azonban újabb filmszakadás következett, a forradalom megtorlásának időszaka. Az ortodox ideológia és a sematizmus kísértete tér vissza, több hithű film is megpróbálja megmagyarázni a megmagyarázhatatlant, miért is nemes cselekedet a szabadságvágy eltiprása, aki másként látja (*Keserű igazság*), dobozba kerül. A Kádár-korszak azonban mégsem azonos a Rákosi-rendszerrel, a Támogatott és a Tiltott fekete-fehér világa közé bekerült a Túrt kategória ötven szürke árnyalata. Ami enyhülést jelentett ugyan, de teljes szabadságot nem hozhatott. A politika továbbra is irányítani kívánta a művészetet. A kádári kultúrpolitika kétarcúságát legérzékletesebben a Balázs Béla Stúdió korai története példázza. A BBS-t eredetileg (1959-ben) amolyan ifjúkommunista propagandastúdióknak szánták, ahol a szocreál film új szellemű, javított kiadását kikísérletezik a hithű főiskolások. Az eredmény siralmas, és ekkor a kádári kultúrpolitika intelligensebb énje kerekedik felül. A párthűségnél fontosabb lett a tehetség. „Aki nincs ellenünk, az velünk van.” (Nem érthetjük meg a kádárizmust, ha elfelejtjük, végül is ezzel a kompromisszumkészséggel maradhatott hatalmon harminc évig.) Lecserélik a BBS kezdő csapatát (1961), lemondanak az ideologikus filmezésről, és valóban fiatal (az első generáció 35–40 körüli rendezőkből állt) szabad szellemű filmesekre bízák a Balázs Béla Stúdiót: részben az 1961-ben végzett Máriássy-osztály tagjaira, illetve Gaál István, Sára Sándor, Tóth János, Novák Márk, Huszárik Zoltán tették igazi kísérleti műhellyé az új BBS-t. Fennállása alatt a stúdió munkájában 251 filmes vett részt. Szociográfus dokumentaristák, mint Grunwalsky, Szomjas, Schiffer, Dárdai, Szalai, a Gulyás testvérek, Tarr éppúgy, mint kísérleti filmek: Erdély Miklós, Maurer Dóra, Hajas, Szentjób, vagy a történelmet kritikusan újranéző alkotók: Bódy, Magyar Dezső, Dobai, Forgács Péter. És még sokan mások: amit megláttak, az szinte kivétel nélkül maradandó értéke a Kádár-korszak filmjének.

A '60-as évek világhírű magyar új hulláma – Jancsó Miklós (*Szegénylegények*, *Csillagosok, katonák*, *Csend és kiáltás*) Szabó István (*Álmodozások kora*, *Apa*, *Szerelmesfilm*), Makk Károly (*Szerelem*) Gaál István (*Sodrásban*), Kósa

Ferenc (*Tízezer nap*), Fábry Zoltán (*Hús óra, Utószezon*), Kovács András (*Hideg napok*), Sára Sándor (*Feldobott kő*), Zolnay Pál (*Hogyan szaladnak a fák*), Sándor Pál (*Bohóc a falon*), Elek Judit (*Sziget a szárazföldön*), Bacsó Péter (*A tanú*) – mellett több nemzedéken át hullámszó BBS nem holtág volt, hanem erős sodró mellékfolyó. Több *best of...* listát is megtölthetnénk filmcímekkel. Gyűjtögessük csak nyugodtan a legnagyobb moziélményeinket, írjunk filmlistákat! Vegyük bele a '70-es évek második felében dokumentarista játékfilmet „feltaláló” Budapesti Iskolát, majd a Társulás Stúdiót, a közülük induló Tarr első *Kárhozatát*, Gothár indulatos remekeit, Mészáros Márta *Kilenc hónapját* és *Naplóit*, aki már akkor mindent tudott a női sorsról, amikor a „gender” fogalma még meg sem született, Gyarmathy Livia és Böszörményi Géza humorát és politikai tisztánlátását, Maár Gyula spirituális filmjeit, Huszárik megborzongatóan tiszta *Elégiaját*, Sára szemével újráfelfedezett *Szindbádját*. A '70-es évek második felének nagy innovátorait, Bódyt és Jelest. És ne feledjük a magyar animáció páratlanul kreatív mestereit, Jankovics Marcelltól Rófusz Ferencig, Nepp Józseftől Dargay Attiláig, Kovásznai Györgytől Reichenbüchler Sándorig. Kártársainkról, Gauder Áronról, Bucsi Rékáról, Mundruczóról, Törökről, Kocsis Ágnesről, Pálfirol, Hajdu Szabolcsról, Nemes Jelesről nem is beszélve. Az őket megelőző nem kevésbé tehetséges, de épp szélárnyékban induló közép- és későnemzedékről, Enyediről, Janischról, Kamondiról, Xantusról, Mészről, Sopsitsról, Szászról már egy másik nagy füzetet kellene nyitni. Írjunk filmlistákat! Sokféle szempontból, sokféle műfajban, mert a filmművészet, láthattuk a magyar film e száguldó légifelvételéből is, *sokszínű* – ha hagyják. Nem kidobni kell a brüsszeli 12-t (1958) vagy a budapesti 12-es (1968) vagy a legizgalmasabb dokumentumfilmek mannheimi rangsorát (1964), vagy akár az utolsó nagy felmérést, a *Sight and Sound* angol magazin 100-as ranglistáját (2012), hanem frissíteni és bővíteni. Akik összerakták, pontosak voltak, és tényleg időtálló filmeket választottak a listájukba. (Persze az első tizenkettőt követő 88 film éppúgy maradandó. A művészet egyik csodája, hogy a remekművek nem kirekesztik, hanem gazdagítják egymást.)

A kánon a '90-es évek radikális irodalom- és művészettörténészei szemében hatalmi praktika. Boldogok az amerikai esztéták, akik soha nem láttak testközeli diktatúrát. A filmkritikus, a filmtörténész nem diktátor, hanem filmrajongó, amikor emlékezik és rangsorol, nem hatalmi játszmában kavargat, hanem teszi a dolgát, különválasztja a remekművet a kontármunkától. Természetesen



Szindbád
1971



**Az én XX.
századom**
1989

ítélkezik, de szava nem parancs, hanem ajánlás. Az esztétikai ítéletből a szubjektív kizárhatatlan (hogyan lenne, amikor még a kémiai, fizikai mérésből sem tudjuk kihagyni). És tilos is kiszűrni, mert nem holt anyagot mér, hanem eleven szöveget, dallamot, képsort. És ehhez mégiscsak van objektív mércénk: másodpercenként 24 pillantás, percenként 72 szívdobbanás.

A BRÜSSZELI 12

1958-ban a Brüsszeli Világkiállítás alkalmából 27 ország elismert filmtörténészei választották ki a szerintük legjobb harminc filmet, ezekből a listából állt össze az 1895 és 1955 között készült filmek alábbi rangsora.

<https://mubi.com/lists/brussels-world-s-fair-s-international-poll-1958>

1. Szergej Eisenstein: *Patyomkin páncélos* (1925, szovjet-ország)
2. Charlie Chaplin: *Aranyláz* (1925, amerikai)
3. Vittorio De Sica: *Biciklitolvajok* (1948, olasz)
4. Carl Theodor Dreyer: *Jeanne d'Arc szenvedései* (1928, dán-francia)
5. Jean Renoir: *A nagy ábránd* (1937, francia)
6. Erich von Stroheim: *Gyilkos arany* (1923, amerikai)
7. D. W. Griffith: *Türelmetlenség* (1916, amerikai)
8. Vsevolod Pudovkin: *Anyá* (1926, szovjet-ország)
9. Orson Welles: *Aranypolgár* (1941, amerikai)
10. Alekszandr Petrovics Dovzszenko: *Föld* (1930, szovjet-ország)
11. Friedrich Wilhelm Murnau: *Az utolsó ember* (1924, német)
12. Robert Wiene: *Doktor Caligari* (1919, német)

A BUDAPESTI 12 (1968)

A magyar film államosításának 20. évfordulója alkalmából, a Magyar Filmművészek Szövetségének játékfilmes és filmkritikus-szakosztálya titkos szavazással választotta ki az 1948–1968 között készült 12 legjobb magyar filmjét.

1. Bán Frigyes: *Talpalatnyi föld* (1948)
2. Jancsó Miklós: *Szegénylegények* (1966)
3. Fábri Zoltán: *Körhinta* (1956)
4. Kovács András: *Hideg napok* (1966)
5. Máriássy Félix: *Budapesti tavasz* (1955)
6. Fábri Zoltán: *Hannibál tanár úr* (1956)
7. Fehér Imre: *Bakaruhában* (1957)
8. Makk Károly: *Ház a sziklák alatt* (1958)
9. Kósa Ferenc: *Tízezer nap* (1965, bemutató: 1967)
10. Gaál István: *Sodrásban* (1963)
11. Keleti Márton: *A tizedes meg a többiek* (1965)
12. Szabó István: *Apa* (1966)

AZ ÚJ BUDAPESTI 12 (2000)

2000-ben, a Magyar Újságírók Országos Szövetsége Film- és Tévékritikusi Szakosztályának és a Magyar Film- és Tévéművészek Szövetségének tagjai választották ki a XX. század tizenkét legjobb magyar filmjét.

1. Jancsó Miklós: *Szegénylegények* (1966)
2. Makk Károly: *Szerelem* (1971)
3. Huszárik Zoltán: *Szindbád* (1971)
4. Szóts István: *Ember a havason* (1942)
5. Radványi Géza: *Valahol Európában* (1947, bemutató: 1948)
6. Gothár Péter: *Megáll az idő* (1981)
7. Székely István: *Hyppolit, a lakáj* (1931)
8. Fábri Zoltán: *Körhinta* (1956)
9. Jeles András: *A kis Valentino* (1979)
10. Enyedi Ildikó: *Az én XX. századom* (1989)
11. Szabó István: *Apa* (1966)
12. Fábri Zoltán: *Hannibál tanár úr* (1956)

A MANNHEIMI 12 (1964)

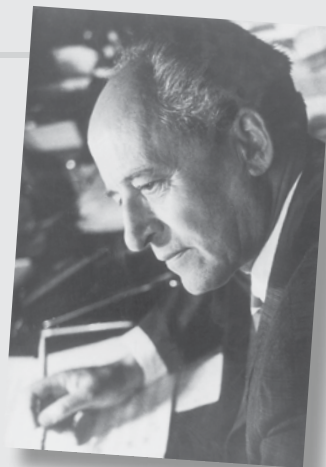
Az 1964-es mannheimi dokumentumfilm fesztiválon megtartott szakmai szavazás eredménye.

1. Robert Flaherty: *Nanuk, az eszkimó* (amerikai, 1922)
2. Harry Watt – Basil Wright: *Éjjeli posta* (angol, 1936)
3. Viktor Turin: *Turkszib* (szovjet, 1929)
4. Walter Ruttmann: *Berlin, egy nagyváros szimfóniája* (német, 1927)
5. Dziga Vertov: *Ember a felvevőgéppel* (szovjet-ország, 1929)
6. Robert Flaherty: *Louisianai történet* (amerikai, 1948)
7. Georges Rouquier: *Farrebique* (francia, 1946)
8. Alain Resnais: *Éjszaka és köd* (francia, 1955)
9. Szergej Eisenstein: *Régi és új* (szovjet-ország, 1929)
10. John Grierson: *Heringhalászok* (angol, 1929)
11. Joris Ivens: *Spanyol föld* (amerikai, 1937)
12. Luis Buñuel: *Föld kenyér nélkül* (spanyol, 1932)



Fehér Anikó

„Valami nagyon tiszta, friss levegő...”¹



A népzene megjelenése Bárdos Lajos zenei elemző írásaiban

■ Bárdos Lajos munkásságának jelentős része kapcsolódik a magyar népzenehez. Vonatkozik ez műveire, de ismeretterjesztő és tudományos írásaira is. Születésének 120. évfordulójához közeledve írásomban ezeket a gyökereket tárom fel. Azt vizsgálom, hogyan érvényesül, mi módon jelenik meg ebben a hatalmas életműben a magyar népdal.

Segítségemre van az a tény, hogy bár Bárdost személyesen nem ismertem, de kedves kollégájának, egykori tanítványának, Nagy Olivér zeneszerzőnek tanítványa lehettem.

Bárdost Harmat Artúr, a kor kiváló egyházzene-sze hívta annak idején a Zeneakadémiára tanítani. Jól később ugyanezt tette Bárdos Nagy Olivérrel. Az orosz frontot is megjárt, kitűnő humorát soha el nem veszített tanár már a cserkészettől ismerte Bárdost. Majd gimnáziumi tanítványa lett, ahol az énekórákon Bárdos „elemezve tanította a népdalokat”. Nagy Bárdos útmutatása alapján végezte munkáját, nemcsak a népdalokat, de minden mást is elemeztünk. A zene lényegére figyeltünk. Bárdos alapján tanított minket a szolmizációs szótagokkal megnevezett modális hangsorokra, majd ezen túl a zeneelmélet rejtelmeire. Összhangzattani belső titkok virtuóz kibontása jellemezte óráit. Elragadtatással mesélt Nagy Olivér arról a *Zsoltárszimfónia*-előadásról, melynek magyarországi bemutatóján ő maga is részt vett, Bárdos vezénylete alatt. Az sem volt ritka, ha – szintén Bárdoshoz hasonlóan – némi malíciával szólt a háta mögött az általa diktált összhangzattani példát játszó diáknak: „tegye a jobb keze hüvelykujját egy centivel balra...” „Muzsikáljunk énekelve!”² – emlékezik vissza mesterének legfontosabb tanácsára Nagy Olivér.

Bárdosnak jó néhány tanítványával beszélgettem.³ Valamennyien a *tanár-faragó* megszállottat látták ben-

ne, aki mindent megtett azért, hogy a zenetanulás ne gyötrelem, hanem öröm és élvezet legyen. Ilyen emlékeket hallottam:

Mohayné Katanics Mária karnagy: „Werner Alajos, Lojzi atya, gregoriánt tanított az egyházzenei szakon, reverendában járt, hosszú, fehér haja volt. Ő volt a Lélek a magunk között Szentháromságnak nevezett társulatban, ahol Harmat Artúr volt az Atya és Bárdos a Fiú.”

Papp Károlyné Papp Zsuzsa karnagy, zenetanár: „Emlékszem, egyszer egy népdalt elemeztünk. A hangsorhoz érve megkérdeztem, miért nem re-pentaton? Erre akkor nem válaszolt, de a következő órákon mindig elém tett néhány különleges hangsorú népdalt, és választ várt a hangsorokra vonatkozóan. Láttam, hogy ez engem foglalkoztat, és ezzel az érdeklődésemnek megfelelően irányt szabott.”

Sebestyén Farkas Ilona karnagy, zenetanár: „A Mátyás-templom kórusának, amelyet Bárdos Lajos vezetett, tizenöt évig tagja voltam. Bárdos mindig azt énekelte nekem, évődve: Farkas Ilka bő szoknyája...”

Tillai Aurél karnagy: „És mennyi játékos mozdulat! Amikor megmutatta, hogyan szalad pipiskedve ángyi a *Szeged felől*ben a hatalmas léptű bácsi elől! Vagy a *Patkóéknál* codájában milyen az a fitymáló vállrándítás, hogyan lopakodik a bíró kutyája a zsíros gombóc felé, majd sivalkodva menekül a *Magos a rutafában*, milyen is a félrevágott virágos kalap, a rátarti leány, vagy a könnyörgés halálfélelemben a *Libera meben*.

Mennyi szójáték, tréfa, csattanós poén színesítette ezeket a különben nagy koncentrációt igénylő próbákat, amelyeken persze rengeteget tanultunk tőle: kifejezés és kiemelés, fokozás, gyorsítás, csúcspont, kontrasztok, ívek, árnyalatok! De mindig a tartalom szolgálatában.”

Thész Gabriella karnagy: „Szerette a gyerekeket, és szerette a zenét. Így a gyerekek is megszerették őt, és őrajta keresztül a zenét. Ez a Bárdos tanár úr-féle bűvös háromszög lényege.”

Kocsárné Herboly Ildikó karnagy, zenetanár: „Bárdos tudása lenyűgözött. A házi feladatainkat fordítva, fejfelé olvasta. Akkor azt hittük, ez micsoda nagy tudás, de amikor én magam is már tizenöt éve tanítottam a főiskolán, ugyanígy csináltam. Teljesen meg lehet ezt tanulni, még a C-kulcsokban való olvasást is. Kétszólamú ellenpontot is ellenőriztem visszafelé olvasva... Bárdos humora feledhetetlen volt. Amikor mondott egy faviccet, mert ezeket nagyon szerette, akkor úgy tett, mintha be akarna bújni a tábla mögé...”

Bárdos Lajos ősei a Borsod megyei Lénárdarócon éltek, a név a faluban igen elterjedt. Bárdos nemcsak egy kis kötetnyi népdalt ajánlott a falu népének, de személyesen is segítette őket, részt vett a település kulturális eseményein. Egy ilyenre emlékezve írja a krónikás: „... ekkor avatták fel a kopjafa szomszédságában lévő római katolikus templom falán elhelyezett emléktáblát, amely egy másik Bárdos nevű személynek, a Bárdos-családok Deák ágából származó, 1899. évi budapesti születésű Lajosnak állít emléket. Bárdos Lajos zeneszerzői, karnagy, zenetörténeti és -tanári munkásságával öregbítette a Bárdos-családok hírnevét. 1947-ben részt vett az akkor első alkalommal rendezett lénárdaróci ünnepségen, és vezényelte a Bárdos nevűekből álló 60 tagú kórust, majd az esti nótázáskor a daróci dalokból lejegyzett néhányat. Az ünnepi ebéd elfogyasztása után kultúrműsor szórakoztatta a résztvevőket, majd este vidám táncmulatság zárta a nagy napot.”⁴

Bárdos Lajos tízéves korában kezdett el hegedülni, kötelességszerűen, követve a szülői parancsot. 17 évesen jószerivel egy véletlennek köszönhetően ejti rabul a kamaramuzsikálást, hamarosan brácsázni is megtanul. Megérinti a zene hatalma. Ezzel a mélyvonós hangszerrel jelentkezik a Zeneakadémiára, de mivel ott abban az időben ilyen tanszak még nem volt, nem vették fel. Egy év komoly tanulás után 1920-ban bekerül Siklós Albert zeneszerzés osztályába, majd hamarosan Kodálnál tanul. Abba a híres 13 tagú osztályba kerül, amelynek tagjairól diplomakoncertjük után maga a mester így írt: „A magyar zenét nem mi találtuk ki. Megvan az már ezer éve vagy még régebben. Mi csak tovább akarjuk őrizni a régi kincset, és ha olykor megadatik nekünk, gyarapítani.

Bizalommal tekintek a jövőbe. Egyre több munkatársunk nő fel ehhez a dicső műhöz, hogy zenében is megértsék és valóra váltsák nagyjaink jelszavát: magyarság és világkultúra.”⁵

Bárdos ugyanezt tette 17 évvel később lapja, a *Magyar Kórus* nyári számában. *Tíz új karnagy* című írásában a közönség jóindulatába ajánlja frissen végzett tanítványait a Zeneművészeti Főiskola egyházkarnagyképzőjéről. Antal György, Cser Gusztáv, Pallos Béla és mások (szigorúan betűrendben) kapnak olyan indítást, amilyent annak idején ő Kodálytól. Bárdos így kezdi a később személyre szabott ismertetést: „A Zeneművészeti Főiskola évváró ünnepélyén tíz egyházkarnagy oklevél került kiosztásra. Tíz új munkás áll munkába, tíz lelkes és fölkészült ifjú misszionárius indul el, hogy hirdesse az eszmét.”⁶

Kodálnál tanulni egyenlő volt a népzenevel való végérvényes, örök életre szóló megfertőzöttséggel. Kodály nem szavakkal, hanem egész élete, munkássága példájával vezette növendékeit a népzene virágos mezejére, hogy aztán maguk már úgy boldoguljanak, ahogyan szeretnének. Bárdos és a népzene kapcsolatát nemcsak ez, hanem a cserkészethez való kötődése is erősítette.

Tizenhárom évesen lépett a cserkészeti kötelékébe, az I. kerületi Magyar Királyi Állami Főgimnázium (később Verbőczy, majd Petőfi Gimnázium) csapatába. Már az első év végén táborot szerveztek, ahol énekeltek, elsősorban népdalokat. Bárdos Lajos a családi éneklések mellett itt ismerte meg a népdalt. „... az országban a hetes számú cserkészcsapat fiú-férfi vegyes kara énekelt először népdalt” – emlékezik vissza egy kései interjújában.⁷ Gyakran átírt szöveggel, afféle „megcserkészített” népdalokat énekeltek. Hamarosan ő lett a Magyar Cserkészszövetség zenei vezetője, és az ő szerkesztésében jelent meg a számtalan kiadást megért *Magyar Cserkész daloskönyve*, benne a legszebb magyar népdalokkal.

A ma már ikonikusnak számító *101 magyar népdal* című, zsebben elférő kis gyűjteményét 1928-ban adta ki. A könyvecskét átnézte és előszóval ellátta Kodály Zoltán. A szerkesztésben közreműködött Karácsony Sándor és Mathia Károly. Népszerűségét jól példázza, hogy 1945-ben a hetedik kiadását érte meg. Összesen 35 ezer példány fogyott el belőle.⁸ „Nem én állapítottam meg, hanem Szabolcsi és mások, hogy ez teremtette meg az országban a városi ifjúság körében is és azon keresztül azután a felnőttek körében is a népdaléneklést”⁹ – nyilatkozta később Bárdos.

Akkor még nem tudhatták, hogy az utolsó lesz az a kiadás, amelyhez előszót írt: „Mikor először kezdtek szemembe tűnni erdőn-hegyen a barna inges csapatok, sokszor elgondoltam: mindenben rosszabb a mai diák élete, mint a mienk volt, de ezért az egyért érdemes volna cserélni vele” – Kodály rámutat a magyar népdal erejére és fontosságára is. „A magyar nyelv csak itt, ezekben a

dallamokban éli a maga életét. Együtt támadt, vagy rég-
gen összeszokott dallam és szöveg: egymás szépségét és
erejét fokozza. A romlásnak indult magyar nyelvérzék új
erőre kap a velük való foglalkozástól.”¹⁰

Bárdos tanácsokat ad az énekvezetőknek a dalok meg-
felelő egymáshoz illesztéséhez, a tempók kiválasztásához.
Karácsony Sándor pedig a függelékben ír a cserkészdal és
az igazi, veretes magyar népdal közötti különbségről, meg-
felelő arányra intve a két műfaj között. Népi dallamra éne-
kelhető cserkészszövegeket („cserkészítés”) is közöl a kis
könyv. A dalok sorrendbe állításánál elsősorban az egymás
után való énekelhetőségre ügyelt Bárdos.

E kötet mintájára indult meg az úgynevezett virágos so-
rozat, amelynek darabjai ehhez hasonló mennyiségű dalt
tartalmaznak, és címüket egy-egy virágról kapták. 1952-
ben látott napvilágot a *Gyöngyvirág* című összeállítás,
majd 1957-ben a *Százszorszép*, Bárdos szerkesztésében.
A *Gyöngyvirág*ot Bárdos „lénárddaróci atyjafiainak”
ajánlja. A kötet tartalmaz is három daróci dallamot, Bár-
dos gyűjtéséből. Ennek előszava is gyakorlati: szintén
előadási, műsorba emelési javaslatokkal látja el az olvasót.

A *Százszorszép* című kötet Kodály gyűjtéséből ad egy
csokrot. „A sok vihartól romlásnak indult nemzet újjá-
építéséhez a népzene hatalmas sarokkő. Mert a nép dala
életet hirdet, el nem múló életet”¹¹ – fejezi be később is
sokszor idézett előszavát a Mester. Bárdos kapcsolata a
népdallal katonakorában csak erősödött.

A népzene tanítását alapvető feladatnak tartotta, még-
sem érezte, hogy ennek természetesnek kell lennie. „Ma
az a furcsa helyzet van, hogy kötelező lett a régebben til-
tott anyag, a magyar népdal. Mit tegyen a tanító, ha el
akarja érni, hogy tanítványai megszeressék a népdalt?
Egy pedagógusnak nem lehet ennél fontosabb feladata
– mert ha eléri, akkor egy életre az övék marad. Nem az
adatok tanítása és mindenféle memoriterek bevágása a
fontos, hanem az, hogy megszerettesse a tárgyát. Most
ötezer pedagógusnak azt a varázslatot kellene csinálnia,
hogy azt, amit kötelező tanítani, úgy tanítsa, mintha
még mindig tilos lenne” – mondta egy interjúban.¹² Ez
a cinkosság, a tanítványokkal való örökös összekacsin-
tás, élményszerűség jellemezte mindig is őt. Kollár Éva
karnagy, egykori tanítványa visszaemlékezik speciális
kifejezésekre, amelyekkel a népdalkórusok előadói utasítá-
sait helyettesítette. „Kihúzott nyakú, rátarti tánc, nem
férek a bőrömbbe, 2-2 cm-t jobbra és balra a csípőcsonttal
a széken!”¹³ és más, hasonló kifejezésekkel élt, hogy va-
lóban élővé tegye a népdalt.

Karnagy pályafutását akadémista korában kezdi,
egy cserkészcsapat fiú-férfi vegyeskarának megszerve-

zésével és vezetésével. Egyre több kórusművet ír, főleg
népdalfeldolgozásokat. Nemcsak Kodály, de Lajtha
László is hatással van rá: „Örök hálával tartozom Laj-
tha László emlékének, aki sok mindenben segített, mint
fiatal kollégát... Kurucos, kemény, igaz ember volt.
Viszont engem rávett, hogy bizonyos rendszerességgel
tartsunk Népdal-félórákat.”¹⁴ Akkor készültek az első
népdalkórusok, minél egyszerűbb, könnyebb, a rádiózó
nagyközönség által is megérthető stílusban, és ott aztán
hónapról hónapra egy kis csokorral bemutattunk ilyen
új műveket.”¹⁵

Bárdos kb. 40 vegyes kari és 30 egynemű kari népdal-
feldolgozást készített, ezek mindegyikében több népdal
is szerepel.

Ha Bárdos zenéről, zeneelméletről szóló írásait egyetlen
szóval kellene jellemezni, akkor az (a tudományos felké-
szültségen, pontosságon és zeneiségen kívül) ez lehet:
gyakorlatiasság. Soha nem beszél a levegőbe, mindennek
haszna van. Haszna a karvezető, a kórusénekes, a tanár,
a zenetudós számára. Gyakorlati értelme és jelentősége
van minden megállapításának. És nem áttal időnként
kérdőjellel, avagy humorral befejezni egy-egy eszme-
futtatást. Írásai végén szinte minden esetben – ahogyan
egy jó tanár teszi ezt az óra végén – összegzést ad, amely
akár önmagában is megállná a helyét. Nem ritka a termé-
szettel való összevetés sem, hiszen a zene ugyanúgy a ter-
mészet része, mint az ember. „... a természetes-ösztönös
melodika az akusztikus kvintrokonság és a beszédszerű
félhangközeliség – vagyis a természet és Ember – közös
művének bizonyul. És lehet-e másképp?” – kérdezi a ter-
mészetes hangrendszerekről szóló írásában.¹⁶

A Bárdos tanulmányait bemutató kötetek mindegyike
tematikus sorrendben közli a cikkeket, eszme-futtatáso-
kat. Nem véletlen ez, hiszen a mérnöki gondolkodás, a
tisztá logika mindig is jelen volt minden megnyilvánulá-
sában – a virtuóz és vérbeli zeneiség mellett. A népzene-
ről alkotott nézeteit most én is így rendezem.

Ritmus

„... a magyart meg lehet tanítani helyesen, ritmusban
énekelni. Csak ehhez tanító kell – aki érti a dologát.”¹⁷
A *Magyar Kórusban* megjelent írása nem ígér töb-
bet, mint amit a cím mond: *Ritmust, több ritmust!*
A pontosságra hívja fel a figyelmet, azt kéri, hogy min-
den legyen az, aminek lennie kell, a negyed érték pon-
tosan egy negyed. Bartók népzenei ihletésű vagy nép-
zenét feldolgozó műveit elemezve rámutat a jellegzetes
ritmusirányokra, s azokat képletesen, láttatóan és na-

gyon találóan nevezi el: *lépő négyes*, *pergő négyes*, majd jön a *lengyel négyes*, a *mazurka ritmus*, a *choriambus* és a *záró négyes*. Az alkalmazkodó ritmusokat is hasonlóan: *lassanmenőnek*, *lassanlejtinek*, *szökő-lépőnek*, *futó-szökőnek*, *szökő-lejtinek*, *lejtvelépőnek*, *lengedezőnek* nevezi.¹⁸ Ha csak a nyelvi leleményt, a magyar nyelv bravúrait figyeljük meg ezekben a kifejezésekben, máris sokat tanulunk.

Másik írásában a *haemiola* nevű zenei jelenségről ír úgy, hogy ez a szó meg sem jelenik benne, nehogy bárkit is elriasszon. Ám pontosan értjük, miről is van szó.¹⁹

Az *ének-zene tanítása* című pedagógiai lapban rendszeresen közölt – gyakran igen kis terjedelmű – írásokat bizonyos zenei jelenségek értelmezéséről. Szóvá tette pl. a *tempo giusto* előadási utasítás pontos jelentését. Rávilágít, hogy ez nem gyorsaságot jelent, azaz nem tempójel.²⁰ Szemléletesen mutatja be a *szinkópát* mint ritmusképletet, még versikét is farag hozzá, hogy a tanárnak könnyebb legyen a dolga, de szól a pontos kottairás fontosságáról és a helyes metronómszámokról is.

Melódia

Egyik írásában²¹ hiányolja a *dallamtant* mint zeneakadémiai tárgyat. Fontosnak tartja, hogy tanuljon erről is a zenésznövendék, ráadásul a legtermészetesebb közezből, a népzeneből kiindulva. Ír az általa *csak-finálisznak* nevezett jelenségről, azaz arról, hogy a népzeneben a záróhang gyakran nem azonos az előkészített tonalitással. Kimutatja ezt a jelenséget nagy zeneszerzőink munkájában is.

Természetes hangrendszerekről ír, amikor mindent a harmadik felharmonikusból, azaz a tiszta kvintből vezet le. Ez az első olyan hangköz a felhangsorban, amely más, azaz nem azonos az első hanggal. Ezen keresztül vezeti le a pentatóniát, felhagyva a gyakori *hiányzik belőle a kissze-kund* elképzeléssel. Mindent a természetből következtet: a pentaton hangsor nem más, mint kvintek egymásutánja: dó szó re lá mi. És ha a tetejére (az elejére) és az aljára (a végére) teszünk egy-egy kvintet, máris a diatóniánál, a természetes hétfokú skálánál vagyunk. De ugyanilyen logikával vezeti le a népzeneben nagyon gyakori hatfokú, hexachord skálát is.²²

Elmegy egészen az *ultradiatóniáig*, azaz a tíz-, sőt tizenegyfokúságig is, szinte hihetetlen, de magyar népdalpéldákkal illusztrálva mondanivalóját.

A másik véglet, az *infrapentatónia* is sorra kerül, más népek dalaival és gregorián példákkal magyarázza el az ötfokúságot el nem érő hangsorokat, melyek gyermekdalainknak is jellemzői.

Példákat hoz olyan magyar gyermekdalokból, amelyekben a dallam a pentaton hangsor törzsét írja le szótól re-ig. Majd egy komoly matematikai gondolat sor felvázolása után teszi fel a kérdést: „Miféle rejtelmes erő hatására hanyatlik oly sok dó-re-mi, vagy dó-re-mi-szó dallam vége lá-ra? Hiszen a dallamban sokszor egyáltalán nem is szerepel ez a hang a finális elött.”²³



Varázslatosan ír Bartók honvagy-dallamáról, a *Concerto IV.* tételének fő motívumáról. Számos magyar népdal példáján keresztül fejti ki és elemzi a leggyakrabban operettdallamhoz hasonlított melódiát. Ő népdalokkal talál benne párhuzamot. De a lényeg: „Hallgassuk meg, mit üzen Bartók dallama! Üzeni az alkotó erőnek minden földi bajt legyőző erejét, üzeni egy mélységesen magyar, egyben világrangú zeneköltő szavát, üzeni a távolból a honvagy sajnó fájdalmát.”²⁴

Bárdos Lajos
balaton-
keresztúri
gyűjtése,
dallejegyzés
1925

Megismertette és megszerettette magyar népzeneink alaphangsorait, humorral teli, kedves írásban magyarázza el, miért nincs szükség bizonyos nem magyaros, nem magyar eredetű dallamokra az egyházi népének-gyűjteményekben.²⁵

Liszt muzsikáját több helyen is elemzi tanulmányai-ban, de külön kötetben is.²⁶ A hangsorokat vizsgáló írásában mintegy tizenhárom olyan hangsort mutat meg Liszt zenéjében, amelyeknek alapja valamely, a magyar népzenehez köthető skála vagy skála-jelenség. Mint oly-gyakran, a hangsorok zenei elemzésén túli az emberi ol-dalt is vizsgálja: „Szenvedés = magyarság. Nem magyar, latin vagy más szövegű műveiben, amikor fájdalom, szenvedés, pusztulás a téma, Liszt zenei hangja magyar-ra fordul. Mi más ez, mint teljes közösségvállalás a sokat szenvedett néppel?”²⁷

Ő vezeti be a *heptatonia secunda*, majd később a *tertia* hangsor megnevezést, amely egy sajátos magyar hangrendszer és annak módusait jelenti. Hosszasan elemzi ezeket az írás elolvasása után természetesnek és ismertnek tartott jelenségeket, példák sorával illusztrálva. Pedig a mondanivaló nem könnyen emészthető. A „második hétfokúság” módusait jellegzetes neve-ekkel látja el, ráadásul kitűnő logikájával arra a követke-zetésre jut, hogy a *heptatonia secunda* magában foglalja a teljes pentatóniát és egy hang híján az egészhangú skálát. „Valódi bűvészmutatvány!” – ujjong – „A csak-tisztakvintes rendszert és a teljesen-tisztakvintnélkülit is. Ezeréves székelő hagyományt – és Párizs legújabb vívmányait. Keletet és nyugatot, ős-múltat és jövőbe mutató jelent, »alfától omegáig«.” Az eszmefuttatás egészen messzire mutató, korunkban is előrevivő gon-dolattal zárul: „De vajon nem ez volt a nemzet minden nagyjának életműve: magyarnak lenni és európainak lenni egyszerre?”²⁸

Nemcsak az autentikus–plagális hangterjedelem kö-rüli vitát teszi helyre, de ugyanezen írásában bátor taná-csokat ad a népdalok hangsorának megnevezéséhez is.²⁹ Különbséget tesz pl. a *mixolid* és a *szó-mixolid*, a *fríg* és a *mi-fríg* hangsorok között. Utóbbiak a nagy ívet bejáró, kvartszext indításúak: *Szegény vagyok, A csitári hegyek alatt*. Különbséget tesz az egyébként ugyanúgy hangzó *dór* és *lá-sor fi*-vel elnevezésű hangsorok között. Bizonyítja tézisé-t a mindkét módon történő szolmizáció bemutatásával. Igazat kell adnunk neki.

De találó hangsorelnevezéseket is kreál. Ilyenek az *ungár*, a *kalindra*, a *kuruc*, a *kecskeméti*, az *indolid* skálák, amelyeket könnyű megjegyezni, csak egyszer kell elmé-lyedni a magyarázatban.

Harmónia

A magyar népzene alapvetően egyszólamú. Így innen példát nem vehetünk a többszólamúságra, legfeljebb a hangszeres zenékből. Bárdos Liszt zenéjét elemezve mutatja be a modális és a funkciós harmóniavilág jellegzetességeit, különbözőségeit. Nagy Olivér szerint a mo-dális zeneelméletet csak tőle lehetett megtanulni, hiszen Bárdos mutatta ki, hogy ezek nemcsak a reneszánszra ér-vényesek, hanem későbbi korokra is. „És íme bebizonyo-sodik: az ó-épület építőkövei nemes, időálló anyagból készültek. Nem veszélyeztetik az újnak sem szerkezetét, sem tartósságát, de még stílusát sem.”³⁰

Felhívja a figyelmet a magyar népdalok jellegzetes hangközlépéseire is. Meglátása szerint a 8., 5., 4. és 1. fokoknak van a legnagyobb jelentősége – akárcsak a klasszikus zenében. Az ok hasonló: „A fizika – fizika”³¹ – írja, utalva ismét a felhangsorban elsőként megjelenő hangokra.

Forma

Több írásában is kifejti, hogy bár két azonos dallamfél szólal meg az ún. kvint-megfelelést tartalmazó népdalok-ban öthangnyi magasságkülönbséggel, mégsem tekint-hetjük ezeket a dallamrészeket azonosnak. Más ugyanis a funkciójuk, az egyik nyit, a másik zár. Az egy rendszer-ben való szolmizálást javasolja akkor is, amikor ebben az esetben a pentaton hangsortól „idegen” hangok, a ti és a fá is megjelennek. Bárdos elmagyarázza, hogy a pentató-nia öt alaphangjából (lá, szó, mi, re, dó) álló hangsor mel-lelt létezik *éles* és *tompá pentatónia* is, előző ti-vel, utóbbi fá-val egészíti ki a főhangokat. Mindeközben tanácsot ad a legkisebbeket tanító tanároknak is, akiknek a dó-váltás bizony segítségükre lehet a dallam szerkezetének köny-nyebb megértetéséhez. Ezt mondja: „Amikor a tanítás során először fordulnak elő ilyen népdalok, alkalmazzuk – Kodály példáját követve – első lépésként a dó-váltást. Csak ne ez legyen a végső állomás.”³²

Példákkal illusztrált zenei írásainak egyikében állítá-sának igazolásául végső érvként ezt írja: „Még mindig kételkedsz, ó Nyájas Olvasó? Forduljunk tanúságtéte-lért a leghivatottabb szakértőhöz.”³³ (Ti. Kodályhoz.) Ugyanakkor bátran felhívja a figyelmet Kodály könyvé-nek sajtóhibáira, de – korát meghaladva – magának a ko-dályi gondolkodásnak a korhoz való igazítására is. A két-rendszerűség tonális biztonságáról szóló írásának végén összefoglalásul azt javasolja, a két dallamfelet ne kezdjük azonos szolmizációs hanggal:

„– De hát Kodály tanár úr a bicinium-füzetekben is, máshol is alkalmazta a dó-váltást!

– Igaz. De ezek a gyakorlatok egy jó emberöltővel ez előtt keletkeztek. Akkoriban igen fontos volt rámutatni mindarra, ami zenei anyanyelvünkben sajátosan más az addig ismertekkel szemben... Akkoriban ez volt a legjobb elindulás.”³⁴

Szokott humorával még ezt is hozzászói: „... ha egyáltalán muszáj mindig szolmizálni.” És szinte látjuk az összekacsintást szeretett diákjaival.

Az *arzis-tézis*, más szavakkal emelés-letevés, indítás-érkezés, nyitás-zárás jelenség a zene egyik alappillére. Számos kórusmű és klasszikus zenei példa mellett Bárdos megmutatja ezt a népdalokban is.³⁵ A zene *legmélyebb lényegéhez* tartozónak tartja a leggyakrabban kérdés-feleletként aposztrofált zenei jelenséget, és be is mutatja számos dallamrészletben. Rávilágít, hogy a kérdés, azaz a nyitás nem feltétlenül emelkedő dallamvonal, és nem feltétlenül a fordítottja a válasz. Így jut el a zenei mondathoz, majd a periódushoz. És ehhez kapcsolja, ezzel magyarázza a magyar népdal egyik legfontosabb formai elemét, a kvintváltást, azon belül a kétrendszerűséget, azaz a tökéletes kvintválaszt. Az ilyen jelenséget hordozó népdalok első felét domináns magasságban lebegőnek tartja. (*Megrakják a tüzet*)³⁶ Ez is egy olyan meglátás, amely szintén az ún. népzene és az ún. klasszikus zene közti láthatatlan, de meglévő falat kívánja lebontani, és utal arra, hogy zene csak egyféle van.

Bárdos köztudottan színtévesztő volt. Mégis a színeket hívja segítségül, amikor a kvint transzpozíció különböző fajtáit meghatározza. Leírja, hogy nemcsak a barokk fűgából ismert, a kifejezést onnan kölcsönző reális-tonális válasz létezik, amelyre Kodály is felhívta a figyelmet, hanem vikariáló (pentaton), valamint harmonikus és modális válasz is. Mindezeket népdalpéldákkal illusztrálja. A már említett heptatonia secundát is színnek – színeknek tekinti: „... ennek a második hétfokúságnak a színei is hozzátartoznak Kodály zenei nyelvezetéhez.”³⁷

Az új stílusú magyar népdal egyszerűnek tűnő, ám rengeteg izgalmat rejtő szerkezetéről³⁸ ezt állítja: Zár-nyit-nyit-zár: ez a négy sor zenei rendje. Példának a sokak által ismert *Gerencséri utca* kezdetű dalt állítja. Az első sor: zár, azaz megnyugtatóan végződik, az első fokon. A 2. sor nyit, még akkor is, ha csupán öt hanggal magasabban szól. A 3. sor ismét nyit, majd a 4. természetesen lezárja a teljes eddigi játékot. Nyugodtak lehetünk: megértettük a népdal szerkezetét.³⁹

De kapunk példát a zár-zár-nyit-zár formára is: *A jó lovas katonának* kezdetű dallal.⁴⁰ Ha így magyaráz a tanár, a betűkkel jelölt sorok (ABBA, AABA stb.) életre kelnek,

magyarázatot kapnak. További példákkal illusztrálva elemzi az új stílusú népdalt, minden formáját és minden jelenségét.⁴¹

Főiskolai jegyzetének már a címe is hívogató: *Életet az énekbe!* Formatan ez a javából, népzenei példákkal.⁴² Népdalok és Bartók-kórusmű-részletek segítségével mutatja meg az arzis-tézis jelenséget különböző ritmusformákban, majd a zenei mondatot és az ezzel nem azonos periódust. A tanár és az apa személyisége bújik elő záró gondolatai bevezetéseképpen: „Mindez talán nagyon is bonyolultnak tűnhet! [...] Ne ijedjünk meg a feladattól.” És biztat, tanít, és tanít, biztat.

Prozódia, nyelv

Bárdos számára a magyar nyelv helyes használata mindig rendkívül fontos volt. Ő vezette be a Zeneakadémián többek között a zeneprozódia nevű tárgyat, ahol az elemzés módszerével figyelték meg a hallgatók a helyes, illetve helytelen szövegértelmezést a zeneművekben. Vicces, szórakoztató, de egyben elgondolkodtató példákkal, a tőle megszokott bárdosi humorral hívta fel a figyelmet korábbi művek problémáira. Ugyanakkor elmondja: a népzene prozódiaja alapvetően jó és természetes. De vannak kivételek: „Népzeneinktől nagyon sokat kell eltanulnunk, de mindent, válogatás nélkül nem.”⁴³

Hosszasan ír a beszéd dallamáról. Egy nagyon egyszerű mondat: *Pál volt itt* frazeálási különbségeivel mutatja meg, a szöveg lejtése, dallamossága mennyi jelentésbeli variációt rejt.⁴⁴ Természetesen itt is népdalsorok elemzésével erősíti meg mondandóját.

Közismert Kodály gondolata a többféle 'e' hangzó bevezetéséről. Bárdos erről még árnyaltabban ír. Mesterként tartja, ha pl. fővárosi kórusok tájnyelven adják elő a feldolgozott népdalokat.⁴⁵ Persze, ahogyan minden más, ez sem ilyen egyszerű. Példákkal mutatja meg, hogy vannak kivételek, vannak helyek és helyzetek, ahol maradhat egy-egy tájszó.

Felhívja a figyelmet arra a nyelvi hibára, amelybe sokan belebotlanak: Nem biciniákat énekelünk, hanem biciniumokat.⁴⁶

Alapvető dologra hívja fel a figyelmet, amikor ezt írja a magyar népdalok előadásával kapcsolatban: „A szöveg ne legyen szolgálja a dallamnak, hanem a dallam legyen segítőtársa a szövegnek. A minél szebb, minél mélyebben ható, gyönyörködtető közlésnek.”⁴⁷ Ismét a magyar népdal lényegére tapint: a szöveg határozza meg nemcsak a dallamépítést, de az előadásmódot is.

A tanár, a javító, a lektor

A népdal – népies dal körüli fogalomzavarra hívja fel a figyelmet egy írásában, az *A csitári hegyek alatt* kezdetű új stílusú népdal elemzésével – a tőle megszokott pontos nagyvonalúsággal, a klasszikus zeneelméletben is használatos kifejezések segítségével.⁴⁸ Megmutatja, miért szebb, maradandóbb a népdal a másikinál.

Összefoglalás

Kodály mondta: „A népzenehez a legrövidebb út a zenei műveltségen át vezet.”⁴⁹ Talán ez a mondat illusztrálja legjobban Bárdosnak a népzenehez való viszonyát is. Egyik írásában Kodályt idézi szabadon: „Kodály szava diákkorunkban: »A népzene nem áll olyan nagyon távol a műzenétől, mint sokan gondolják.«”⁵⁰ Talán ez határozta meg, innen ered erőteljes zeneelméleti gondolkodásának rávetítése a népzene szerkezetére. Úgy elemzi a népdalokat, mint a szimfóniatételeket. És így látja meg bennük az általános zeneit. Mindeközben a népdalt éneklő emberről és a magyar népdal mondanivalójáról sem feledkezik meg.

Bárdos számos kifejezést hozott be a köztudatba, amelyeket a zenetanítás azóta is használ. Csak néhány ezek közül: *vikariáló szext, éles és tompa pentatónia, nápolyi akkordok, feminin vagy masculin zárlat* és sorolhatnánk. De a *modális hangsor* elnevezés is tőle származik.

Gyakran ad szövevényes, bonyolult matematikai magyarázatot, de úgy, mint a kincskereső: olvasója kénytelen vele tartani, és végiggondolni az egészet. Ha mégsem, ott az összefoglaló az írás végén, a lényeg abban is benne van, sokkal rövidebben.

Kodály és Bartók dallamépítését mintegy sokadik magyar dialektusterületnek tekinti.⁵¹ Dallamaikkal, zenei megoldásaikkal ugyanúgy példálózik, mint a magyar népdalokkal.

Bárdos a zenét nem magyarázza, hanem éli. Természetesnek és alapvető szükségletnek tartja a hallható kincset, a muzsikát. Magyarázatai a lényeghez, a zene lelkéhez mutatnak utat.

Mit is ír a magyar népdalról Bárdos? „Nem a városok, úri szalónok, kávéházak pirosnadrágos magyarságú dalai ezek, hanem a föld népének évezredes kincsei. Sokkal gazdagabb annál, sokkal erősebb, változatosabb, művészeibb, egyetemesebb.”⁵²

Bár a *föld népe*, a magyar parasztság mint társadalmi réteg ma nem létezik, a népdal sem természetes közegében és természetes módján él, üzenetének, örökségének megértéséhez, megfejtéséhez Bárdos tanulmányai nagy segítségünkre vannak. Bárdos szereti

a tananyagot és szereti a tanítványait, mi szórakozva tanulhatunk.

Szerencsénkre még köztünk van jó néhány Bárdos-tanítvány. Félő azonban, hogy velük együtt ez a tanári stílus, ez a módszertan is el fog tűnni. Bárdos Lajos népdalt magyarázó féltő szeretetéből, megalapozott, több oldalról is alátámasztott okfejtéseiből nemcsak a zeneoktatásban, de más területeken is tanulhatunk.

JEGYZETEK

- 1 MÁTYÁS János: *„Hány színe van az életnek? Beszélgetések Bárdos Lajossal. Dokumentumok.* Bp., Ikon, 1996, 13.
- 2 NAGY Olivér: *Portré-vázlat Bárdos Lajosról = Bárdos Lajos emlékkonferencia.* 1996. XI. 16. Szerk. PÓCZONYI Mária, Bp., Bárdos Lajos Társaság, 1997, 30.
- 3 FEHÉR Anikó: *Muzsika a katedrán.* Bp., Liszt Ferenc Zene-művészeti Egyetem, 2011
- 4 SZÉPLAKI Kálmán: *Lénárddaróc a Bárdosok faluja = Barcikai históriás,* 2000, 1. sz. <http://epa.oszk.hu/00500/00552/00004/lenard.htm>
- 5 KODÁLY Zoltán: *Tizenhárom fiatal muzsikus (1925) = Uő: Visszatekintés I–III.* Szerk., közread BÓNIS Ferenc, Bp., Zeneműkiadó, 1982, 1989, III., 44–451.
- 6 BÁRDOS Lajos: *Tíz új karnagy = Magyar Kórus,* 1942. nyár, 874–875.
- 7 MÁTYÁS: *i. m.* (1996), 52.
- 8 *Magyar cserkészek daloskönyve.* Szerk. FALVY Zoltán, Bp., FAM Zenei Kiadó, 1992
- 9 BILLER István: *Tanár úr (Beszélgetés Bárdos Lajossal III.) = Parlando,* 1985, 4. sz., 13.
- 10 *101 magyar népdal.* Szerk. BÁRDOS Lajos, Bp., Magyar Cserkészszövetség, 1929
- 11 *Százszorszép. 100 magyar népdal.* Közreadja. BÁRDOS Lajos, Bp., Zeneműkiadó, 1957
- 12 Idézi DARÓCZI BÁRDOS Tamás: *Életet a népzene-tanításba! = Bárdos Lajos emlékkonferencia. I. m.* (1997), 45.
- 13 KOLLÁR Éva: *Előadói utasítások néhány Bárdos műhöz = Uo.,* 87.
- 14 A Magyar Rádióban, amelynek zeneigazgatója Lajtha László volt ebben az időben.
- 15 BILLER: *i. m. (IV.) = Parlando,* 1985, 5. sz., 13.
- 16 BÁRDOS Lajos: *Természetes hangrendszerek = Uő: Harminc írás (1929–1969).* Szerk. BÓNIS Ferenc, Bp., Zeneműkiadó, 1969, 89.
- 17 BÁRDOS Lajos: *Ritmust, több ritmust! = Uo.,* 41.
- 18 BÁRDOS Lajos: *Népi ritmusok Bartók műzenéjében = Uo.,* 9–32.
- 19 BÁRDOS Lajos: *Van-e kétféle hatnegyedes ütem? = Uo.,* 49–52.

- 20 BÁRDOS Lajos: *Giusto* = Uő: *Elemző írások a zenéről I.* Szerk. MOHAY Miklós, Bp., Cherokee, 1994, 13.
- 21 BÁRDOS Lajos: *Csak-fínálisz* = *Parlando*, 1980, 11. sz., 9–12.
- 22 BÁRDOS Lajos: *Természetes hangrendszerek* = BÁRDOS: *i. m.* (1969), 57.
- 23 Uo., 83.
- 24 BÁRDOS Lajos: *Bartók honvágy-dallama* = BÁRDOS: *i. m.* (1994), 195.
- 25 BÁRDOS Lajos: *Egy érzelmes hangköz* = BÁRDOS: *i. m.* (1969), 97.
- 26 BÁRDOS Lajos: *Liszt Ferenc, a jövő zenésze*. Bp., Akadémiai, 1976
- 27 BÁRDOS Lajos: *Liszt Ferenc „népi” hangsorai* = BÁRDOS: *i. m.* (1969), 126.
- 28 BÁRDOS Lajos: *Heptatonia secunda* = Uo., 373.
- 29 BÁRDOS Lajos: *Zenei műszavaink kérdéséhez* = Uo., 336.
- 30 BÁRDOS Lajos: *Modális harmóniak Liszt műveiben* = Uo., 129.
- 31 BÁRDOS Lajos: *Pentatóniánk „csontváza”* = BÁRDOS: *i. m.* (1994), 62.
- 32 BÁRDOS Lajos: *Kétrendszerűség* = Uő: *Írások a népzeneiről.* Szerk. MÁRKUSNÉ Natter-Nád Klára, Bp., Tankönyvkiadó, 1988, 14.
- 33 Uo., 11.
- 34 Uo., 14.
- 35 BÁRDOS Lajos: *Életet az énekbe! Adalékok az elemi formatanhoz a népdal és a periódus köréből.* = BÁRDOS: *i. m.* (1969), 196.
- 36 Uo., 222.
- 37 BÁRDOS Lajos: *Heptatonia secunda* = Uo., 464.
- 38 Visszatérő sorszerkezet, azaz az első és az utolsó sor azonos.
- 39 BÁRDOS Lajos: *Életet az énekbe! Adalékok az elemi formatanhoz a népdal és a periódus köréből.* = BÁRDOS: *i. m.* (1969), 236.
- 40 BÁRDOS Lajos: *Egy Bartók kórus tanulságai* = Uo., 307.
- 41 BÁRDOS Lajos: *Mi az, hogy „B”?* = BÁRDOS: *i. m.* (1988), 16.
- 42 BÁRDOS Lajos: *Életet az énekbe! Adalékok az elemi formatanhoz a népdal és a periódus köréből.* = BÁRDOS: *i. m.* (1969), 196.
- 43 BÁRDOS Lajos: *Népdalritmus mindenáron?* = Uo., 284.
- 44 BÁRDOS Lajos: *A beszéddallamról* = Uo., 285.
- 45 BÁRDOS Lajos: *Énekeljünk-e tájsházában?* = Uo., 319.
- 46 BÁRDOS Lajos: *Zenei műszavaink kérdéséhez* = Uo., 339.
- 47 BÁRDOS Lajos: *Kétféle szóhangsúly énekeinkben (II.)* = *Az ének-zene tanítása*, 1982, 3. sz., 133.
- 48 BÁRDOS Lajos: *Mai magyar ének* = BÁRDOS: *i. m.* (1969), 330.
- 49 KODÁLY Zoltán: *A magyar népzene*. Bp., Zeneműkiadó, 1960, 67.
- 50 BÁRDOS Lajos: *Mi az, hogy „B”?* = BÁRDOS: *i. m.* (1988), 17.
- 51 Hasonlóan fogalmazott Páskándi Géza is a *Találkozásom a népdallal* című rádióműsorban. Kossuth rádió, 1987. Műsorvezető Fehér Anikó.
- 52 BÁRDOS Lajos: *Mai magyar ének* = BÁRDOS: *i. m.* (1969), 328.



Bánki Éva

Földi idő, égi idő, udvari idő

■ Van-e értelme egyáltalán a *Bibliában* életkorokról beszélni?

A pátriárkák hosszú-hosszú élete eleve reménytelenné teszi a mi fogalmaink szerinti életkor-meghatározást: hiszen hány éves is volt például Jákob, amikor feleségül vette Leát – az ő életkora hogy „viszonyul” a mi életidővel kapcsolatos fogalmainkhoz?

Az *Újszövetségben* már senki sem élhet háromszáz-négyszáz évet. De nehezen tudjuk az újszövetségi hősök életidejét a mi tapasztalatainkkal összevetni, hiszen Jézusnak nincs „serdülőkora”. Az emberi fejlődés és növekedés kategóriái nem vonatkoztathatók rá: kisgyerekként vitába száll a bölcsekkel. Jézus „isteni” viszonyát az időhöz a középkori Mária-képek is kifejezik: egy hús-vér kamaszlány karján egy öregesen elmélyült („bölc”) arcú csecsemő piheg – vagy éppenséggel könyvet, kéziratkezcset tart a kezében. A csecsemő Jézus a történelmi időben él ugyan, de a fejlődés és a növekedés törvényei őt nem érintik. Egyszerre él az időn kívül és belül.

Kisfiúként kioktatja a bölcseket. Magáról „völegényként” vagy „fiúként” beszél, de ezek nem feleltethetők meg egyetlen földi életszakasznak sem. Évei alapján meglett férfi, de a kánai menyegzőre az édesanyjával érkezik.

Van-e valami lehetetlen az Úr számára? (1Móz 18,14)¹

Isten közelsége zárójelbe teszi a földi időt: idős asszonyok fogannak, öreg próféták hadseregeket vezetnek. De furcsa módon a *Biblia* szereplői mindvégig tudatában vannak a *földi* időnek, az emberi test véges lehetőségeinek. Sára felkacag, mikor meghallja, hogy egy esztendő múlva fia születik. „Ábrahám és Sára élemedett korú öregek voltak, és Sáránál már megszűnt a női életfolyamat.” (1Móz 18,11) A nevetés a földi és az isteni idő abszurd összeegyeztethetetlenségét, feloldhatatlan ellentétét jelzi.

A látogatás Ábrahámnál egyszerre idilli és félelmetes. Már-már komikus, ahogy az öreg Ábrahám térül-fordul, („kiszalad a csordához”), és szinte túlzó, ahogy magát nem kímélve, a lelkiismeretes házigazda buzgalomával

próbálja pihenésre bírni az utazókat. A nagy igyekezetet aztán a „kedves vendég” azzal hálálja meg, hogy leleplezi a sátor bejáratánál hallgatkozó háziasszonyt – mintegy „belelát a gondolataiba”, hiszen Sára csak „magában nevet”.

Sára leleplezését, az Ábrahámnak tett, újból megerősített ígéretet rögtön követi Szodoma elpusztítása. „Mivel Sodoma és Gomora kiáltása megsokasodott, és mivel bűnük fölöttébb súlyossá vált, lemegyek, és megnézem, hogy vajon teljesen a hozzám felhatott kiáltás szerint cselekedtek-e, vagy sem.” (1Móz 18,20–21)

És az élet ígéretét azonnal követi a halál ígérete.

Ábrahám és az Úr párbeszéde mintha megismételné a „vendég” és Sára beszélgetésének dramaturgiáját. Kedélyes huzakodással kezdődik, mígnem Ábrahám rájön, az Úr igazságos, és már réges-rég eldöntött mindent.

Bár Isten aggokat is felruházhat az ifjúság erejével és lendületével, azért a kamaszkor (a próbatételek ideje) kitüntetett időszak a bibliai hősök fejlődésében is. Annak ellenére, hogy a *Biblia* nem ismer kalandvagyból a nagyvilágban kóborló hősöket. Ám mindig a fiatalok azok, akik Jákob módjára a pusztában bolyonganak, József módjára helytállnak az idegen udvarokban, vagy tékozló fiú módjára belevesznek a nagyvilágba.

Most két fiatal, idegenben élő álomfejtő, József és Dániel tevékenységét vesszük szemügyre.

Ők elég sokáig élnek, de a *Szentírás* soha nem állítja őket elének unokáik, dédunokáik körében élő pátriárkáként. Tetteik alapján végig fiatalok vagy középkorúak, mintha rájuk nem vonatkozhatna az, ami számos hősre, hogy „éveik betelnek”. József és Dániel története – az idegenben helytálló, ott bámulatos karriert építő, de saját gyökereiről meg nem feledkező ifjúé – mindennél alkalmasabb, hogy Northrop Frye példáját követve önálló irodalmi elbeszélésekként olvassuk.² Ezzel mindenestre nem vagyunk egyedül. Nem véletlen, hogy a bibliai József, az *Ószövetség* egyik különleges „karrieristája” ihlette a XX. század egyik nagyregényét.

Az idegenben boldoguló, ott különleges próbatételeket kiálló bibliai hősök története amúgy nem teljesen illik a folklórból is ismerős mitikus sémába. Se József, se Dániel nem „vitézként” nyerik el az idegenek jóindulatát és elismerését. Nem mentenek meg hercegnőket, nem vezetnek hadseregeket, nem foglalnak vissza országokat, nem küzdenek meg szörnyekkel: ők az idő titkait tárják fel.

Egyikük tevékenysége sem nevezhető bibliai értelemben hagyományos próféciónak. Se Dániel, se József nem a kiválasztott nép és az Úr között közvetít, az ő próféciaik, álomfejtéseik az egyetemes jövőt, az Izraelt körülvevő nagyhatalmak sorsát érintik. József második álomfejtése, vagy inkább „tanítása” épp a banalitása miatt különleges: a „bő” esztendőök feleslegét félre kell tenni a „szűk” esztendőkre. Semmi titokban támadó hatalom, semmiféle különleges csodafegyver. József álomfejtése szerint a politikai-gazdasági siker mindenkor az *előre-látás* (sic!) racionális tervezés, gazdálkodás, takarékoság függvénye. Mintha a nagyszüleinket hallanánk.

József sikeres pénzügyminiszteri, gazdasági ténykedése, ennek a „sikernek” a szakrális megalapozottsága a *Biblia* egyik érdekes vonulatára hívja fel a figyelmet. A földi értelemben nincstelen és hajléktalan Jézus is sokszor beszél példabeszédeiben „jó gazdáról”, helyes és helytelen befektetésekről, pénzzel való bánásról. A mózesi törvények egy részét („szombatév” stb.) olvashatjuk a fenntartható fejlődést megalapozó környezetvédelmi szabályoknak is. Mindezek tanúsága alapján a ráció és a célelvőség transzcendens megalapozású, szakrálisan igazolt, a Gondviseléssel teljesen összhangban álló fogalmak. Isten maga az Értelme. Ennek fényében az *előre-látás* legbanálisabb formáit – sziklára épített ház, tartalékolaj a lámpásokba, gabonaraktárak megszervezése – sem tarthatjuk Isten akaratával ellentétesnek.

Mintha a *Szentírás* nem tenne érdemi különbséget racionális tervezés és profetikus éleslátás között – mind a kettő *isteni* adomány.

Dániel előre-látása sokkal különlegesebb. Mint a *Biblia* valamennyi olvasója, mi is roppant kíváncsiak volnánk a Nebukadneccar uralmát követő birodalmak pontos felsorolására, azaz a „jövőre” (hiszen egyes-egyedül az Úr *szabja meg a különböző időket és alkalmakat* (Dán 2,21), de épp ez az, amit a szentírási szöveg nem tár elénk egyértelműen és világosan. (A „négy fenevad” jelentése nem fejthető meg magából a szövegből.) Csak egyetlen dologban lehetünk teljes egészében biztosak: Nebukadneccar után új és új nagyhatalmak jönnek.

Itt nem is feltétlenül vagy nem csak maga a megfejtés csodás, hanem az álomfejtés körülményei. A fogoly Dá-

niel ugyanazt az álmot látja, mint Nebukadneccar király. (Ez majdnem olyan csodás, mint mikor Ábrahám „látogatója” észreveszi, hogy Sára hangtalanul nevet a sátorban.) Ám ebből az álomfejtéséből az is következik, hogy a jövő mindannyiunk tudatalattijában ott rejtőzik.

Dániel könyve egyike a legtöbbet kritizált és kutatott bibliai könyveknek. A próféta utalásai a történelemtudomány segítségével könnyen adatolhatók, ráadásul az ő „apokaliptikus forгатókönyve” a mi még be nem teljesült időnkre is vonatkozik. Engem az évhetek számolásánál,³ a dánieli apokaliptikus menetrendnél jobban érdekel a nagypolitika, az udvar mint sajátságos létforma, tér- és időélmény.

Az „udvar” a világosság, a rend, a civilizáció jelképe a középkori lovagi irodalomban. Van jellegzetes „udvari idő” is a trubadúrlírában, ez pedig az újrakezdés emblematikus évszaka, az „új idő”, a tavasz, melyhez a költők a spirituális reménység, az intellektuális kifinomultság és egy fennkölt érzelmi állapot, az „udvari szerelem” értékeit is társították.⁴

Érdekes összehasonlítani ezzel az Ó- és Újszövetség udvar-ábrázolásait! Fejetlenség, rendtelenség, zűrzavar, érzékiség, kapkodás, esztelenség; az udvar közepén egy zsarnoki vagy infantilis, könnyen befolyásolható – tulajdonképp, mint *Eszter* könyvében láthatjuk, akárki által befolyásolható – királlyal.⁵

A legtöbb földi uralkodó a *Bibliában* önkényúr vagy futóbolond.

És *semmilyen* udvar (még Dávidé sem, Salamoné sem) lehet elég áttekinthető, világos és racionális a bibliai értelemben vett tervezés, *előre-látás* eszményéhez képest. Ennek az udvar-ábrázolásnak megvannak a maga állandó stílári jegyei: szaggatottság, homályosság, drámaiság, töredékesség, a korábbi folyamatos történetmondást felváltó élénk párbeszédek és hozzá sok-sok kihagyás. A megbicsaklott, *drámai* idő szokványos (akár a népbaladákban is ismerős) eszközei. Az udvari tapasztalat, az irracionális tér- és időélmény szinte megbetegíti a „hatalmasokat”, az udvari élet résztvevőit; az örület, a depresszió és tudatzavar is legtöbbször a királyok háta mögül leselkedik (Saul, Nebukadneccar). Ám ebben a hisztérikus légkörben, ebben a hírhedten zűrzavaros és hektikus intézményben, a józan észnek és a politikai érdekeknek is ellentmondó folytonos „irányváltásokban”, a hatalom bizsergető közelében kifejlődhet egy olyan érzékenység, amelyben két ember szinte belelát egymás agytekervényeibe. Ráadásul a *Biblia* udvari történetei gyakran legalább olyan hátborzongatók, mint a kora romantikus „gótikus regények”. Kísértetek, szellemek, halottlátók,

sőt a Shakespeare-t is megihlető Saul (Macbeth) történetében felbukkan még egy boszorkány is (endori halottlátó). Mindez azt is érzékelteti, milyen démoninak látja a *Biblia* a nagypolitikát.

A „Babilon végnapjait” nyomon követő Dániel, aki számtalan királyt kiszolgál a jóstehetségével és próféciáival, egészen rejtélyes figura. Az ószövetségi hősök többségével ellentétben nincs szinte semmilyen magánélete (apja, anyja, gyereke, felesége), vagy erről alig tudunk meg bármi érdekességet, mert mintha a „látás” teljesen kitöltené Dániel egész emberi mivoltát. Meglepően introvertált férfi, elutasítja a szobor-álmog megfejtésért járó kormányzati posztot, a megtisztelő feladatot átengedi három társának, Hananjának, Mísáélnak és Azarjának.⁶ Ő maga csak egyetlen napig visel kormányzati tisztséget (Dán 5,29). Legtöbbször háttérbe húzódva, tanácsadói szerepkörbe húzódva figyeli az „idők jeleit”.

Ideális narrátor. Szinte mindig fiatalelként látjuk. Sors és felelősség nélkül. Valamiféle önként vállalt „kiskorúságban”.

A *Dániel könyve* látomások, isteni közbeavatkozással végződő csodás események és drámai kataklizmák, nem várt politikai fordulatok különös egyvelege. Az egymásra torlódó, nehezen követhető történetek meglepően drámai hatást keltenek,⁷ úgy érezzük magunkat, mintha egy örült, kesze-kusza királydrámába csöppentünk volna. Fejek hullanak a porba, királyok jönnek-mennek, a kaotikus eseményeknek csak a transzcendens látomások szolgálnak értelmezési keretül.

A *Biblia* nagy álomfejtős történetei egyébként szinte mind királyi udvarban (vagy az udvar, a „hatalom” vonzáskörzetében) játszódnak. Épp Dániel története a bizonyosság arra, hogy a Történelem ura nemcsak a kiválasztott nép mindennapjait, hanem a birodalmak és a királyok idejét is ellenőrzés alatt tartja.

Ám a történelmi és az udvari idő nem feltétlenül ugyanaz. Egy kis közösség másként él, mint a romlottságban szinte egymással vetélkedő királyi udvarok. De az *időeltolódás* (mint Sára esetében is láttuk) nem feltétlenül tragikus.

Habakuk próféta látogatását a babiloni udvarban csak a katolikus *Biblia*-változatban találjuk.

A *Szentírás* eme legfergetegesebb humorú jelenetét szó szerint idézzük:

Habakuk próféta ebben az időben élt Júdeában. Éppen megfőzte az ételt, a kenyeret beleaprította a tálba, és elindult a mezőre, hogy kivigye az aratóknak. Ekkor az Úr angyala felszólította Habakukot: „Vidd el ezt az ebédet Bábelbe, Dánielnek, az oroszlánok barlangjába!”



Hieronymus Bosch : Gyönyörök kertje, triptichon részlet, 1500 k.

Habakuk azt felelte: „Uram, Bábelt sose láttam, az orosz-lánok barlangjáról meg sejtelmem sincs.” Erre az Úr angyala megragadta az üstökénél, s hajánál fogva elvitte lelkének erejével Babelbe, és letette a barlang mellé. Habakuk lekiáltott: „Dániel, Dániel, itt az ebéd, amelyet az Isten küldött neked.” Dániel erre felfohászkozott: „Megemlékeztél rólam, Istenem, mert te nem hagyod el azokat, akik szeretnek.” Ezután Dániel fölkel, és megébédelt. Habakukot meg az Úr angyala azon nyomban visszavitte lakóhelyére. A hetedik napon a király elment, hogy meggyásolja Dánielt. Amikor a barlanghoz ért, benézett, s lám, Dániel ott üldögélt. Hangosan felkiáltott: „Nagy vagy, Uram, Dániel Istene, és rajtad kívül nincsen más!” Kihúzatta Dánielt, és azokat dobatta a barlangba, akik el akarták pusztítani, és ott a szeme láttára felfalták őket az orosz-lánok.⁸

Miért kellett az Úrnak „üstökön ragadni” szegény Habakuk prófétát, mikor a Dániel saját szakácsát sokkal gyorsabban és kényelmesebben elragadhatta volna az orosz-lánbarlangba? Ráadásul, ha Isten prófétákat „ragad el”, akkor arra is képes lehet, hogy mindenféle emberi közvetítés nélkül terített asztalt varázsoljon a királyok kedvencének, a babiloni fő-fő-értelmiséginek, Dánielnek. A falusi próféta felbukkanása (fazekakkal, éthordókkal) az *Ószövetség* egyik legmulatságosabb jelenete. A leghumorosabb, hogy se Dániel, sem Habakuk nem különösebben csodálkozik ezen a nem mindennapi találkozáson („Dániel, Dániel, itt az ebéd”), bár Habakuk mintha egy kicsit neheztelne, hogy ilyen kurtán-furcsán „kirángatták” megszokott tennivalóiból.

Az égből alapottyanó falusi próféta figyelmeztetés is Dánielnek: barátkozhatsz babiloni királyokkal, de azért a „mi” fiunk vagy. (Dániel kései próféciai már nem a világbirodalmakra, hanem Izrael jövőjére és a Messiásra vonatkoznak.) És ez a humoros találkozás arra is intheti a világtörténelem és a nagypolitika legmélyebb összefüggéseivel foglalkozó Dánielt, hogy mindannyian különböző időkben élünk (nemcsak a „fenevadak”, a különféle veszett nagyhatalmak, hanem maguk a zsidók is), és csak a Szentlélek teremti meg a komikus vagy tragikus távlatot, hogy egymás világába betekinthessünk.

Isten nélkül olyanok lennénk, mint az elszigetelten élő, egymásról mit sem tudó hangyabolyok.

JEGYZETEK

- 1 Az idézetek a protestáns új fordítású, revideált Bibliából valók. (Egyetlen esetet kivéve, amit külön jelölök.)
- 2 FRYE, Northrop: *Kettős tükrök. A Biblia és az irodalom*. Ford PÁSZTOR Péter, Bp., Európa, 1996
- 3 GRÜLL Tibor: *Dániel és kora = Új Exodus*, 2013, 12. sz. http://www.ujexodus.hu/tortenelem/daniel_es_kora
GRÜLL Tibor: *Dániel, Jézus és a világvége = Hetek*, 2013, 1. sz., 18. http://www.hetek.hu/hit_es_ertekek/201301/daniel_jezus_es_a_vilagvege
- 4 BÁNKI Éva: *Tér-idő motívumok és poétikai terminológia összefüggései a provanszál trubadúrköltészetben = Allegro con brio. Írások Zemplényi Ferenc hatvanadik születésnapjára*. Szerk. BÁNKI Éva, TÓTH Tünde, Bp., Palimpszeszt Kulturális Alapítvány, 2002
- 5 A magyar protestáns hagyomány udvarellenessége (ennek egyik legnevesebb képviselője Rimay János) nem feltétlenül társadalmi tapasztalatokban, hanem a Biblia udvárábrázolásában gyökerezik.
- 6 Az első magyar író, Gellért püspök főműve, a *Deliberatio supra hymnum trium puerorum* (*Elmélkedés a három ifjú himnuszáról*, Dán 3,58-65) ennek a három ifjúnak a himnuszát elemzi, tele (ahogy az a dánieli szöveghagyományhoz is illik) aktuálpolitikai utalásokkal.
- 7 Egy példa a kihagyásos narráció elementáris esztétikai hatására: „Akkor Bélsaccar parancsára Dánielt bíborba öltöztették, nyakára aranyláncot tettek, és kihirdették, hogy rang szerint ő a harmadik az országban. Még azon az éjszakán megölték Bélsaccart, a káldeusok királyát.” (Dán 5,29-30)
- 8 <http://szentiras.hu/SZIT/Dán8;14>



Nyilasy Balázs

Válságkifejezés és kanonizáció

■ Szókratész, Platón szócsöve az *Állam* harmadik könyvében, Adeimantoszal beszélgetve energikusan kárhoztatja a költőket, mert helytelen, káros megnyilatkozásokkal, az eszélyesség és az erény útjába álló hazugságokkal rongálják az állam polgárainak szilárd morálját. A filozófus ugyancsak komolyan gondolja érveit, s a káros hazugságokat mindjárt a két legnagyobb tekintélyű görög költeményből vett citátumokkal illusztrálja. Az *Iliász* és az *Odüsszeia* hét megidézett szöveghelye egyöntetűen az alvilágra vonatkozó célzásokat tartalmaz, s Szókratész szerint ezeket a megnyilatkozásokat egyáltalán nem szabad meghallanunk. Homérosz pesszimizmusa ugyanis megengedhetetlen; a túlvilági létről tragikus, gyászos képet festő verssorok nemhogy a katonák harci szellemét erősítsenek, de egyenesen visszariasztják őket a hadi sikerhez föltétlenül szükséges halálmegvető bátorságtól. „Ami ezeket, s az ehhez hasonló helyeket illeti, majd szépen megkérjük Homéroszt és a többi költőt, hogy ne haragudjanak, ha töröljük őket; nem mintha nem volnának költőiek, s a nagyközönség nem hallgatná őket szívesen, hanem azért, mert, minél költőibbek, annál kevésbé szabad hallgatni őket a gyermekeknek és a férfiaknak, akiktől azt várjuk, hogy a szabadságot szeressék, s a rabszolgaságtól jobban féljenek, mint a haláltól” – vonja le a konklúziót Platón,¹ s az ellenőrzés, törlés igényét a folytatásban a „férfiatlan költői siránkozások” és „nyögdécselések” sok más megnyilvánulási formájára is kiterjeszti.

Igaz, ami igaz, a „költők atyja” a túlvilági léttel kapcsolatban valóban szomorú víziót tár ellibénk. E látomás legteljesebben az *Odüsszeia* tizenegyedik énekében bontakozik ki.² Az eposz hőse a Neküia című fejezetben az alvilág határmezsgyéjére megy, s ott – Teiresziász jóslatára várva – holtak sokaságával, imbolygó árnyak tucatjaival találkozik. A testetlen árnyékok magatehetetlenek, szólni csak akkor tudnak, ha az árokba eresztett állati vérből ittak, s beszédképességüket akkor is csak rövid időre nyerik vissza. Maga a Trójánál elesett Akhilleusz is megjelenik

Odüsszeusz előtt. Ithaka királya valahai harcostársát méltó respektussal, a legnagyobb görög hősnek kijáró tisztelettel köszönti. „... Nálad azonban / senki se volt inkább boldog, de bizony sosem is lesz: / mert hisz előbb istenként tiszteltünk mi, akhájok, / míg éltél, s most íme uralkodol itt a halottak / népe fölött: ne szomorkodj hát a halálon, Akhilleusz”³ A hős az azonban nem úgy válaszol, ahogyan várnánk. „»Csak ne dicsérd a halált nékem soha, fényes Odüsszeusz. / Napszámon szivesebben túrnám másnak a földjét, / egy nyomorultét is, kire nem szállt gazdag örökség, / mint hogy az összes erőtlen holt fejedelme maradjak«” – marad el a hősiesség fölmagasztalása, s ad hangot Hektor legyőzője a szorongó elesettség érzésének.⁴

A Neküia-fejezet és az *Állam* megidézett részei egyaránt fontosak számunkra: a túlvilági létet problematizáló homéroszi és a problematizálást helytelenítő platóni szöveghelyek sok-sok későbbi állásfoglalás előképének tekinthetők. Az európai újkor évszázadaiban írók és költők egyre növekvő sora helyez kétely alá fontos emberi hiedelmeket, kérdőjelezi meg a mindennapi ember számára fontos bizonyosságtudatok érvényét, és a társadalom képviselésében fellépő befogadók, kritikusok is gyakran elisméltik a platóni elvárásokat: a szubverzivitás helyén mértéktartást, eszélyességet, optimizmust, harmóniát, megbékítő kiengesztelést szeretnének látni. Michel de Montaigne, William Shakespeare, E. T. A. Hoffmann, Nathaniel Hawthorne, Ernest Hemingway, Franz Kafka és Jorge Luis Borges azonban nem egyszerűen a pozitívumokban érdekeltek. A művészet és az irodalom válságkifejezés iránti hajlandósága, úgy tűnik, mélyről fakad, és egykönnyen nem eltörölhető. A bizakodó célosság, harmonikus rendezettség átérzéséhez szükségünk volna a létezés biztonságos értelmére, a kozmosz és a természet emberarcúságára, az énértet és a pszichikum erőteljes egységére, s hozzá társadalmi otthonosságra, szolidaritásra, igazságosságra. A szorongásos krízisérzés megjelenítése voltaképpen bármelyik fenti tényező hiányában természetesnek, indokoltak látszik.

Hauser Arnold talán némileg túloz, mikor a Nyugat kultúrtörténetét a válságok történeteként aposztrofálja, de annyit mondhatunk, hogy a töprengésre, problematizálásra hajló irodalom válságérzülettel bizonyos mértékig mindig is átitatott. Az *Odüsszeia* alviláglátomása, a görög tragédiák mind labilisabb, kiegyensúlyozatlanabb létvíziója, a reneszánsz nyugtalansága (a Montaigne-esszék evidens halálközelsége és a Shakespeare-hősök riasztóan szabad, roppant kétségeket jelző meditációi), a szorongásos víziókat, álmokat feltáró, sötét tudati birodalmakat bebarangoló romantika, a termékeny, teremtő betegséget a „nyárspolgári” egészség meddő terméketlenségével szembeállító fin du siècle, a kafei szorongást, az abszurd drámát felmutató, a világot labirintusvíziók sorává változtató modern és posztmodern – mindmegannyi bizonyíték e krízisérzékelő, kríziskifejező hajlamra.

A műalkotások enyhítés nélküli, szubverzív pesszimizmusát a filozófus, a műbíráló, az esztéta persze jó ideig nemigen tudta elfogadni. A stabil attitűdöket, optimizmust, megtartó, interszjektív hiedelmeket igénylő közösségi ember, a rendet és rendszert teremtő bölcselő, a versektől, tragédiáktól kiengesztelést váró „apollói kritikus” elutasította a költők individuális radikalizmusát. A jelenség a mi magyar irodalmunkban sem ritka. Kölcsey Ferenc 1823-ban a középkori vanitas-irodalom, a haláltáncok, vadomorik, prédikációk, halottbúcsúztatók, vallásos énekek „élettagadó” tradícióelemeit felhasználva – s azok transzcendens távlatait mellőzve – az európai költészet egyik legkiábrándultabb, legradikálisabban értéktagadó versét alkotta meg. A bölcs Salamon király tanítására hivatkozó elmélkedés szerint minden földi jelenség hiábavaló és hitványságra épül, a világ értelmetlen, ok- és célkategóriákkal nem megfogható entitás, a nagy érzelmeket kóros, patológikus fiziológiai jelenségek okozzák. A *Vanitatum vanitas* tanúsága szerint a jó s a rossz kategóriái, a boldogság és a balsors, az életakarát és a halál alapellentétei csak a képzeletvilág kreációi, fikciói, a költemény beszélője az összefoglaló, tanulságközlő, szentenciakinyilvánító utolsó előtti versszakban az antropomorf lehetőségmező teljes visszavételét ajánlja.

Az 1823-as Kölcsey-mű szubverzív pesszimizmusa nagy hitéleti, világnézeti, szociális interperszonális érdekekkel áll szemben. Nem csoda, hogy a múlt század elején formálódó magyar irodalmi kritika nemtetszését fejezte ki a művel kapcsolatban. „Költőművek végre, mint a’ »*Vanitas vanitatum*« annyira ellenkeznek az igazzal, erkölcsi céljainkkal, ’s az ész követeléseivel; az előtűkrözött állapot olly esztelen és nem költészeti, hogy azokat bátran a’ lehetetlennek, vagy inkább örültek közé szá-

míthatjuk.”, »*Vanitatum vanitas*« című költeményében még nagyobbat siklik, minden tudományt, művészetet és erényt gőznek, bohóságnak, hagymáznak nevezvén” – idézi Dávidházi Péter Szontagh Gusztáv és Erdélyi János magabiztos, karakteres elítélő véleményét a költemény kritikátörténeti fogadtatását feltérképező tanulmányában.⁵

Az 1823-as Kölcsey-mű szubverzivitását a kortársak többsége a harmonizációs kíváncsalmak jegyében, úgy tűnik, nem tudta elfogadni. A kritikai elvárásként érvényesített kiengesztelés-norma azonban 1867 után már Magyarországon is jócskán veszített érvényéből. E visszaszorulást tágabb, szélesebb, átfogóbb európai folyamatok részeként tarthatjuk számon. A pozitív hiedelmek, a tartás, az önérzetes szilárdság, a társas, társadalmi elköteleződés vonzereje az európai filozófia, eszmetörténet, művészet tanúságtétele szerint ez idő tájt mindegyre zsugorodik. Arthur Rimbaud 1871-es látnoki levelében az összes érzékek összezavarását tűzi ki költői célul, és arról beszél, hogy az „Én – az mindig valaki más”. A Fény városának művészei a XIX. század végén a Montmartre „szigetére” vonulnak a társas, mindennapi világtól elkülönült csoportokat alkotva, az huismanni, Oscar Wilde-i dekadenciában az elszigetelt individualizmus sajátos, provokatív gesztusai válnak jellegadóvá, a zürichi Cabaret Voltaire-ben született dadaizmus az értelem visszavonásának programját hirdeti meg. A bizonyosságokba és az ember társadalmi lehetőségeibe vetett hitet a két nagy világégés sem növelte. A háborúkat követő kiábrándulást, kétségbeesést Pirandello és Beckett 1921-es és 1952-es drámatörténeti jelentőségű bemutatói is illusztratíván mutatják. A *Sei personaggi in cerca d'autore* (Hat szereplő szerzőt keres) a korrekt, hagyományos színpadi cselekményt búcsúztatja, az *En Attendant Godot* (Godóra várva) pedig az emberi lét misztériumdrámáját végleg az abszurd dimenziójába helyezi át. Az atomsokk, a mindinkább elbürokratizálódó polgári rend és a vietnami háború a pesszimizmus újabb hullámát hívja életre: a francia és amerikai neoavantgárd a humánus, individuális személyességet felülíró experimentális *jel* és a logikus gondolatrendet felbontó, kétségbeesett *üvöltés* kultuszát teremti meg.

Az alkotói meggyőződésekből s a műalkotások világképében végbement fent jelzett változások igen jelentősnek tűnnek. De a XX. században művészetelmélet és az irodalomértés is roppant metamorfózison megy keresztül: a teoretikusok és műbírálók egyre inkább a válságkifejezés pártját fogják, nem a derekas, mindennapi emberség oldalára állnak, nem társadalmi érdekek és művészi attitűdök között közvetítenek, hanem a művészet képviselte „sajátosság” megjelenítésén és védelmén buzgólkodnak.

A pesszimizmus, az elszigetelő, izoláló alkotói tendenciák, a távlatvesztett nyugtalanság a modernizmus korszakában mind elfogadottabbak lesznek. A folyamat a XX. század közepére már meglehetősen előrehaladott stádiumban van. Lionel Trilling, az 1905-ben született amerikai kritikus a modernség szó lehetséges jelentéstulajdonításain medítálva a társadalmi érdekű felfogást evidensen elutasítja, a mindennapi normalitást represszív, művészetellenes tényezőként kezeli, s a társadalmi szférától, az „apolói” társadalmiságtól, a normakövető, bizonyosságelvű szempontoktól minden igazi értékképző lehetőséget megtagad. A „túlásig vitt”, „jobbára csak megvetésre érdemes” civilizációt elutasító kritikus számára a modernség az egotudatosság, a racionalitás és mértéktudat elvetését jelenti. Trilling a modern irodalom ösvényein barangolva mindegyre ősi, erkölcsön kívüli energiák megjelenítését fürkészi, és (James Frazer, Friedrich Nietzsche, Joseph Conrad, Thomas Mann műveit megidézve) a személyiség felbomlasztása által létrejött orgiasztikus szituációknál, szadomazochisztikus megnyilvánulásoknál állapodik meg. „Amikor Mann Aschenbachját intellektuális és művészi képességeinek teljében utoléri a halál, mert maga alá gyűrte ez a szenvedély, melyet etikai ésszerűsége elítél, ezt nem vereségnek tekintjük, hanem inkább valamiféle rettenetes újjászületésnek; a művész a maga elmúlásában olyan valóságot ismer meg, melyet eddig kizárt a tudatából” – értelmezi a *Halál Velencében* című elbeszélést a dionüszoszi káosz, az amorfitás jegyében.⁶

A tudattalan kaotikus energiáit központi entitásá emelő (jól láthatóan freudi alapokon álló) trillingeri kultúrfilozófiát bizonyos szempontból már a posztstrukturalizmus előszobájaként foghatjuk fel. A válságérzékelő, válságkifejező attitűdöt a „modernitást” követő – az 1960-as, ’70-es évekkel kezdődő – „posztmodern éra” még tovább erősíti, kodifikálja, kanonizálja. Az irodalom elméleteit mind teljesebben befolyásoló dekonstruktivista teoretizmus nem csupán a támaszt kereső emberséget, az apollói mértéktudatot minősíti érdektelenné és alkalmatlannak, de a kezdeményező, alkotó humanitást is idejétmúlt téveszmeként aposztrofálja. Roland Barthes, Jacques Lacan, Paul de Man, Jacques Derrida, Julia Kristeva és társaik a centrum, a középpont fogalmát a szüntelen jelentéseltérítésre alapozott nyelvelmélet jegyében anakronisztikus téveszmének minősítik, az ember szabad aktivitását visszavonják, a szerzőt halottnak nyilvánítják, a műalkotás elnevezést a *szöveg* fogalmára cserélik le, s az esztétikai, kritikai beszédmódot az életvilág empirizmusától megszabadulva sűrű fogalmi szövésű, absztraktumoktól hemzsgő teoretizmussá alakítják.

A posztstrukturalista elmélet kialakulását alighanem a válságtudat-értelmezés történetének legnagyobb paradigmaváltásaként tarthatjuk számon. A részleges, *problematizáló, problémajelző* válságtudat helyén a teoretikus tudat *programos, kiterjesztett, szubsztancializált* krízisvilágnézetet hoz létre. A támaszt kereső attitűdök, a mindennapi emberség, az egységvágy, a Gestalt-készítések kikerülnek a kulturális presztízs köréből; a XX., XXI. századi posztmodern filozófiák és a velük rokon radikális történeti antropológia nem egyszerűen a hiteken, eszmerendszereken mutatkozó repedésekre, anomáliákra, hiátusokra hívják fel a figyelmet, hanem magát a hit fogalmát minősítik tévedésnek. Yuval Noah Harari, az izraeli történész olyan álláspontot ismertet, amely szerint az emberi hiedelemvilág valamiféle par excellence hazugság.

„... az emberek hatalmas istenekről, hazáról és részvénytársaságokról találtak ki történeteket, hogy a szükséges szociális kötelekeket biztosítsák”, „... a történelem vastörvénye, hogy minden elképzelt hierarchia tagadja önnön fikcionális eredetét, és természetből adottnak és megkerülhetetlennek állítja magát.” „Egyre több tudós látja a kultúrákat egyfajta mentális betegségnek vagy parazitának, amelynek az ember csupán akaratlan gazdateste” – láttatja a társadalmi együttélés egész hiedelemrendszerét s benne a normákat, attitűdöket teremtő kultúrát eredendően manipulatív halmaznak a kutató 2015-ben megjelent könyvében.⁷

Az irodalmialkotásésazirodalomértésjegyében vizsgált válságtudat-történetét tanulmányozva messzire jutottunk. A posztmodern, posztstrukturalista érárt vizsgálva azt tapasztaltuk, hogy a korábbi fenntartások elenyésztek, s a filozófusok, műértelmezők a válságkifejező, válságbemutató irodalom minden korábbinál teljesebb emancipációját valósították meg. A baj csak az, hogy e teljes emancipáció, az elszigetelt individuum, a hiány, a nem-azonosság fogalmait középpontba állító attitűd további súlyos problémákat vet fel. Írásomban e dilemmákat a mi magyar irodalmunk és irodalomértésünk vetületében, s a frissen magunk mögött hagyott évtizedek tükrében igyekszem bemutatni. A vizsgálódást – literatúránk történetének korábbi, a válságkifejezés és válságfelfogás szempontjából nyitottabb korszakait mellőzve – a kommunista, pártállami időszakkal kezdem. Arra a periódusra utalok tehát legelőször, amely az irodalom és az irodalomértés autonómiáját durván felszámolta, a hazai és a nyugat-európai folyamatokat végletesen elkülönítette, s a magyar művészetelméletet jó ideig a chiliasztikus kommunista ideológia szolgálatjává fokozta le.

A közelmúlt adottságait-lehetőségeit megtapasztalt olvasóknak aligha mondok sok újat a kijelentéssel, hogy a pártállami világ részeként funkcionáló magyar művészetelmélet és kritika a válságtudat, válságkifejezés dilemmáját nem vizsgálhatta tárgyilagosan. Az európai modernizmus folyamatait föltétlenül bírálni kellett; a „retrográd”, „dekadens” nyugati irodalmat az irodalomkritikusok, esztéták nagy része még jóval az 1956-os forradalom után is magabiztosan ítélte el. Szabolcsi Gábor „a burzsoá pesszimizmus rothadást, halált, borzalmakat lihegő örült látomásait” idézte meg 1959-ben publikált, *Szocialista realizmus és modernizmus* című tanulmányában.⁸ Juhász Mária abban látta a sznobizmus veszélyességét 1962-ben megjelent írása tanúsága szerint, hogy az „egyértelműen és következetesen csak a dekadens polgári irodalom felé orientálódik”.⁹ S még a társainál nyitottabb, megengedőbb Almási Miklós is arról beszélt az *Új Írás* első évfolyamának júniusi számában, hogy Gide „a játékosság helyeslésével, a morál ironikus köszöntésével” „a *moral insanity* típusát” szabadítja fel”, és hogy T. S. Eliot s Beckett „a polgári rendbe való megnyugvás” örömeivel, ironikusan, cinikusan fordítanak hátat a haladásnak. Szerinte „A modern kritikai realisták már régóta hiába keresik a hősiesség modern formáit, típusait”, és „Ezzel a kudarcral szemben ott áll Solohov korszakalkotó remeke, az *Emberi sors...*”¹⁰

Szabolcsi Gáborék ítélő magabiztossága a kommunista emberszemlélet, kultúrfilozófia legfontosabb, mindent megelőző és fölülíró premisszájában gyökerezett: a Szovjetunióban, Közép- és Kelet-Európában létrejött szocializmus az emberi problémákat megoldotta-megoldja, a megteremtődött új emberi szituáció teljes életbizalomra ad okot, és totális harmóniát teremt. E chiliasztikus ideológia nyilvánvalóan tarthatatlan volt, s a nyolcvanas évek Magyarországon már a kultúra résztvevőinek sem kellett föltétlenül hangoztatniuk. A korszerűsége apelláló, autenticitásra törekvő irodalomszemléletnek új megértési műveleteket, új magyarázatokat illett kapcsolnia ahhoz a tényhez, hogy az újkori európai filozófia, kultúra, irodalom (David Hume-tól Søren Kierkegaard-on, Arthur Schopenhauer-en át T. S. Eliotig, Albert Camus-ig és Samuel Beckettig) válságfeltáró, válságkifejező, pesszimista művek sorát produkálja, s a magyar irodalom folyamatait, tendenciáit, a hasonlóságokra vagy különbözőségekre higgadtan, körültekintően utalva újfajta, hiteles „válságfilozófia” háttérben illett elhelyeznie és értelmeznie.

A szituáció azonban a higgadt, körültekintő vizsgálódásnak egyáltalán nem kedvezett. A drasztikus megszakítotttsággal, megfosztottsággal a zavar, a kényszeres, ideges tiltakozás járt karöltve, és ebben a helyzetben a kritikátlan

bámulat attitűdjei rögzültek. A nyugati kultúrfilozófia és irodalomelmélet sokáig tiltott gyümölcsei mesebeli aranyalmákként csillogtak, a formalizmus, strukturalizmus, posztstrukturalizmus fogalmai (struktúra, kód, elvárási horizont, intertextualitás, nyelvi megelőzőttség) minden fenntartást, elemző megfontolást elnémítottak. Nem csodálhatjuk, hogy a hetvenes-nyolcvanas évektől már részleges autonómiával rendelkező magyar irodalomértés nem a tájékozódó, józan ítélet, az önérzetes nyitottság, a kritikus elfogadás és az önelvű gondolkodás tradíciójához hajolt vissza; nem azt a hagyományt folytatta, amelyet jelentős irodalmáraink (Arany János, Kemény Zsigmond, Péterfy Jenő, Babits Mihály, Schöppflin Aladár, Horváth János, Barta János, Sötér István) korábban mindig is képviseltek.

A sommás ítélettől azonban lépjünk kissé vissza! Vizsgáljuk meg (vagy inkább: villantsuk fel dióhéjban) a pártállami chiliazmust megújítani akaró törekvések legfontosabb válfajait, és jelenítsünk meg néhány kutatói elképzelést! A kezdetet a hetvenes évekhez köthetjük. A kommunista optimizmustól elhajló hazai irodalomértés másféleségét ez idő tájt már erőteljesen igyekszik hangsúlyozni, s az önhitt optimizmus ellenében természetszerűleg részesíti előnyben a távlatvesztés, egyensúlyhiány, krízisérzékelés, tragikum, léthiány fogalmait. A korrekciós attitűd jegyében a magyar irodalom több jelentős műve és alkotója kerül más megvilágításba. Az átértelmezésekben élen járó Németh G. Béla, a budapesti egyetem egyre növekvő tekintélyű professzora Arany Jánost a távlathiány s a bizonytalanság költőjeként mutatja be, Kosztolányi *A szegény kisgyermek panasza*ijának „románcosságát” a tragikum előtti megtorpanás gesztusaként mutatja fel, az önmegszólítást a válság beismerésével kapcsolja össze, és József Attila gazdag, sokrétű életművéből az utolsó korszak néhány versét emeli ki a heideggeri egzisztenciálfilozófia segítségét véve igénybe.¹¹

„Az önhitt bizonyosság” ellenlábasaként fellépő Németh G. Béla korrekciós analízisei a maguk idejében természetesen indokoltak voltak, de tágabb horizontból nézve egyoldalúnak tűnnek. A *Toldit*, a *Buda halálát* s a balladákat író, konzervatív-modern Arany János aligha értelmezhető egyedül a válságkifejező érzület szempontjából. A tragikum felismerése és átélése hozzájárulhat a költői értékrementéshez, de nélkülözhetetlen feltételnek nem gondolhatjuk, s ha föltétlen mintaként igyekszünk érvényesíteni, *A szegény kisgyermek panasza*i sajátos minőségei, értékvilága idegen marad számunkra. A kései bűnversek a József Attila-i oeuvre fontos, értékes részét alkotják, de a vonulat nem valamiféle kiemelkedő magashegység a költői munkásság hegy- és vízrajzi térképén; a *Medáliák*, *klárisok*, a

Téli éjszaka, a *Medvetánc*, az *Óda*, az *Elégia*, az *Eszmélet* alkotója a dermesztő léthiány érzése mellett számos más érzelmi tartományt is erőteljes költőiséggel szólaltat meg. A Faludi Ferenc *Forgandó szerencsájától* a József Attila-i *Tudod hogy nincs bocsánatig* (s még tovább) terjedő önmegszólító versvonulatot is kár volna a beismerő válságtudat által képviselt konstatáló, krízisbelátó, kríziselfogadó attitűdhez ragasztani. A *Téli éjszaka* költője által gyakran alkalmazott felszólítások – amint ezt Tverdota György korrekt hitelességgel bemutatja – igen gyakran a személyiség erőtartálékait mozgósítják, s a káosz meghaladását szorgalmazzák.

A pártállami chiliazmus ellen fellépő Németh G. Béla, úgy tűnik, nemegyszer lépi át azt a vonalat, amely az *indokolt korrekció* és az *egyoldalú válságpreferálás* között húzódik. De az okfejtést ő még nem kapcsolja látványosan össze a posztstrukturalizmus jellegzetes konceptualizációjával, premisszáival, standard szókapcsolataival. E honosítás egy jóval fiatalabb irodalmár, a századközépen született Kulcsár Szabó Ernő nevéhez fűződik. A tudós kutató jellegzetes gondolkodás- és beszédmódját már legelső, 1984-ben megjelent könyvében bemutatja. A *zavarbaejtő elbeszélés* lényegében vitairat. Lapjain a kommunista irodalomszemlélet meghaladásának, a régi, korszerűtlen, „pragmatikus kód” érvénytelenítésének igénye húzódik végig vörös fonalként; a fejtegetésekből azonban végül egész kis világ- és irodalommagyarázat kerekedik ki. A magyarázat háttérfilozófiáját az „emberkép forradalmian új átalakulása”, „az egyetemes világképválság”, az „új emberi szituáltság”, „az egzisztencia individuális értelmű hangsúlyainak erősödése” típusú szókapcsolatok fejezik ki.¹² E hinterland indokolja „a magyar regény konvencionális jelrendszere”-t korholó elmarasztalásokat,¹³ s ez a fogalmi háttérállványzat támasztja meg az epikai kód teljes átalakulását vizionáló szemléletet, a Nádas, Bereményi, Esterházy, Lengyel ürügyén megjelenített heterogeneitás-követelményt, közvetítettség- és azonossághiány-kíváncsalmat, „a célra irányuló szerkezetek megbontása”-t, az epika „folyamatelvűségének” megtagadását, „a szöveg folyamatos önreflexiója”-t.¹⁴ Az új paradigmát teremtő kondíció már ekkor mindenható erőnek mutatkozik. „... semmiféle szociális küldetés nem igazol olyan műalkotásokat, amelyekből hiányoznak az új emberi szituáltság egzisztenciaalkotó feltételei” – jelzi Kulcsár Szabó Ernő, hogy a szubsztanciális felismeréssel szemben csak a föltétlen engedelmesség, behódolás fogadható el, s az új helyzetet mindjárt lét-érvényű szférákba emeli át, kinyilvánítva, hogy a „világ, s benne önhelyzetünk” korrekciós ellenőrzése „az irodalom jelszerűségének ontológiai sajátossága”.¹⁵

A *zavarbaejtő elbeszélés* irodalomtörténeti fabulája, látjuk, a kommunista előzményekre hivatkozva kiterjeszti és szubsztancializálja a paradigmaváltás fogalmát, és a „régii humánideológiák” tarthatatlanságát deklarálva a válságérzet roppant fontosságát hangsúlyozza. A fogalomkészlet és horizont a szerző 1993-as irodalomtörténetében tovább tágul; az elemzések metodikája, premissza- és következtetésrendszere, jellegzetes konceptualizációja mind teljesebben idomul a posztstrukturalista teoretizmus módszertanához és standard fogalmiságához. Az értelmező magyarázat immár a teljes modern magyar irodalom porondját, sőt a világirodalom tereit is birtokba veszi, s az inautentikusság bélyegét a szerző nemcsak az Esterházy Péteréket közvetlenül megelőző idősakra, hanem az egész posztmodern előtti magyar irodalomra rátapasztja. A vidékies, regionális jelzők a realizmus mellett az élményi, valomásköltészetre s bárminemű „képviselési irodalomeszmény”-re kiterjednek.

Az autentikus modernség története Kulcsár Szabó összefoglalásában végleg a *válságbelátás*, a *determinizmusmegértés* történetévé válik, és a humánideológiák tarthatatlanságára való rádőbbenésben kulminál. A roppant modernségkoncepció aládúcolását a szerző a posztstrukturalizmus legfontosabb iker-igazságára bízta: a *nyelv uralhatatlanságának* és a *személyiségazonosság lehetetlenségének* elve könyvében mindenre elégséges indoklással szolgál. Az autentikus irodalmi attitűd sine qua nonja az én megbontása, megsokszorozása, szétszórása, disszeminációja lesz, az individuum, a szubjektum és a személyiség tételezése a korszerűtlenséggel, elmaradottsággal azonosítódik.

A posztstrukturalizmus fogalmi varázsigéi a nyolcvanas évektől Magyarországon is mindinkább megszilárdulnak, terjeszkednek és hódítanak. Kulcsár Szabó Ernő premiszáit, beszédmódját, fogalmiságát egyre több kutató követi; a heterogeneitás iránti föltétlen elkötelezettség és a teoretista módszertan az irodalmi művekről való beszédet alapjaiban formálja át. A válságérzékelés jeleit firtató, az egység- és azonosságtényezőket idejétmúlt tradícióként leleplező, destruáló étosz a XVIII., XIX. századdal foglalkozó, „hagyományosabb” irodalmárok körében is jelentős vonzerővel bír, s a távlatvesztés, azonossághiány, ambivalencia felfedése a szakmai közvélemény, a szakkritika részéről is mindenkor elismerésben részesül. A balladaértelmezők szerint Arany János *Ágnes asszonya* jóval kuszább költemény, mint gondolnánk; maga a hősnő, meglehet, nem is bűnös férje megölésében, hiszen neve eredetileg tisztaságot, ártatlanságot és áldozatiságot jelent. A *Szon-di két apródja* ambivalens világértelmezést mutat, mert a

hegy *menedéke* látványos oximoron, s mert az apródokra, ha majd Ali udvarában élnek, úgyis a homoszexualitás kényszere és az identitásfeladás vár. A *walesi bárdok*ban teljes egyértelműséget látó olvasók ugyancsak előítéletesek és elfogultak. Edward nem erőszakos, véreskezű zsarnok, már csak azért sem, mert a *honfivér* főnevet előző *pártos* jelző világosan utal a walesiek belviszályaira, és a király bevonulását pacifikáló beavatkozássá minősíti – sorjáznak az újszerű, ambivalenciát, heterogeneitást hangsúlyozó értelmezői érvek Hász-Fehér Katalin, Margócsy István és Milbacher Róbert dolgozataiban.¹⁶ Hogy a *menedékes* a bihari, erdélyi tájnyelvben egyszerűen *lejtőset* jelent, hogy Arany János elbeszéléseiben a nevek jelentéshorizontja és a figurák karaktere között (a *Pázmán lovag* Éváját leszámítva) semmilyen motivációs kapcsolat nincsen, hogy a véres foltot a történetmondó tanúságtétele szerint az asszony „akkor éjjel”, a gyilkosság éjjelén is látta, hogy a versidő meghosszabbításához csatolt spekuláció enyhén szólva is sajátos poétikai eljárás, hogy a „Használt-e a megöntözés / A pártos honfivér” megfogalmazás magától Edwardtól ered, és a lakomán alkalmazott inszinuáló, provokáló hangnemet előlegezi – nos e jámbor (az „egyezményes dekonstrukció” jogosultságát netán mérséklő, problematizáló) tények nemcsak a műelemzőket nem zavarták, de a kritikus szakmának sem tűntek fel, hiszen a fenti értelmezések egytől egyig kitüntetett figyelmet, dicséretet, széles körű publicitást kaptak.¹⁷

A heterogeneitást kereső buzgalom a hazai viszonyokból, fejlődési folyamatokból származtatott karakterjelző fogalmakat nemcsak Arany, de Petőfi Sándor esetében is felülírja. A *romantikus Petőfi* szerzője a romantika erősen célirányúsított, leszűkített műszavát használja fel e cél érdekében. Margócsy István fogalomhasználatában a sokértelmű, sokféle emberi, művészi lehetőségmezőre kiterjedő (Blake-től, Byrontól, Hoffmantól, Heinrich Heineig Victor Hugóig, Flaubert-ig, netán Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkijig érvényesíthető) terminus teljességgel egyneművé válik: az azonosság, egyértelműség tagadásának képzetkörében, a szubjektív önkény felszabadításának gesztusában jelenik meg. A célirányúsított romantika jegyében átírt Petőfi Sándor – a népnemzeti tradíció elhibázott és érvénytelen felfogásával szemben – a heterogeneitás, a teremtő szabálytalanság költőjévé válik, sőt munkásságában nem csekély számban mutatkoznak meg olyan gesztusok, amelyek „a szubjektivista ismeretelméletnek jelenlétét bizonyítják”.¹⁸

A koncepciót természetesen itt is sajátos versértelmezések, utalások támasztják alá. A *Farkasok dala* és a *Kutyák dala* a tanulmányíró szerint arra példa, hogy

„A pozitív kép Petőfinél nem képzelhető el negatív lenyomata nélkül”; s „az etikai parancsok látszólagos egyértelműségé”-t¹⁹ a komplementer álláspont moderálja. A *Vízen* című háromstrófás vers, mondanunk sem kell, a látásmód „végletes szubjektivitását” példázza. A sajkában evező vereshősnek címzett apai és anyai óvás megidézése által a költő „az egynek kétféle vonatkozását, egymással össze nem férő megítélését tünteti fel”. Az *Ősz elején* című költeményre tett utalások ugyancsak arról tanúskodnak, hogy az értelmező az azonossághiány kimutatását föltétlen, életbevágóan fontos feladatnak tekinti. A „Látom még mint kis felhőket, / Vagy már nem is látom őket? / Csak úgy képzelem talán” sorokba ugyanis „a teljes ismeretelméleti szubjektivizmus lehetőségét” látja bele.²⁰ A heterogeneitás, ambivalencia képviselésében fellépő irodalomtörténész Petőfi Sándor választásait is „a szubjektivisztikus” akarat önkényé”-vel kapcsolja össze, „hiszen csak a szubjektum és az ő akarat tudja, a polarítások közül melyik jó: egyébként, objektíve, kívülről semmi nem garantálja az egyik pólusnak vélhető nagyobb értéktartalmát”. E szerkezetben írható le a költő hazájához való viszonya is, hiszen Petőfi elkötelezettségének racionális magyarázatát egyáltalán nem adja, miközben folyamatosan bírált, gúnyolt, ostromozott nemzete mellett mégiscsak kiáll.²¹

A magyar irodalomértés utóbbi évtizedeire rátekintve azt kell látnunk, hogy a kommunista chiliazmus meghaladására alkalmasnak látszó (a posztmodern és a posztstrukturalizmus által nagymértékben megtámogatott) válság gondolat mind kiterjedtebb, mind meghatározóbb szerephez jutott. Vezető irodalmáraink a szubsztanciális, autentikus irodalmiságot egyre inkább a heterogeneitással, nem-azonossággal, ambivalenciával inkább azonosították, a kételyhez, szorongáshoz, válságbelátáshoz az értő korszerűség fogalmát társították, és e gondolkozási hálót aggály nélkül terjesztették ki művek és alkotók sorára. Úgy is mondhatnánk, hogy a teoretikus tudat irodalom és válságkifejezés viszonyát nem körültekintően vizsgálta, hanem egyféle *válságfetisizmust* hozott létre.

A *teoretikus tudat* kifejezést nem véletlenül használom. A válság gondolat történetének meghatározó paradigma-váltásában a kezdeményező és vezető szerep kétségkívül az elméleté, a spekulatív filozófia módszerét továbbfejlesztő, kiterjesztő teoretizmusé volt. A szépirodalom – könnyen beláthatjuk – a teória rögzítő, kimerevítő, stabilizáló, szubsztancionalizáló metodikájával szemben mindenkor hajlékonyabb nyelvet beszél. Az észrevétel a XX. századra is igaz. Jorge Luis Borges, Italo Calvino és számos más író számára a posztmodern kondíció nem annyira *programot*, inkább *problémát* jelent. Borges, bár az emberi léteret leg-

inkább a labirintus, az útvesztő tereimaira lokalizálja, az elidegenedés és a kétségbeejtő szolipszizmus adottságait nem természetes állapotként, hanem torzulásként mutatja be. „Nem tartom valószínűtlennek, hogy az univerzum valamelyik polcán megvan a totális könyv; esedezem az ismeretlen istenekhez, bár lett volna ember – csak egy, még ha évezredekkel ezelőtt élt is! –, aki átnézte és elolvasta azt a könyvet. Ha becsület, tudás és boldogság nem lehet enyém, hát legyen másoké. Csak létezzen az ég, még akkor is, ha az én helyem a pokol. Sértsenek meg, semmisítsenek meg, de egy pillanatra, egyetlen lényben kapjon értelmet a Te hatalmas Könyvtár” – szemlélteti az argentin író a maga „nosztalgikus”, „tragikus” posztmodernizmusát *Bábeli könyvtár* című, sokat idézett, jelentős elbeszélésében.²²

Az alkotóművészek többsége a programmal szemben a problémának ad elsőbbséget – a tételt a mi magyar irodalmunk egész története során látványosan demonstrálja. Költőink, íróink az újkor paradigmaváltásával járó bizonytalanságot, válságérzetet – amint utaltam rá – már a XIX. század első évtizedeiben mélyen átéltek, s a krízistudat a világosi összeomlás, majd a századvégi távlatvesztés, elesettség atmoszférájában tovább erősödött. A problematizáló étoszt a mitikus, nyugtalan versvilágot teremtő Ady Endre a XX. század elején, a „semmi ágán” ülő József Attila a harmincas években, az apokaliptikus-érzékelő Pilinszky János a második világháború után képviselték dinamikus erővel, hiteles szenvedéllyel. S a példákat sorolhatnánk. Nagy XIX. és XX. századi alkotóink a krízistudatot kifejezve sohasem fordultak valamiféle sztereotip, mechanikus irodalmi patternrendszerhez, hanem mélyen átéltek, személyes életproblémáikat artikulálták, jelenítették meg.

De a nyitott, dinamikus magyar irodalom a kríziskifejezés tekintetében is több szempontú, többirányú tanúságtételekkel szolgál. Verseinkben, drámáinkban, elbeszéléseinkben a bizonyosságvágyhoz, személyiségegyeséghez kapcsolódó attitűdök is eredményeztek fontos irodalmi értékeket, a támaszt kereső érzület, hitvágy, életbizalom is számos – a problematizáló attitűdtől vezérelt művekhez mérhető – jelentős alkotást hívott életre. A *válságérzetet, távlathányt megjelenítő gesztus, ha fontos is, csak az értékteremtés egyik lehetősége* – a feltevéshez már Petőfi Sándor életbizalommal, erős szelférzésekkel teli költészete is meggyőző adalékokat szolgáltat. S az egyoldalúan kríziscentrikus szemlélethez ragaszkodó elemző Arany János, Jókai Mór, Mikszáth Kálmán összetett, többirányú munkásságához sem tudhat hozzáférni. A nagyszalontai költő és *A kőszívű ember fiai* írója a modern, újkori elbeszélés vívmányait ősi, archetipikus sajátságokkal ötvözi,

s jelentős esztétikai színvonalú művekben teremti meg a szelferő, a bizonyosságok, a rendezett pszichikum és a lehetőséggel teli emberközösség vízióit; és Mikszáth Kálmán műveit átvilágítva újfent saját szerű, a szkepszist, hiedelem-problematizálást és a feloldó, enyhítő, eufemizáló humort, komikumot, idilli románcosságot szuverén módon elegyítő írói attitűddel találkoztunk.

A posztstrukturalista teoretizmus kritikai vizsgálata mellett nemzeti irodalmunk empirikus tanúságtétele is a mechanikusan, egyoldalúan érvényesített válságpreferáló szemlélet elutasítására sarkall. De az újkori eszmetörténet, művészet, irodalom folyamatait elemezve is hasonló belátáshoz juthatunk. Tanulságos példa ebből a szempontból az amerikai Franklin L. Baumer 1977-ben megjelent nagy eszmetörténeti monográfiája. A neves tudós *Modern European Thought* című, ötszáznegyven oldalas munkájában az egész középkor utáni időszak eszmetörténetét áttekinti, s közben példaszerű alaposággal térképezi fel az újkori válság sokágú erővonalait. Baumer szakszerű vizsgálódásából több fontos dolog derül ki. A távlatok, perspektívák elhomályosodása e látélet szerint is fontos összetevője az újkori európai humán kultúrának, s a krízisérzékelés a XX. század felé közeledve, úgy tűnik, mindegyre fokozódik. A válságérzetet mindazonáltal – az eszmetörténész korrekt bemutatásából így látszik – az újkori filozófia, művészet, irodalom számára eleven, dinamikus probléma; a konstatóló, válságazonos, válságbelátó attitűdök mellett a krízis kezeléséért, meghaladásáért küzdő gondolkozói, irodalmári attitűdöket is értékteremtő erőként kell számon tartanunk a mi „napnyugati” kultúránkban. Az eróziós változások sodrását a kutató egyébként a *becoming*, a szilárdságra, létszerűségre irányuló képzeteket a *being* kifejezéssel szemlélteti.

„A változás, az új eszmék és lehetséges új interpretációk iránti készségre, hacsak nem akarunk a bizáncias civilizáció merev mozdulatlanságába süllyedni, föltétlenül szükségünk van. Másrésről viszont a radikális változáselv (a *becoming*), ha az egész intellektuális és kulturális életet birtokba veszi, tönkretelheti, elpusztíthatja az értelmiségi közösségek többre, nagyobbra néző akaratát, hogy e közösségek ne csupán a kíváncsiság éber tartására s az illúziókat eloszlató kritikára törekedjenek. [...] Ha e könyvnek van valamiféle étosza, üzenete, az így szól: a magas rendű intellektuális kreativitás alighanem a szilárdságra, létszerűségre, stabilitásra való törekvés (a *being*) és a változásra (a *becomingra*) való készség feszültségében, annak egészséges keverékében tud megvalósulni az állandó [...] és a változó között. Az európai gondolkodás igazában ezt az egészséges keveré-

ket vallotta magáénak egészen a XIX. század végéig, sőt még annál is tovább. Az állapot visszahozható, de nem lesz könnyű visszanyernünk” – jelzi Baumer –; a civilizációnak igenis szüksége van a kereső, válságérzékelő nyugalanságra, ugyanakkor hitet tesz amellett, hogy a fundamentum, a szilárd támasz is nélkülözhetetlen.²³

Úgy látszik, több irányból is ugyanoda jutunk. A válság-fetizmus kialakulási folyamatainak elemzése, a több százados kultúrtörténeti kitekintés és a magyar irodalom tanulságai egyként arra sarkallnak, hogy a kríziskifejezéshez kapcsolódó mechanikus kanonizációt elutasítsuk. Az egyik véglet helyett természetesen nem választhatjuk a másikat: a művész, az alkotó író hitünk szerint joggal tart igényt az átfogó problematizálás szabadságára, és okkal kéri ez ügyben a művészetelmélet, irodalomértés támogatását. De a szabadságadás nem vezethet fétisteremtéshez, s a fordított értelmű kényszerek útját a kommunista chiliazmus meghaladásán buzgólkodva is messze el kell kerülnünk. Egy szó mint száz, a válságprobléma korrekt vizsgálatához, sokoldalú megértéséhez újfajta elméletiségre, nyitottságra, több szempontú, körültekintő szemléletre volna szükségünk.

JEGYZETEK

- 1 PLATÓN *Összes művei I–III.* Ford. DEVECSERI Gábor et al, Bp., Európa, 1984, II., 150.
- 2 Korholó megjegyzéseit Platón is éppen e homéroszi helyhez kapcsolódva indítja.
- 3 HOMÉROSZ: *Odüsszeia. Homéroszi költemények.* Ford. DEVECSERI Gábor, Bp., Magyar Helikon, 1971, 180.
- 4 Uo.
- 5 DÁVIDHÁZI Péter: *A kitagadástól az irodalmi kánonig. A Vanitatum vanitas és a magyar kritika = Uő: Per Passivam resistentiam. Vázlatok hatalom és írás témájára.* Bp., Argumentum, 1998, 144–173. Az idézetek: 156, 159.
- 6 TRILLING, Lionel: *A modern irodalom tanításáról.* Ford. TAKÁCS Ferenc = Uő: *Művészet és neurózis.* Szerk. HORVÁTH László, Gy., SARBU Aladár, ford. TAKÁCS Ferenc et al., Bp., Európa, 1979, 173–204. Az idézet: 194–195.
- 7 HARARI, Yuval Noah: *Sapiens – Az emberiség rövid története.* Ford. TORMA Péter, Bp., Animus, 2015, 102., 128., 221.
- 8 *Kortárs*, 1959, 3. sz., 459.
- 9 *Kortárs*, 1962, 1. sz., 102.
- 10 ALMÁSI Miklós: *Tűnődő séta a realizmus és a dekadencia körül.* = *Új Írás*, 1961, 4. sz., 349–352. Az idézetek: 351., 352.
- 11 NÉMETH G. Béla: *Arany János = Uő: Mű és személyiség.* Bp., Magvető, 1971, 7–41.; Uő: *A románcostól a tragikusig = Uő: Küllő és Kerék*, Bp., Magvető, 1981, 206–221.; Uő: *7 kísérlet a kései József Attiláról.* Bp., Tankönyvkiadó, 1982
- 12 KULCSÁR SZABÓ Ernő: *A zavarbaejtő elbeszélés.* Szerk. SÍK Csaba, Bp., Kozmosz, 1984, 42., 44., 43. (A kiemelés a szerzőtől.)
- 13 Uo., 48.
- 14 Uo., 76., 80., 81.
- 15 Uo., 50., 59.
- 16 HÁSZ-FEHÉR Katalin: *A szemlélődő elbeszélői szerepkör Arany balladáiban = Tiszatáj*, 1996, 10. sz., Diákmelléklet, 1–19.; MARGÓCSY István: *A históriás énekmondástól a dramatikus balladáig = Szondi két apródja.* Szerk. FÜZFA Balázs, Szombathely, Savaria University Press, 2009, 24–36.; MILBACHER Róbert: *A hűség balladája?! = Uo.*, 155–175.; Uő: *Szegény, szegény Eduard király!? = Irodalomtörténet*, 2006, 1. sz., 44–90.
- 17 A dekonstruáló Arany-értelmezésekről részletesebben NYILASY Balázs: *Szavak tánca és árnyéktánca.* Bp., Argumentum, 2014, 189–200.; Uő. *Arany János balladáit.* Szombathely, Savaria University Press, 2011, 50–67.
- 18 MARGÓCSY István: *Petőfi-kísérletek. Tanulmányok Petőfi Sándor életművéről.* Pozsony, Kalligram, 2011, 176–177.
- 19 Uo., 171
- 20 Uo., 170., 161., 162., 165.
- 21 Uo., 174., 175.
- 22 BORGES, Jorge Luis: *Az első magyar költőhöz. Válogatott művek.* Szerk., ford. SCHOLZ László, Bp., Európa, 2015, 501–502.
- 23 „There must be alertness to change, to new ideas, to possible new interpretations of the world, to prevent civilization from sinking into a Byzantine routine. On the other hand, a radical becoming, dominating all intellectual and cultural life, can destroy an intellectual community’s will to do more than to keep alive curiosity and to think critically and without illusions [...] If this book has a moral, then, it is that intellectual creativity of the highest sort depends on a healthy mixture, or tension, between being and becoming, between the permanent [...] and the impermanent. Intellectual Europe had this mixture up to the end of the nineteenth century, and even somewhat beyond, and may have still have it again. But it will not be easy to recapture.”. BAUMER, Franklin L.: *Modern European Thought. Continuity and Change in Ideas 1600–1950.* London, New York, Macmillan, 1977, 517.

Zelnik József

Az Éden migránsai*

*Krétarajzok a modernitás gnoszticista
metakánonjának barlangfalára*

„És most – így sóhajt fel Ádám –,
újra meg kell próbálnunk
felfedezni, miféle világ is ez,
és vajh miért küldettünk ide.”

Nathaniel Hawthorne: Az Új Ádám és Éva

■ 1889. november 20-án a Vigadóban mutatta be Mahler *I. szimfóniáját*, a *Titánt*. Ez valójában egy korát messze megelőző posztmodern mű volt, meg is bukott. Hosszú időnek kellett eltelnie – majdnem száz évnek –, hogy győztesen bevonuljon ez a mű a zenei befogadás kánonrendszerébe, és végleg csak akkor sikerült, amikor a textus felett a kontextus vette át a hatalmat, mint posztmodern álláspont. Akkor a darab eredetileg kicsúfolt tulajdonságait – formátlanságát, giccsbe hajló banális hangzásait – elkezdtek ünnepli. Erre a helyzetre példaadóan jellemző, amikor a 2011-es Mahler-ünnepen a Budapesti Fesztiválzenekar Fischer Iván vezényletével előadta az *I. szimfóniát*. Ezzel a mű megérkezett a kánonjának elfogadó „szép tó – tiszta tó” vizére, azzal az ígérettel, hogy már örökké ott lubickolhat.

Az ingyenc vájtfulűek megbocsájtották a mű banalitásait, azt, hogy a szimfónia III. tételéből kihallható Jerry Bock által híressé tett *Hegedűs a háztetőn*ének („Ha én gazdag lennék”) paródiája (Fischer Iván ezt hangsúlyozta is), és Verdi *Don Carlos*ának haldoklási jelenete. Mitől van az, hogy a cinikus és gúnyos posztmodern ilyen könnyedén beemel a kánonba egy ilyen „zavaros” művet? Milyen metakánon mozoghat a háttérben, ami bizonyos esetekben ilyen megengedő, más esetekben könyörtelesen elutasító?

Mahler 1909-ben ezt írta Bruno Valternek: „Égően fájó felfedezés kristályosodik ki bennem. Miféle világ az, mely ilyen hangzatokat és alakzatokat tükröz? Az olyasmi, mint a gyászinduló és a nyomában kitörő vihar, a teremtmény ellen emelt vádnak tetszik?” Mivel zseni volt, ő már akkor megsejtette – amire mi lassan döbbenünk rá –,

hogy a mű végén az a groteszk gyászinduló mit gyászol.

Mahler zenéjét a XIX. századelőn alkotó Jean Paulnak (láz)álomszerű műve, a *Titán* ihlette, amely a romantika egyik meghatározó alkotása volt. A romantika (lidérc) fényes lázadás volt a harmónia, a rend, az egyensúly és a racionalitás ellen is. Ezek az értékek még a klasszicizmus alapértékei voltak. Valójában a romantika igazán nem is a klasszicizmus, hanem ezen értékek ellen lázadt.

A romantikát elvarázsolta és meg is béklyózta a Gonosz jelensége Fausttól Frankensteinig. Minden érdekelte, ami rejtélyes és rémítő, bizarr és beteges. Az ördög és az angyal között táncolt. Ördöge Frankenstein, az ember teremtette rémlény, ahogy azt a zseniális Mary Wollstonecraft Shelley a *Frankenstein, avagy a modern Prométheusz* című regényében képzeletünk remegő vásznára festette. A romantika angyala Caspar Hauser, a rejtelmes gyermek, „Európa gyermeke” és Rudolf Steiner szerint „Európa szentje”. Az okkult úgy villódzott a romantika körül, mint ufójelenségnek vélt káprázatok az atomerőművek terében. Ez egy végsőkéig felfokozott életérzést diktált, és ehhez ráadásul olyan zsenik szakácskodtak, kotyvasztottak, varázsolnak abban a Zeitgeist-konyhában, mint Goethe, Novalis, Jean Paul, Hölderlin, Schlegel, Schelling és a többi öntörvényű és lázas zseni. Ekkor élt a létezésben magukat leginkább lázadásként megélő angyalok apostola, William Blake is. Ekkora csapat a történelemben még soha nem szolgált együtt a lázadás szellemét. Hozzájuk képest a Marxtól Leninig és Hitlerig tartó epigonok csak vulgarizálni tudták a lázadást, ráadásul valójában dekadensen. Ugyebár *décadent*, vagyis a süllyedés mocsárszemetével együtt.

A romantika volt az a kor, amelyik bűvészinaként megidézte azokat az eretnek paradoxonokat, amelyek aztán a modernséget elbűvölték és végképpen elcsábították. A kezdetek nagy mestere éppen Jean Paul volt, aki élvezettel kószált a nihilizmus eléggé rémítő vadonjában, de még úgy, hogy látta annak szellemi és morális veszélyeit

is. Ő még nem volt az „Isten halott”-mozgalom tagja. Így nem véletlen, hogy Schiller az ő pártjára áll, valójában még Goethével szemben is. Goethe hübrisze – Werther szavaival – így tornázik Isten ellen: „Visszatérek saját magamba, és egy világot találok.” Többen észreveszik, hogy ez nem egy szeplőtelen gondolat. Clemens Brentano így replikázik: „Aki önmagamhoz irányít, megöl.” Jean Paul *Az esztétika előiskolája* című művében ezt így fejt ki: „A jelenlegi korszellem törvény nélküli önkényességéből, mely én-megszállottan inkább megsemmisíti a világot és a világmindenséget, csak hogy szabad játéktérrel ürítsen ki magának a semmiben, az következik [...] hogy a természet utánzásáról és tanulmányozásáról nem beszélhet másként, csakis megvetéssel.”

Érdemes megnéznünk, mi ez a démonikus szellem, amely korszellemmé (Zeitgeist) formálja a teremtett világ megvetését prométheuszi és mefisztói féktelen tehetséggel. Ráadásul valami fantasztikusan hatékony formát találva hozzá, ami a „szövetségregény”. A XVIII. század vége ennek a műfajnak a virágkora: szó szerint százszámra jelennek meg az ilyen művek, amelyek méltán vindikálják maguknak azt a jogot, hogy ők a mára elburjánzott láz-álom-igazság tartalmú összeesküvés-elméletek ősei, valódi kánonteremtői. Nem lehetett regényt írni úgy, hogy ne lettek volna benne rejtélyes titkos társaságok, precízen, cizelláltan megtervezett összeesküvések, világrontó, összefonódó kapcsolatok, amiket ott még többnyire föloldott a művekben a szerelmi ármányok mozgása. A szerelem, mint Nagy Összeesküvés, ami többnyire az esküig tartott, mert az együttélés leplezi le legjobban a nagy összeesküvéseket. Lehet, hogy ezért kellene együtt élni békében szabadkőművesekkel, zsidókkal, cigányokkal, mohamedánokkal és mindenféle másokkal, persze kölcsönös tiszteletben, ha lehet. Ha nem lehet, maradnak az összeesküvések és az őket generáló elméletek.

Olyan vágyott termék volt a „szövetségregény”, hogy a klasszikusok sem kerülhették el. Elég, ha Schiller *A szellemlátó*, Goethe *Wilhelm Meister*, Jean Paul *Titán*, vagy Achim von Arnim *A korona őrei* stb. művére utalunk, és hozzáfűzhetjük, hogy népszerűségük – és persze esztétikai színvonaluk – messze felülmúlta Dan Brown mai csacskaságait, összeesküvés-regényeit.

Kérdésünk tehát az, hogy mi kezdte el mozgatni a romantikában azt a kánont, amely fölépítette a modernség egzisztencialista-nihilista szellemi kánon-katedrálisát,

ilyen birodalmian rideg formában. Vagy még egyszer adjunk hangot annak a feltételezésünknek, hogy a modernség kánonja(i) mögött egy ontologikus metakánon működik?

1991-ben Chicagóban gyanús körülmények között meggyilkolták a román származású Ioan P. Culianut, aki Mircea Eliade tanítványa és kongeniális munkatársa volt. Valódi tudós volt, látnoki képességekkel. 1985-ben írt egy revelatív és provokatív utószót a Jacob Taubes által szerkesztett *Gnosis and Politik* című könyvhöz. Írásának a címe *The Gnostic Revenge. Gnosticism and Romantic Literature*.

Boucicaut Mester:
Ádám és Éva
története
De Casibus Virorum
Illustrium, részlet
XV. század



Szemléletesen kifejti, mit ért a gnosztikus szellem bosszúján, és azt a romantika irodalmát elemezve mutatja be. Bevezetésében felvázolja, mit gondol a „gnosztikus reváns”-ról. Elmeséli, hogy ő sokáig azt hitte, hogy a gnosztikus gnózis, tehát a gnoszticizmus csak egy korai fejezet volt a nyugati gondolkodás történetében. Bevallja, hogy naiv volt, de azóta sok megvilágosító tanulmány – köztük itt

meg nem nevezve nyilván főleg Voegelin és Hans Jonas – hatására megértette, hogy az ellenkezője az igaz, vagyis az, hogy a Nyugat gondolkodása és működése csak egy fejezet a gnosztikus gnózis történetében. És itt egy elképesztő felsorolásba kezd: nemcsak az antik gnózis volt gnosztikus, hanem a korai keresztény szerzők és a neoplatonikusok is, továbbá a reformáció, a kommunizmus, a náciizmus, a liberalizmus, az egzisztencializmus és a pszichoanalízis, valamint a modern biológia szintén gnosztikus. Majd sorolja a modern irodalmi kánon sztárjait: Blake, Yeats, Kafka, Rilke, Proust, Joyce, Musil, Hesse és Thomas Mann is gnosztikus volt. Eme megdöbbentő sorozat után magát igazolva állítja még, hogy a gnózis leghitelesebb elemzőitől azt tanulta, hogy a tudomány és a babona is gnosztikus, hogy a baloldali és a jobboldali elképzelés is gnosztikus, és az Hegel, Marx, Freud és Jung is.

Természetesen ezen illusztris és túlterhelt felsorolás után maga Culianu is rádöbben, hogy a gnosztikus szó elkezd „beteg-jel”-ként működtetni a róla való gondolkodást...

Anélkül, hogy most itt mélyebben belemennénk a gnoszticizmus meghatározásának napjainkra kiterjedélyesedett vitáiba, érdemes elfogadnunk azt az elképzelést, hogy a romantika villódzó sokszínűsége, vagy – ahogy Schlegel mondta – a „feloldhatatlan ellentmondásokban való gyönyörködése” mögött olyan szellemi erő munkált, amely valamiféle ősnihilizmus szellemi humuszából táplálkozott. Úgy vélem, hogy itt nem egy tudatos, előre elhatározott ideológia működtette a szellemi mozgást, hanem talán egy tapogatózó tudás-archeológia, tudatalatti burjánzások, zseniális megsejtések (főleg Goethénél) és az agy látomásos működésének revelációi. Mai divatos szóhasználatnál élve: itt valójában „csak” egy program hekkelt meg egy másik programot, tudatos irányítás nélkül. Ezt azért is gondolhatjuk így, mert a romantika burjánzó mitológiafüzéréből hiányzik a gnoszticizmus ultrakozmikus transzcendenciája. Hiányzik ez még az egyik legtudatosabb mű, Shelley *A megszabadított Prometheus*ából is. A Schlegel által az „egyetemesség haladó költészetének” (progressive Universalpoesie) nevezett szellemi áramlat „csak” a művész teljes szellemi szabadságát deklarálta, az egyéniség kultuszát és annak legfelsőbb fokát, a zsenielméletet, miszerint a zseninek szabadnak kell lennie mindenféle kötöttségtől. Ezt működtette egy felfokozott életérzés, végzetes szenvedélyek igazolása, eluralkodó szubjektívizmus, az irreális világban való szabad csapongás, amit a magyar romantika elméletírói oly szép kétértelműséggel „tündérezésnek” neveztek. Csak hát, aki tündérekkel hál, az esetleg Pokollal ébred. Legalábbis abban az értelemben, ahogy Kierkegaard be-

szél róla: „magam vagyok a pokol”. A romantika méltó rá, hogy egyszer valaki kifejtse általa a hübrisz „teológiáját”.

A romantika „poklára” a legradikálisabban Hans Jonas hívta fel a figyelmet. Szerinte amíg a gnosztikus nihilizmus ellenezte a földi világot, mivel egy olyan hatalmi rendszernek tartotta azt, amely távol tartja az embert az eredetétől és igazi jelentőségétől, addig a romantikus nihilizmus pusztán abból a nihilizmusból fakad, amely ellenzi a transzcendenciát, és üdvözli a pusztulást. Az elképzelés alapfeltevése, hogy „ezt a világot nem lehet megmenteni”. Ebben a vonatkozásban az aktív romantikus nihilizmus sokkal radikálisabb nézet, mint a gnosztikus kozmoszellenesség. Amíg a gnoszticizmus a hagyományos metafizika „súlyosbodását” képviselte – lásd a kozmosz- és test-börtönnek azért kell megsemmisülnie, hogy (újra) istenné váljunk –, addig a romantikus nihilizmus a metafizika elpusztítására törekedett. Közbevetőleg megjegyezhetjük, hogy innen nézve nem véletlen, hogy a marxista–ateista–szocialista realizmus szívesen kapirgált a forradalmi romantika udvarában.

Talán nem túlzás, hogy a romantika világuidegenség-képe igazi salto mortale volt az európai szellem porondján. Ezt a létszemléletet talán legmélyebben a testi hibájából adódóan szerencsétlen sorsú, s így érthetően pesszimista világszemléletű itáliai zseni, Giacomo Leopardi fejezte ki. Szerinte a ráció nem képes rá, hogy motivációt adjon az embernek arra, hogy egy romlott világban folytassa létezését. Ebből pedig az következik, hogy ennek a világnak el kell pusztulnia. Ez az emberiség legmagasabb megvalósítható célja annak érdekében, hogy elkerülje azt, hogy rabszolgasorban létezzen a végtelenségig. Ez azt jelenti, hogy az emberiség elindítja a saját pusztulását egy önmagában véve önpusztító rendszeren belül, azért, hogy felgyorsítsa ezt a folyamatot. Hogy felgyorsítsa a pusztítás folyamatát, és ezáltal hamarabb elérje azt a végső célt, ami felé az egész masinéria magától halad, mely nem más, mint az önmagától való megszabadulás.

A világuidegenség eddig rejtőzködő „vallása” itt eljutott odáig, hogy nyíltan megfogalmazza tragikus apokaliptikus hitét, s ha már egyetlen isten sem hajlandó visszatérni, hogy beindítsa az apokalipszist, akkor ez a feladat is ránk, emberekre hárul. Ez az új apokaliptika hadüzenet Isten ellen, és haragfelhalmozás és bosszú az *Őszövétség*-ben megnevezett Isten ellen, aki miatt az *Éden migránsai* lettünk valami kellőképpen nem tisztázott ősbűn zavaros története miatt. Az *Éden migránsai* kifejezést a Jakab király-féle angol *Biblia* használja, az a *Biblia*, amelyik Shakespeare nyelvvel együtt és egy időben letette az angol nyelv újkori megformázásának alapjait.

A világuidegenség addig rejtőzködő vallása szabad utat kapott az európai szellem átformálására. Ezt a szabad utat a felvilágosodás nyitotta ki racionalizmusra hivatkozó vallásellenességével. Kezdetben fel sem ismerte – rajongótábora máig sem döbrent rá –, hogy milyen urat szolgál, milyen (meta)kánon próbál általa felmagasodni Európa szellemi horizontjára.

Az emberi képzeletet az újkorban állandóan elcsábító, elvarázsoló lázadás szelleme magasra emelkedett a francia forradalom századában. Szinte minden jelentős gondolkodó elvarázsolatott. A kor divatos eszméje a hol burkolt, hol nyílt egyházellenesség, mely egyben az új kánon szülője lett. Az újnak olyan nyomása volt, hogy senkit nem érdekelt az az egyszerű tétel, hogy a kereszténység legnagyobb pillanataiban megtalálta a középutat a természet gnosztikus megvetése és pogány dicsőítése között. A „tiporjátok el a gyalázatot” harci eszméje minden józan ellenvetést maga alá gyűrt, így minden, ami, ha perverz, de zseniális volt, felszínre tört. A kor elfeledett zsenije volt Restif de La Bretonne. Eckhardt Sándor, a jelentős múlt századi frankofón irodalomtörténész azt mondta róla, hogy „perverz de zseniális”. Restif máig nem igazán elemzett, felmérhetetlen hatással volt az európai szellemi életre úgy, hogy irdatlan (több mint 200 kötetet kitevő), minden szempontból kihívó munkásságával, mint egy szellemi kultivátor fellazította az európai szellemi élet addig még valamennyire kötött talaját. Erotikus írásai miatt kortársai egyszerűen „a disznó”-nak becézték, de ezzel együtt ő volt kora talán legjobb szemű megfigyelője. Utópikus képzelete pedig felülmúlhatatlan. Verne is az ő köpönyegéből bújt ki. Restif – aki magát az evolúció partizánjának nevezte – megjósolta a termelészövetkezeteket, a társadalombiztosítást, írt a mutáció elméletéről, megjósolta az autót, a rádiót, a repülőgépet, az atomenergiát, a bolygóközi űrutazást. Kora rajongott érte. Például Stendhal, Baudelaire és Schiller is hatása alá került. Goethe kérésére Humboldt is fölkereste a „kanális Rousseau-ját”. Paul Valéry többre tartotta, mint Rousseau-t. Adyra is nagy hatással volt, sajnos erre csak Bölöni György figyelt fel, és ő sem eléggé. Úgy tűnik, az újkori szellem Édenének migránsai, kimondva, kimondatlanul, ott rajzoltak Restif de la Bretonne fura alakja körül. Az ő *fausti* figurája példázza legtökéletesebben, hogy valójában milyen erők működtették a felvilágosodást és a belőle született, máig ható európai szellemi életet. Restif kinyilvánítottan és virulensen antiklerikális és antikeresztény volt. Az ő istene az Univerzum Nagy Építőmestere volt, aki egy a természettel és a világ rendjével, ahol nincs ördög és Pokol, és nincs Paradicsom sem, és a

lélek halhatatlansága nem más, mint merő fantázia. Így tehát az Éden migránsa, ha már nem talál vissza hozzá, akkor inkább felszámolja az Édent.

Erre a jól előkészített szellemi altalajra érkezett meg aztán kánonteremtő indulattal fokozatosan az új vallás, a világuidegenség vallása. Elindul a gnózis mint negatív pszichológia kidolgozása.

Goethe *Faust*jában, amikor a szerelmes Margaréta ártatlanul felteszi Faustnak az egyáltalán nem ártatlan kérdést, hogy: „Az Istenben hiszel?”, Goethe felrajzolja az újkor általánossá váló állásfoglalását. Először egy lírai panteista magyarázkodásba kezd a Mindent-körülfogóról, majd így relativizál:

„Boldogság! Szív! Szeretet! Isten!

Én nem tudok rá

Nevet: minden az érzés,

A név hang és füst,

Az égi tűz körül gomolygó.”

Jung azt mondta a *Faustról*, hogy egy alkimista dráma elejétől a végéig. Eme elmélet szerint Goethe itt akár egy régi-új liturgiát hirdet arról, hogy Isten valójában megnevezhetetlen, mert idegen Isten, nem a mi létezésünk része. Mi ebben a létezésben teremődünk – akár istenné is – az általunk csiholt tűz (prométheuszi ellopott égi tűz) körül, és ha kimondjuk a teremtés hangját, lelkünk mint a füst felemelkedik. Az egész mű tényleg biztatja az embert az efféle jungi spekulációra, de itt valójában másról van szó. Hogy miről, azt talán legpontosabban Franz Rosenzweig – aki többször is felidézte ezt a jelenetet – fejtette meg.

Rosenzweig rámutat, hogy a neveket, a nyelvben kinyilatkoztatott neveket nem lehet relativizálni. Tehát Isten az Isten, és nem hang és füst. Ha az emberi közösség, a történelemben mozgó világ valamit egy és ugyanazon néven nevez, akkor az a név szent. Rosenzweig elismeri, hogy: „Az ember kivonhatja magát alóla, de akkor tudnia kell, hogy mit tesz.” A romantika után ez a kivonás-tudat lett az európai szellemi életet meghatározó vélemény-léggör. Faust bizonytalankodó lázadásától, „barátságos” ördögi alkuitól a *Doktor Faustus* Adrian Leverkühnének nihilista művészeti magányáig, reménytelenségének jég-hideg közönyéig.

1991-ben Peter Sloterdijk és Thomas H. Macho egy fölöttébb érdekes kétkötetes művet szerkesztett össze. Ők úgy nevezték, hogy olvasókönyv. Címe: *Weltrevolution der Seele* (A lélek világforradalma). A gnóvizist (a gnosztikus gnóvizist) kívánták benne áttekinteni a késő antikvitástól a jelenkorig. Nag Hammadi gnosztikus leleteitől

– amiket 1946-ban találtak meg „véletlenül” – a keresztény Nyugat katasztrófáig, amely 1945-ben ért egyelőre véget. Mi úgy is mondhatnánk, hogy a világuidegenség világvallásától az idegenné tett világ drámáig. Ha ezt a „fejlődés”-vonalat elfogadjuk, adódik a kérdés: Hogyan jutottunk ide? Mi volt az a pszichotörténeti háttértudás és tapasztalat, ami ezen az úton mozgott, erre a sínre lökte az európai szellemet, és végső soron kialakította azt a kánont, amely az elmúlt néhány száz évben eluralkodott az európai gondolkodásban? Ez a kánon hitelesít és mondja meg, hogy mi nem hiteles. A korai egyházatyákhoz hasonlóan, akik dühödten vetették el Marcion tételét, s valójában vele szemben fogalmazták meg a kánont. Ahogy a Marcion-féle világkép illegalitásba vonult, és csak néha és halványan jelenik meg – mint a szorítókötetést átvérző seb –, a katolikus egyháztörténetben, eretnek utakon örök eretnökké pecsételve, úgy él ma is a mélyben elfojtva néhány lázadó gondolat a jelenlegi kánon ellen. A jelenlegi kánon addig van uralmon, amíg fel nem tárják, hogy valójában miben gyökerezik, amíg fel nem tárják azt a lehetőséget, hogy egy metakánon minden ereje sűrűsödik össze benne, és hogy „világkép-nélküliségét” valójában az emberi szellem legradikálisabban pusztító világképe működteti. Ez a – ma még a szépirodalomtól Hollywoodig uralkodó – kánon az elmúlt évtizedekben rendkívüli nyomás alá került. Egyrészt belülről, mert saját kiüresedő szellemi tartalékai miatt egy sértett gnózis jeleit mutatja, másrészt rendkívüli szellemi teljesítményekkel kezdik feltárni a modernség gnosztikus alapú világuidegenségének gyökereit. Elég, ha az elmúlt évszázadból Eric Voegelin, Hans Jonas, Jacob Taubes, Giacomo Filoramo, Benjamin Lazier, Ioan P. Culianu, Peter Koslowski, és mások munkáira gondolunk.

Peter Sloterdijk világhírű német filozófus – aki Nietzschehez hasonlóan zseniális, provokatív szellem – a fentebb említett könyvhöz írt bevezetőjének azt a címet adta, hogy *A valódi tévtan*, s alcímként: *A világnélküliség világvallása*. Ebben a részben van egy rendkívül izgalmas fejezet a *Gnózis mint negatív pszichológia* címmel. Itt minden teketória nélkül kijelenti, hogy (a gnosztikus) gnózisban a metafizika pszichopatológiává és pneumopatológiává válik, mivel elidegenedési katasztrófaként ábrázolja a lélek megjelenését a világban. A létbe vezető utat egy börtönlétbe való belezuhanásként értelmezi. Erre a „lét-élményre” épít fel egy negatív pszichológiát, amiben az ember a világ betege, a kozmosz korcsa, aki születése hátrányát teljes keserűségében átéli. Ennek ellenére azonban Sloterdijk mégis azt állítja, hogy nincs igaza Hans

Jonasnak, aki egyenesen párhuzamba állítja a modern egzisztencializmust az antik gnózissal. Sloterdijk itt figyelmen kívül hagyja, amit Hans Jonas a romantika nihilizmusáról írt. Ugyanis a gnoszticizmus ősnihilizmusa, továbbfejlődve a romantika transzcendenciát ellenző nihilizmusával végképp megalapozta késő modernitásunk világuidegenség-képét. Ebben a világképben „minden erőlköcs átmenetivé válik”, ahogy Albert Camus írja Hegelt kritizálva, annak XIX. és XX. századi forradalmárokra gyakorolt amorális befolyását elemezve.

Jan Assmann *A kulturális emlékezet* című művében mélyen foglalkozik a kánon fogalmával. Megvilágítóan pontos hasonlatában a kánont „háznak” nevezi. Elképzelése szerint a kánon „háza” két pilléren nyugszik. Az egyik, hogy az ember elfogadja és a „lét pásztoraként” megéli, hogy a világ észszerű és értelmes célok foglalata, amiből az adódik, hogy az általa megalkotott létkonstrukciónak kötelező érvényű alapelvekre kell épülnie. Az ilyen elvek szerint kialakuló kánon pontosan le tudja írni a társadalmat, s az így folyamatosan közvetített értékrenden keresztül megerősíti azt. De mi van akkor, ha az uralkodó kánon ezzel teljesen ellentétesen működik? A kánon azt sugallja, hogy nincs „ház”, amiben otthon érezheted magad, csak „börtön” van, amiben a kozmosz-idegenséged felmagasodik.

A ma uralkodó kánon ennek a világképnek a végpontjain babrál egyre idegbajosabban, s közben Mahler gyászinduló-paródiája szól a háttérből.

Az emberiség történetében van példa arra, hogy akár ez a nihilizmus is „továbbfejleszthető”. Ezt példázza az ind szánkhja és a jóga, ami a teremtés paradox teológiájának a feltárással egyszerre értelmezi a láncra vert emberi lelket és a megszabadulására ösztönző erőket. Mai kánonfüggő kortársaink és még talán kritikus magunk számára is ez egy igen „széles” út, lehetne. Ezen az úton többen látni vélték Samuel Beckettet. Van azonban egy másik út, egy keskeny ösvény is.

Anna Yetman ausztrál filozófus szerint az emberi jelenség nihilista meghatározásának problémája megoldható, ha észrevesszük, hogy a modernitás egy könnyecseppet jelent a mítosz és a teológia szövetében.

Letörölhetjük-e már ezt a könnyecseppet?

JEGYZET

- * Részlet egy készülő, hasonló című könyvből, a jegyzeteket ott adom meg. Z. J.



Pelle János

Ezotéria és művészet*

■ Az ezotéria, vagyis a titkos, rejtett, csak beavatottaknak érthető, okkult tudomány és a művészet ősidők óta kapcsolatban áll egymással, hiszen a mágia már az ősember barlangrajzainak elkészítésekor döntő szerepet játszott. A természetfölötti erőkhez fűződő kapcsolat, az okkult erők felhasználása tetten érhető az ún. „primitív” népek kultikus művészetében, mely mintaként és ihletforrásként szolgált a XX. századi európai alkotók számára. Ugyanakkor a művészek már a XIX. század végétől inspirációt, kreatív energiát merítettek az olyan újonnan született okkult filozófiai-vallási irányzatokból is, melyek szintetizálták a különböző kultúrákat, kísérletet tettek az antik tradíciók, a kereszténység és a keleti kultuszok ötvöztetésére. Az új életre kelt szellemhit tükrözte a különböző vallások közötti harmónia megteremtésének ígérését, az emberiség örök vágyát a megváltás, az isteni szférával való kapcsolat iránt.

Ebben a tanulmányban a művészet és az ezotéria kapcsolatával foglalkozom, azt vizsgálom, miként nyilvánultak meg a XIX. század végi és a XX. századi okkult szellemi irányzatok, a spiritizmus, a teozófia és az antropozófia a jelentős és kevésbé jelentős magyarországi alkotók életművében. Röviden áttekintem ezeknek az irányzatoknak a hazai történetét, szem előtt tartva, hogy az ezotéria, illetve a természetfölötti szférával való kapcsolatra törekvés nem stíluskategória, „izmusként” alkalmazhatatlan. Két kérdéskörre kerestem választ, illetve ezek alapján soroltam be az alkotókat.

1. Érte-e a művészt közvetlen vagy közvetett hatás a felsorolt „szellemtudományi” irányzatok, vagyis a spiritizmus, a teozófia és az antropozófia részéről? Tag volt-e a Szellemi Búvárok Egyesületében, a Magyar Teozófiai Társaságban vagy a Magyar Antropozófiai Társaságban? Kiállított-e olyan művészeti társaság által szervezett kiállításon, részt vett-e olyan alkotói csoport munkájában, mely a természetfölötti erőkkel való kapcsolat ápolását programja részének tekintette?

2. Tükröződtek-e, és ha igen, milyen formában az ezoterikus gondolatok az e kritériumoknak megfelelő alkotók életművében? Mit köszönhetett világképük és formanyelvük, illetve alkotómódszerük az absztrakció forrásának tekintett teozófiának, illetve a természetelményt alapvetően új szemléletté átalakító antropozófiának?

Tisztában vagyok vele, hogy besorolási szempontjaim a „létező szocializmus” időszakában, tehát 1948 és 1990 között nehezen alkalmazhatók. Ekkor Magyarországon „egységes”, központilag irányított kultúrpolitika volt, mely nemhogy az okkult társaságok, de még a különböző irányzatú képzőművészeti csoportok működését sem tolerálta. De ebben az időszakban is intenzíven érvényesült a hazai antropozófiai gondolkodás kiemelkedő alakjának, Hamvas Bélának a hatása. Ő nemcsak az Európai Iskola alkotóira hatott, de a hatvanas években aktív Zuglói Kör művészeit is inspirálta. Nehezebb, de nem lehetetlen feladat a hetvenes, nyolcvanas években, illetve a 2000-ig terjedő időszakban feltárni az ezotéria és művészet kapcsolatát, amikor a „magánmitológiák” és „individuais kultuszok” konstruálása egyfajta divattá vált a művészek körében. Tény, hogy napjainkban, amikor az alkotók többsége a művészetet rítusnak tekinti, és „titkos jelentést” igyekszik adni műveinek, rendkívül óvatosan kell bánnunk az ezotéria fogalmával.

Spiritizmus és vizualitás

A keresztény vagy evangéliumi spiritizmust egy Kate Fox nevű amerikai asszony indította hódító útjára, amikor 1848. március 31-én közhírré tette, hogy a házában szellemek élnek, akik kapcsolatba léptek vele és lányaival.

A szellemekbe vetett hit a halálon túli életbe vetett hitből sarjadt ki, mely a XIX. században, de még a XX. század első évtizedeiben is elevenen élt a nyugati világban, sőt, a tudatunk mélyén talán nyomokban még most is fellelhető. De hol vannak ma már azok az idők, amikor a tehetős

polgárok komoly összegeket szántak a hagyatékukból saját maguk mumifikálására? Úgy, mint Vácon, a Fehérek templomának kriptájában azoknak az összeszáradt testeknek az egykori gazdáit, akik több mint két évszázada várják, hogy lelkük az utolsó ítéletkor visszaköltözzön a porhüvelyükbe, és hús-vér valójukban is feltámadjanak.

A spiritizmus, melyet napjainkban egyesek babonának, mások okult tudománynak tartanak, arra a meggyőződésre épül, hogy paranormális jelenségek révén kapcsolatba lehet lépni a szellemekkel. Ők leggyakrabban a szeánszokon részt vevők elhunyt hozzátartozói, illetve történelmi személyiségek, és üzennek az élőknek. Az elhunytak üzeneteit általában transzba esett médiumok közvetítik, és a szellemek kopogtatással adnak hírt magukról.

A „keresztény spiritizmus” direkt művészeti hatása Magyarországon nem volt jelentős: bár a két folyóirat, az *Égi világosság* és a *Rejtelmes világ* című is közölt „szellemrajzokat”. Ezeket médiumok alkották, transzállapotban, pl. a Szíriusz lakóiról. Érdekesebb továbbá az ún. „szellemfényképek” is, melyeket a Szellemi Búvárok Egyesületének megbízásából készítettek. A képek megjelenítik a lefényképezett médiumok „ód-fluidumát”, azt a szellemi burkot, melyben a megidézett lelkek kirajzolódnak. Más „direkt” vizuális anyag nem áll rendelkezésre a hazai spiritizmusról. Ugyanakkor feltűnő a hasonlóság, mely a „civil” médiumok művészeti produkciói (*Art médiumnique*) és a művészileg képzetlen, pszichiátriai betegek alkotásai (*Art brut*) között fennáll. Az Országos Pszichiátriai és Neurológiai Intézet „amatőr” ápolottjai közül sokan állították, hogy érintkezésben állnak a túlvilággal, a látomásait meg is örökítették, festményeken és rajzokon. A volt Lipótmező megmaradt képzőművészeti gyűjteményében

szép számmal vannak olyan alkotások, melyek a hazai spiritizmus művészeti lenyomatainak tekinthetők.

A különlegesen egyéni formavilágú Mokry-Mészáros Dezső 1913-tól volt tag a Magyar Teozófus Társulatban, és a Spirituális Művészek Szövetségének tagjaival együtt állított ki. Képei felismerhető spiritizma inspirációt tükröznek. Ezt 1945 után a neoprimitivizmussal hozták összefüggésbe, magát Mokry-Mészároست pedig autodidaktának tartották. Holott erről szó sem volt, kifejezetten profi festő volt.

1925-ben a Nemzeti Szalonban a spirituális művészek kiállításán *Idegen világ (csillag)*, *Misterium* és *Óceánia* című képsorozatával szerepelt. 1939-ben a Nemzeti Szalonban, ugyanennek a társaságnak a kiállításán az *Őskori emlék* és a *Sivatag* című képét állította ki. Ezeknek a képeknek tematikája egyértelműen spirituális, illetve ezoterikus.

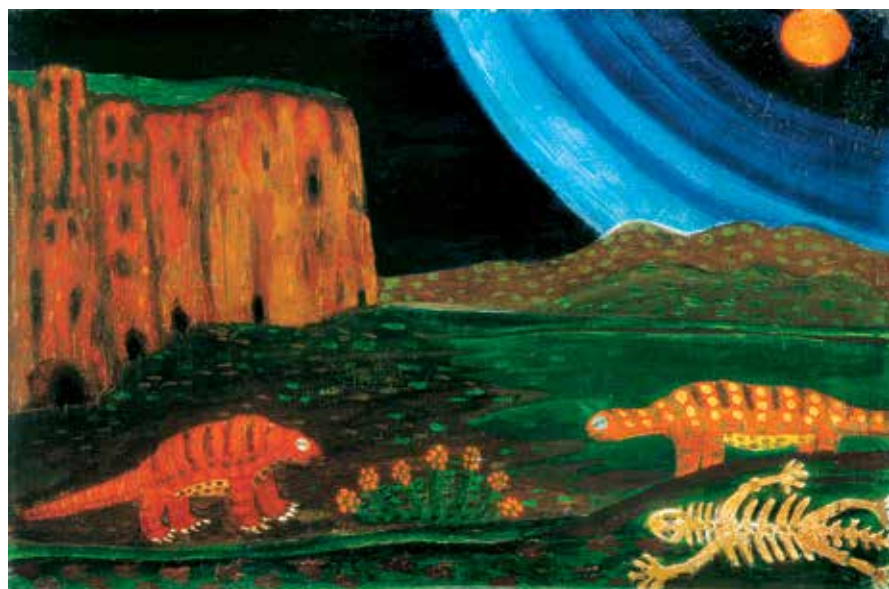
Teozófia és művészet

A teozófiát, az isteni „bölcsség” ezoterikus filozófiáját sok tekintetben a spiritizmussal szemben, annak meghaladásaként teremtette meg Helena Blavatsky, a kalandos életű, orosz származású asszony, aki fiatalabb korában maga is spiritizma médium volt. Ez a rendkívül művelt és keleti vallásokban járatos nő, aki hosszabb ideig élt Indiában, jelentős irodalmi munkásságot fejtett ki. Terjedelmes könyveiben (*Leleplezett Isis*, illetve *Titkos tanítás* című, 1877-ben és 1888-ban megjelent kötetekben) a nyugati és keleti vallásokat, valamint a kulturális hagyományokat szintetizálta, és olyan mitológiát teremtett, melybe integrálta a korabeli természettudományok egyes eredményeit is. Okkult tanításai a beavatottak számára iránymutatásul szolgáltak a természetfölötti világgal való kapcsolat megteremtéséhez, de az általa vizionált szellemvilág alapvetően eltért a spiritizmatikától.

A teozófia három lényeges vonása, mely megkülönböztette a spiritizmustól, a következő volt:

1. Az isteni, az emberi és a természeti szféra alkotta háromszög. Ennek ihletett elemzése vezet az istenség felfogásához, az ember eredetének, a születésnek és a halálhoz, illetve az ember és a természet viszonyának megismeréséhez, a természet mint élő, intellektuális és anyagi létező befogadásához.

2. A mítoszok és a szimbólumok felsőbbrendűsége, a teremtő képzelet és gondolkodás kiemelt szerepe.



< Mokry-Mészáros Dezső: *Ősvilág* é. n.

3. Érintkezés a Felsőbb Világokkal, a belső ébredés folyamata révén. Az ember sajátos képessége e kapcsolat megteremtésére. A létező világ valamennyi szintjének felhasználása, az emberi és az isteni szféra kölcsönös egymásba hatolása, a valóság és a tapasztalat összekapcsolása a belső ébredéssel.

Az egyes lelkekkel való érintkezést a teozófiában felváltotta a „világszellem” megismerése, egy titokzatos, a *Dzjan stancái* című tibeti kézirat alapján, melyet a legenda Shambalában látott Blavatsky asszony, de valószínűleg soha nem létezett. Ezt a kéziratot értelmezte és magyarázta „a teozófia főpapnője”, aki maga is tehetségesen rajzolt, és transzállapotban alkotott képeket. Példáját követve a „szellemtudományi inspiráció” termékenyen hatott a képzőművészet fejlődésére. Ugyanis rávezette a művészeket a „belső látás” kifejlesztésére, lehetővé tette számukra, hogy felfogják és ábrázolják a „dolgok lényegét”, vagyis az absztrakció útjára lépjenek.

A művészettörténet mindig hűvös távolságtartással vagy szemérmesen kezelte az ezoterikus tanok hatását a művészi alkotófolyamatra, így máig nem teljesen tisztázott, milyen szerepet játszottak az absztrakt művészet születésében a spiritizmus, a teozófia vagy más okkultista irányzatok. Holott ismeretes, hogy amikor a teozófia, német közvetítéssel, hódító útjára indult Európában, sok képzőművész lelkesedett érte. Már a XX. század első évtizedében kiderült, hogy Blavatsky asszony sajátos mitológiája nemcsak egyes korabeli szellemi irányzatokra és mozgalmakra hatott megtermékenyítően, de forradalmasította a művészeti alkotás folyamatát is.

Az *Enigma* című művészetelméleti folyóirat 2003. évi 35. számát a színelméletnek szentelte, és ebben Gellér Katalin röviden összefoglalja a metafizikai idealizmus formáit és színelméletét, majd ugyanitt teozófiai szöveget is közöl ugyanezekről a kérdésekről. Helena Blavatsky *Titkos tanítás* című terjedelmes művében arról értekezik, hogy már az asszírok összefüggést állították fel a számok, a bolygók, a fémek, a színek és a hét szoláris napjai között. A szimbolikus sorozatok : 1-Szturnusz-Ólom-Fekete-Szombat, 2-Jupiter-Őn-Fehér, de gyakran bíbor vagy narancs-Csütörtök, 3-Mars-Vas-Vörös-Kedd, 4-Nap-Arany-Aranysárga-Vasárnap, 5-Vénusz-Vörös-réz-Zöld vagy sárga-Péntek, 6-Merkúr-Higany-Kék-Szerda, 7-Hold-Ezüst-Ezüstfehér-Hétfő. A festők a mikrokozmoszról és a makrokozmoszról, továbbá a teremtő erőkről vallott teóriákat is „lefordították” a művészet nyelvére; ezen a téren a teozófia az inspiráció valóságos kincseshányójának bizonyult. Blavatsky színelméletét híve és tanítványa, C. W. Leadbeater fejlesztette tovább

A *látható és láthatatlan ember* című munkájában, melyből szintén az *Enigma* 35-ös száma közöl részletet.

A teozófia a szimbolista, a futurista és absztrakt festészetben

Az olasz CESNUR (Centro Studi sulle Nouve Religioni, lásd www.cesnur.or) internetes művészeti portálja alapos áttekintést ad *Arte Magica* címmel a teozófia hatásáról a modern művészetre. (*Arte magica – l’influenze della Teozofia sull’arte moderne*)

Először a szimbolikus festészetet tekinti át, olyan művészeket sorol fel, akikről Magyarországon kevesen hallottak. Ilyen a belga Fernand Khnopf (1858–1921), Paul Sérusier (1864–1927) vagy Jean Delville (1867–1957). Hasonló teozófus-szimbolikus kortársuk volt az angol George Frederic Watts (1817–1904), Edward Burne-Jones (1833–1898). Más generációhoz tartozott, de szintén figurális, teozófus-szimbolikus festő volt az egészen egyéni látású, amerikai Harold Forgostein (1905–1990).

Kazimierz Stabrowski az első világháború előtt a varsói képzőművészeti akadémia igazgatója volt, aki az állásáról azért kényszerült lemondani, mert bírálói szerint túlzottan elmerült „a nyugati ezotériában”, Ő alapította a varsói Teozófiai Társaságot, mely később átalakult Lengyel Teozófiai Társasággá. Nagy hatással volt a litván Ciurlionisra, aki ugyan tagként nem vett részt a varsói teozófiai társaság munkájában, de ott volt Stabrowsky teozófus szeánszain. Ciurlionisra erősen hatottak Rudolf Steiner és Camille Flammarion eszméi. Utóbbi, a híres csillagász a francia teozófus társaság illusztris tagja volt, könyveiben a spiritizmust is népszerűsítette.

Érdemes megemlíteni a teozófus futuristákat is, akik olaszok voltak: Giacomo Balla (1871–1958), Giacomo Corradini (1892–1958) Arnaldo Gimma (1890–1982) és Umberto Boccioni (1882–1916).

A századelő haladó szellemű művészei szinte katekizmusként, az isteni bölcsesség, az örök és egyetlen Igazság forrásaként tekintettek Helena Blavatsky *Titkos tanítás* című művére. A teozófus absztrakt festőkre, Vaszilij Kandinszkij, František Kupka, Piet Mondrian, Kazimir Malevics, Paul Klee és Johannes Itten művészetére erősen hatottak Blavatsky eszméi, melyek egyesítették az ősi tanításokat, köztük a buddhizmus-hinduizmus tanait a kereszténység új megközelítésével. A teozófia mellettük Hilma af Klintre és Edward Munchra is elementáris hatást gyakorolt. Többen közülük csatlakoztak az 1875-ben alapított Teozófiai Társulathoz, Kupka és Klint spiritizta médium is volt.

Vaszilij Kandinszkij *A szellemiség a művészetben* című, először 1912-ben megjelent művében konkrétan hivatkozik a teozófia megalapítójára. „H. P. Blavatsky volt az első, aki sokéves indiai tartózkodás után szoros kapcsolatot állapított meg e »vademberek« illetve a mi »civilizációnk« között. Ez vetette meg az alapját az egyik legnagyobb szellemi mozgalomnak, a ma már számtalan embert egyesítő Teozófiai Társaságnak. A társaság olyan páholyokból áll, amelyek a *belső* megismerés útján próbálják megközelíteni a szellem problémáit.”

Kandinszkij ugyan fenntartásait jelzi egyes teóriákkal kapcsolatban, de összességében a teozófiát a művészi inspiráció számára nélkülözhetetlennek tartja: „A teozófusok hajlamosak az elméletgyártásra, és kissé korán örvendeznek amiatt, hogy hamarosan választ kaphatnak addigi gyötrő kérdéseikre. De bármennyire szkeptikussá tesz bennünket ez az öröm, a nagy szellemi mozgalom ténye így is tény marad. A szellemi atmoszféra jelentős tényezője ez a mozgalom, amely ebben a formában is utat mutat, segítséget nyújt, és a szabadulás hangjaként jut el sok-sok kétségbeesett szívhez, amelyre az éjszaka sötétje borul.” (Vaszilij Kandinszkij: *A szellemiség a művészetben*, Ford. Szántó Gábor András, Bp., Corvina, 1987, 21–22.)

Valószínűleg Hilma af Klint, svéd misztikus festőnő volt az absztrakció úttörője, mert ő már 1906-ban, Kandinszkij és Kupka előtt is absztrakt szimbolikus stílusban festett képeket. Mindaddig úgy tudtuk, az első absztrakt festmény megalkotójaként Kandinszkij osztozhat a dicsőségen František Kupkával. De csak azért, mert Hilma af Klint, a svéd misztikus és festőnő eddig nem került képbe. Hányatott sorsú, ám fantasztikus hagyatéka bizonyítja, hogy elszigetelten létrehozott, sajátos absztrakt szimbolikus festményeivel, amik közül az első 1906-ban készültek, nyugodtan ringbe szállhat az elsőségért.

1896-ban négy festőnővel megalakította „De Fem” (Az Ötök) csoportot. Minden pénteken szeánszt tartottak, és ezeken Klint lett a kizárólagos médium. A szellemi vezetők inspirációjára transzállapotban készített automatikus rajzokat készített, és vagy százötven naplót írt, melyekben megörökítette misztikus élményeit. Klint a későbbiekben kapcsolatba került a képzőművészként is kiváló Rudolf Steinerrel, az antropozófia megalapítójával is, aki ebben az időben, 1908-ban még a Német Teozófiai Társaság titkára volt. Steiner állítólag nem értett egyet azzal, hogy Klint transzállapotban fest, és azt is kifogásolta, hogy egyik, az evolúciót szimbolikusan ábrázoló festményén a nőt a férfival azonos szintre helyezte.

Az ezotéria és magyar művészet kapcsolatának elemzésére Keserü Katalin tett kísérletet *Conversio a magyar*

művészetben – Teozófus művészet című tanulmányában. A konverziót, ezt a vallási életből vett fogalmat alkalmazva azonban túl tágra értelmezi az ezotériát, kapcsolatba hozva vele minden olyan kísérletet a művészek részéről, mely szemléletük radikális megújításához vezetett, és új kánonok megalkotásával-megalapozásával vagy az előző művészetfogalom tagadásával járt együtt. Ez a „parttalan” ezotéria-szemlélet jelentkezett a *Mágikus művek* című kiállításon. (Rendezte Keserü Katalin és Török



Hilma af Klint:
Oltárkép,
No. 1, X
csoport,
Oltárképek
sorozat
1915

Tamás. Budapest Galéria Szombathelyi Képtár, 1987.) *A Mágikus művek* című kiállítás koncepcionális fogyatékosága volt, hogy „egy kalap alá vett” egyes, kiválasztott műalkotásokat a XVII. századtól a New Age-ig, sőt napjainkig, azon az alapon, hogy közösségben létrehozott rituális jellegű művészeti megnyilvánulásoknak tekinthetők, és „esztétikumuk a mágia érvényének általánosításához ad lehetőséget”.

A Spirituális Művészek Szövetsége

Keserü Katalin a hazai teozófus művészek két nemzedékét különbözteti meg. Az elsőhöz sorolja azokat a XIX. század végén, illetve XX. század elején működő alkotókat, akiket megérintett a keleti filozófia, és spirituális-misztikus ihletettségüket tájképek formájában fejezték ki. Ide sorolja mindenekelőtt Csontváry Kosztka Tiva-

dart, Mednyánszky Lászlót és Olgyay Ferencet. (Utóbbi formálisan is tagja volt a Magyar Teozófiai Társulatnak.)

Itt kell megemlítenünk Nádler Róbertet, aki a Képzőművészeti Főiskola tanára, és 1911 és 1927 között a Magyar Teozófiai Társulat elnöke volt. Ő szoros kapcsolatban állt a gödöllői művésztelep alkotóival, Nagy Sándorral, Remsey Jenő Györggyel és Náray Auréllal is, akik körül később megalakult a nemzeti mitológia megújítására és képzőművészeti megjelenítésére törekvő, a teozófiai tanokat követő Spirituális Művészek Szövetsége.

Koch Judit művészettörténész, az Iparművészeti Múzeum munkatársa, akire Keserü Katalin is hivatkozik említett tanulmányában, személyes találkozásunk során arra hívta fel a figyelmet, hogy bár Münchenben és Párizsban is érték spirituális hatások az ott megforduló magyar művészeket, így Mednyánszky Lászlót vagy Olgyay Ferencet is, teozofikus szemléletű tájképeiket nehéz megkülönböztetni a hagyományos formavilágú, panteisztikus ihletettségű festményektől, pl. Paál László művészetétől. Legfőképpen a fák ábrázolásában mutatkozik apró különbség. A hasonlóság oka, hogy a hazai teozófus festők első nemzedéke még nem vont le radikális formai következtetéseket, szemléletük átalakulása nem hatott a formavilágukra, így a szellemi lényeg megragadására való törekvés náluk még nem vezetett absztrakcióhoz.

Benkő Zsuzsanna *Céhbéliek, Cenniniek, Spirituálisok. Művészttársaságok a gödöllői művésztelep jegyében* című tanulmányában (www.centart.hu/letolt/arsperennis/28A) kitér Remseyék okkult inspirációjára. „A Spirituális Művészek Szövetsége rendkívül szorosan kapcsolódik alapítója, Remsey Jenő György személyiségéhez, akinek művészetében a spiritualizmus egy szociális alaphangvételű, prófétaszereppel átítatott, emberközpontú, belső ihletettségű, mély lelkeségű művészet-kép. Remsey a vallással és filozófiával átítatott művészetfelfogás mellett foglalt állást, miszerint a képzőművészet nem állhat önmagában, önmagáért, hanem csak a vallással, filozófiával, irodalommal szoros összefüggésben értelmezhető, csak így töltheti be igaz funkcióját, az ember lelki fejlődésének szolgálatát. Többször hangoztatta a l'art pour l'art jogosulatlanságát és a művészetek antropozófiai jellegét, miszerint vallás és irodalom és művészetek egymásért és legfőképp az emberért vannak.”

1924 tavaszán a társaság megalapításában részt vett Szelek Dénes, Náray Aurél, valamint Alberth Ferenc is. Hitvallásuk szerint „a spirituális művészek hite az, hogy a művészet célja sohasem lehet a formákkal való játék, hanem egyes-egyedül az emberi lét mélységei és magasságának megmutatása a formalítás eszközeivel. Irodalomnak, zenének, képzőművészetnek egyaránt igazi célja az, hogy az embert erkölcsi magasságokba emelje, s híd legyen ég és föld között.” A kezdetek sikerrel kecsegtettek, s az év októberében már a Nemzeti Szalonban volt kiállításuk. A társaság az évek során harmincöt főre duzzadt, tagokká váltak többek között Basilides Barna, Molnár C. Pál, Kövesházi Kalmár Elza, Mokry-Mészáros Dezső, Kacziány Aladár és Moiret Ödön is. Működésük során kétevente rendeztek kiállításokat „Isten, az embertárs és a művészet szeretete” jelszóval, céljuk volt „szélesebb horizontot [...] nyitni az egész magyar szellemiség életében”, és megegyeztek abban, hogy „egyéni és közös erőfeszítéseiket a szellemi újjászületés felé” terjesztik ki. Egyes műveik a keresztény témák újrafogalmazásán keresztül igyekeztek megragadni az „új szellemiséget”, mások viszont kifejezetten spiritualista gondolatokat sugalltak, az emberi lélek bizonyos állapotaira reagáltak, mint például Alberth Ferenc a *Vajúdó lelkek, Látomás, az Egy gondolat, Az élet világozása* című festményeivel.

Nádler Róbert, a Magyar Teozófiai Társulat 1938-ban meghalt elnöke nem volt tagja a Spirituális Műv-

Mattis >
Teutsch
János:
Tájkép
1917 k.



szek Szövetségének. Bár nyilvánvalóan hatással volt rá a Helena Blavatsky által kifejtett keleti és gnosztikus gondolatvilág, de a képein nem jelennek meg szimbolikus formák, illetve az okkult tanok képi ábrázolása. Hagyományos eszközökkel törekedett „a valóság igazi arcának” ábrázolására. Látomásainak megjelenítése nemcsak misztikus megtapasztalást, hanem analitikus, elemző megközelítést is kívánt volna, olyan absztrakciót, amire Nádler nem volt képes.

A magyar teozófus festők második nemzedékéhez tartozott a napjainkban nagyra becsült, Kassák Lajos *Ma* című folyóiratában méltatott Mattis Teutsch János és a különlegesen egyéni formavilágú Mokry-Mészáros Dezső. Ők már új eszközöket kereső, úttörő művészek voltak, akik az ellentétes erők egyensúlyának, a színek harmóniájának, szimbolikájának megjelenítésével, a geometrikus szerkezetek kibontásával próbálták közvetíteni az általuk elképzelt univerzum lényegi struktúráját.

Kaszás Gábor művészettörténész írja Mattis Teutschról: „Az 1910-es évek közepén elsősorban a német expresszionizmus – a Blaue Reiter, valamint Kandinszkij 1909–1914 között festett tájképeinek – hatására Mattis Teutsch kompozíciói egyre közelebb kerültek a XX. század első évtizedének nagy festészeti felfedezéséhez, az absztrakcióhoz. »Micsoda emberfeletti hatalma van annak a művésznek, aki képes arra, hogy a színeket, akár a zenész a hangokat, rendszerre szervezze« – írja egy levelében August Macke, a Blaue Reiter-kör egyik tagja. A döntő lépés, a »rendszerre szervezés« kérdésében – szintén német nyelvterületéről érkező hatások – a szellemtudományok új iskolái befolyásolták Mattist. A festő ugyanis az új életfilozófiák, elsősorban a teozófia, és az antropozófia egyetemes világképén belül találta meg alkotásainak esztétikai mozgásterét. Olyan elvont filozofikus és esztétikai alapfogalmak válnak művészete fő kérdésévé, mint az »egyetemes ritmus«, vagy »a természet törvényének érzékletes megjelenítése«.

Ezzel az absztrakció azon irányzatához csatlakozott, mely a hűvös geometrizálással és mértanisággal szemben organikus formákból, erős szenzuális hatásokkal hozza létre műveit. Tábláin – akárcsak Meschendörfer regényében – a fák mintha emberalakot ölténének. Hajladozásukkal, örvénylő vonaljátékukkal, színszimbolikájukkal emberi jellemrajzok egy-egy jellegzetes típusát elevenítik meg. A fákon keresztül – mintegy pszichologizálva képeinek témáját – Mattis Teutsch kapcsolatot teremt a kívülálló szemlélő és a festmény belső világa között. Or-

ganikus absztrakt formái, zenei motívumsorokra emlékeztető szín- és formadinamizmusa egyesítik a néző és a fa lélekállapotát.”

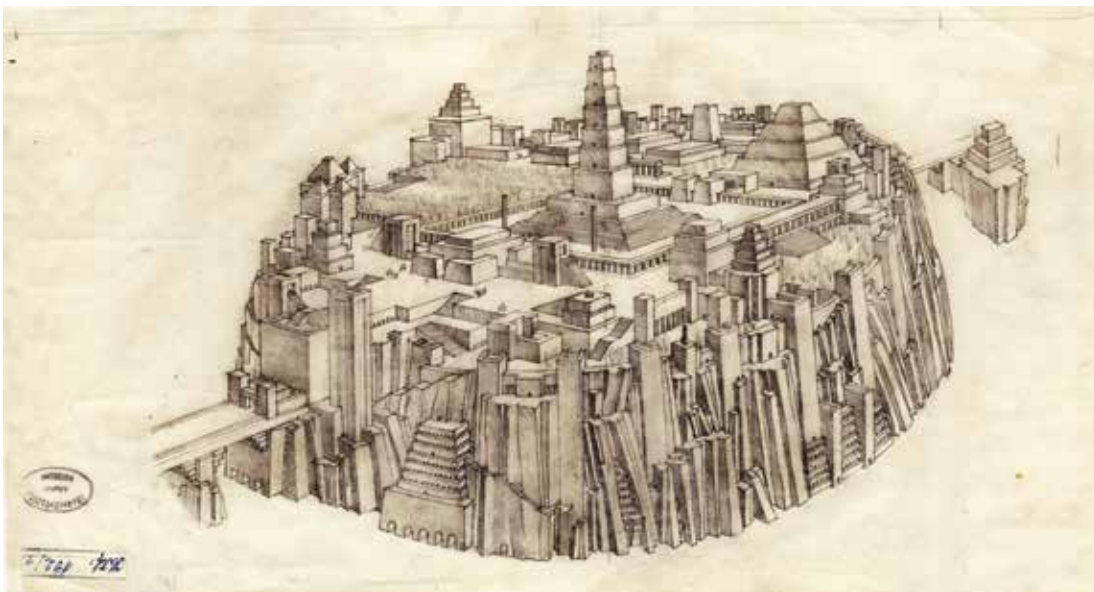
Mattis Teutsch teozófus, ezoterikus kötődésére a *Lélekvirágok* című sorozata is egyértelmű bizonyítékot szolgáltat. „Az avantgárd művészetek európai rangú mestere, aki alkotó módon kapcsolódott be az expresszionizmus, a kubizmus és az absztrakt művészet stílusirányzataiba”, írják róla. Holott ez az európai színvonalú művész egyértelműen spirituális irányultságú képeket festett, ahogy ez a *Lélekvirágok* című sorozatából egyértelműen kitűnik. Lenyűgöző színvilágú képei a művész lelkének belső tájait örökítik meg, semmi közük sincs a mindennapi világ sivárságához. Mattis Teutsch képei egyértelműen arra törekszenek, hogy „megérintsék” a néző lelkét, ahogy erre már első budapesti kiállítására kapcsán, 1917 szeptemberében felfigyelt a *Ma* kritikusa: „Abszolút festői eszközökkel dolgozik a művész, ha tisztán színnel, vonallal és formával fejezi ki érzéseit és érzésekre hangolt gondolatát a világ dolgairól [...] A szín, vonal és forma variáció-kombinációja a képen tehát nem mond el novellisztikusan valamit és nincs egy bizonyos természeti jelenséghez kötve, mint a tájhangulat festés, hanem a festő a világ dolgairól való saját érzéseit empirikus pszichológiával a nézőben újra életre hozza, a mozgó mindenség milliárdnyi megnyilvánulását vonal-szín-formába projiciálva a szemlélő elé egyszerűsíti.”

Keserü Katalin írja *Conversio a művészetben* című tanulmányában, idézve a művész katalógusa elé írt megnyilatkozását: „Mattis Teutsch célja ez volt: »Olyan absztrakt műveket alkossak, amelyek mint művészi lények élnek önálló életüket, s tiszta lelki érzeteket váltanak ki.« Kiindulópontja az »ember, a maga lelki vibrációjában, testetlenül mint kontaktus az érzet számára. Az érzet meghatározza a művet, amelynek ritmikus kuszgárzásai a belső vibráció magvából indulnak ki.« Úgy tűnik, a XX. század első évtizedében Münchenben s Párizsban tartózkodó festő, aki később is szerepelt németországi és párizsi kiállításokon, ismerte a teozófiát és Rudolf Steiner teozófiából kinőtt antropozófiáját. Steiner kiindulópontja is az érzésszerű élet és ennek hazuggá válása, melyen a természetre építő, de az érzékek világa fölé emelkedő művészet és stílus segíthet, sőt, ez az életteljes világnézet az emberi lét feltétele. Mattis Teutsch kora művészenek küldetését teljesítette be, amikor kijelentette: »A piktúra új világszemléletet fejez ki«, azaz a festészetben valósul meg az »aktivitásból« eredő filozófia, világszemlélet.”

Atlantisz és „nemzeti teozófia”

Tartalmi téren a teozófia, de a belőle kifejlődött antropozófia számára is kiemelt jelentősége volt a legendás Atlantisznak, hiszen az emberiséget mind Blavatsky, mind Steiner „atlantiszi fajnak”, egyszerűsmind a világszellem megtestesülésének tekintette. A téma egyik legalaposabb feldolgozója a két világháború között Maróti Géza építész volt, aki 1933 és 1940 között több mint hatszáz oldalas tanulmányt készített *Mi vagyunk Atlantisz* címmel, melyet nem sokkal halála előtt fejezett be. Ennek utolsó fejezete Rudolf Steiner Atlantiszról szóló munkásságát méltatja. Maróti rekonstruálta az elsüllyedt Atlantiszt, és a tervei alapján készült impozáns makett 2000-ben a Velencei Építészeti Biennálén, majd az Iparművészeti Múzeumban volt látható.

Maróti Géza:
Atlantisz
Modell tervrajz
1933-1940



De a teozófiai gyökerű ezotéria belső dinamikája nem csak az absztrakció felé mutatott. Híveinek többsége a partikuláristól az univerzálisig haladt, de egyesek a visszafelé vezető úton indultak el. Ez a fajta misztikus gondolkodás mindenekelőtt ideológiai áramlatokba és politikai mozgalmakba ágyazottan jelentkezett, de volt képzőművészeti lenyomata is, olyan művek formájában, melyek nem tartoznak a „nagy művészethez”, és amelyről sokan megfeledkeznek.

Magyarországon az első világháború alatt, és közvetlenül azt követően, a forradalmak és az óriási terület- és lakosságvesztéssel járó békekötés után népszerűvé vált a teozófia nacionalista irányzata, a „nemzeti ezotéria” az irodalomban és a populáris képzőművészetben.

Antropozófia: természet, poézis és vizualitás

Rudolf Steiner, az antropozófia megalapítója tíz évig volt a befolyásos Német Teozófiai Társaság titkára. 1912-ben lépett ki, arra hivatkozva, hogy a Nemzetközi Teozófiai Társaság, melynek akkor az angol Annie Besant volt a vezetője, egy indiai kisgyereken, Krishnamurtiban az istenség megtestesülését üdvözölte, és kultikus tiszteletben részesítette, amivel ő nem értett egyet. Legalább ilyen fontos oka volt a szakításnak, hogy a filozófusnak, képzőművésznek és költőnek egyaránt tehetséges Steiner nem fogadta el a teozófiából fokozatosan kivált, azt hivatkozási alapul használó, szélsőségesen nacionalista, sőt rasszista irányzatot, az árjazófiát, mely a későbbiekben a német nemzetiszocializmus egyik szellemi forrása lett. Nézetrendszerét, hogy megkülönböztesse a teozófiától, antropozófiának nevezte.

Azzal, hogy Steiner elutasította Helena Blavatsky okkult teóriáinak politikai, vulgárszociológiai alkalmazását, utat nyitott a teozófia pszichológiai és pedagógiai, továbbá művészeti kiaknázása, inspiratív felhasználása felé. És az ezen a területen elvetett magvak kicsiráztak, virágba szökkentek és termést hoztak. Az ezotéria az antropozófia közvetítésével a művészet éltetőelemévé, inspiráló forrásává vált.

Hamvas Béla a metafizikus tradicionalizmuson, illetve ennek az irányzatnak a filozófusain (René Guenon, Julius Evola) keresztül kötődött az antropozófiához, bár nem tekinthető Rudolf Steiner meggyőződéses hívének és követőjének. 1945 után Hamvas közvetítette a művészek felé a „koszmikus lényeg” megragadását tükröző szemléletet.

Mágia szútra című művében így foglalja össze tömören a maga „mágikus filozófiáját”:

„A szellemnek hatalma van
az anyagnak tömege van,
a léleknek értelme van;
a szellemnek ereje van,
az anyagnak súlya van,
a léleknek alakja van,
a szellem tevékenysége a hatás,
az anyagé a tehetetlenség,

*a léleké a szemlélet;
a közép: az imagináció.”*

Hamvas az ezotériában, illetve az okkult filozófiában ellenszert látott, mely megóvjá a művészeket attól, hogy áldozatul essenek a „fertőző korszellemnek”. Tanításai-val segíteni akarta őket, hogy uralkodjanak a lelkükben tanyázó démonok felett, melyeket felébresztve a külső világ – mindenekelőtt a politika – el akarja csábítani őket. Ezért akarta létrehozni – kifejezetten a művészek számára – a profán, szcientifikus pszichológián túllépő *psychologia sacrát*, a szakrális lélekismeretet.



Hamvas személyesen is átélte, s ezzel hitelesítette szellemi rendszerének eredményeit. Többfokozatú beavatási eljárást dolgozott ki, mely felvértezi az embert saját démonaival szemben, „felnyitja a szemét” a valóságon túli világra. A beavatásra azért van szüksége a művésznek, mert ez a szellemi erővel létesített kapcsolat, a kreativitás előfeltétele. Az emberismeret és pszichológia Hamvas számára egyet jelentett a szó legszélesebb értelmében vett démonológiával.

A Hamvas szellemi befolyását tükröző Európai Iskola festői 1945 után törvényszerűen kerültek konfliktusba a teljhatalomra törő kommunista párt művészetpolitikájával, illetve a „szocialista realizmust” számon kérő esztétikájával. „Nálunk az Európai Iskola és szellemi köre egyesítette a távol-keleti művészet kontemplatív és a törzsi, a népművészet aktív természeti mágiáját, a mágikus körébe

vonva a gyermekrajzok és a lelkibeteg rajzainak archetipikus, spontán vonásait is. Azóta bővültek a távol-keleti (indiai) és törzsi művészeti források (indián), felfedezték a szubkulturális »alkotások« primitív mágiáját (grafitti, tetoválás, arcfestés) és a réteggkultúrák tömeges rítusait (rock), a hallucinogén anyagok hatására keletkezett pszichedelikus művészetet” – írta Keserü Katalin az 1987-es, *Mágikus művek* című kiállítás katalógusának előszavában.

Hamvas Béla hatása egyértelműen kimutatható 1945 után az Európai Iskola alkotóin, majd az 1960-as években működött Zuglói Kör művészei között. Mindkét művészi társaságnak meggyűlt a baja a „szocialista realizmust” favorizáló művészetpolitikával, illetve a hivatalos kritikával. Részben „idealisztikus” irányultsága, részben pedig amiatt támadták, hogy tagjai hátat fordítottak a „létező szocializmus” problémáinak, nem voltak hajlandók tudomásul venni és visszatükrözni azt a világot, melyben éltek. Tény ugyanakkor, hogy utóbb, már a hetvenes években az Európai Iskola egyes alkotói a klasszikusok rangjára emelkedtek, ugyanúgy, mint a Hamvas nézetei által inspirált költő, Weöres Sándor. (Viszont Hamvas rehabilitációjára csak a nyolcvanas évek második felében került sor.)

Makovecz Imre és az antropozófia

„A magyar szerves építészet feladata, hogy szolgálja az Európai Közép ezoterikus létét.” (Makovecz Imre, 1985)

„Kezdetől azt az egy épületet szerettem volna megépíteni, amely az emberiség kezdete előtt már állt.” (Makovecz Imre, 2002)

Makovecz Imre 1935-ben született, gyermekkorában a Horthy-rendszer, fiatalkorában az 1956-os forradalom vált egész életére meghatározó élményévé. „Az egyetemi ifjúság tagjaként aktív forradalmi tevékenysége miatt egyetemi tanulmányait felfüggesztették, így csak 1959-ben szerzett diplomát. [...] 1964-ben Svájcban járt, hogy meglátogathassa a Goetheanumot, és közelebbről megismerkedjen Rudolf Steiner munkásságával és szellemiségével” – áll önéletrajzában. Steiner, az általa létrehozott Goetheanum és a szintén általa útjára indított szellemi mozgalom, az antropozófia hatása rendkívüli volt a XX. században.

A hatvanas és hetvenes évek fordulóján, az antropozófia szellemi alapjain dolgozta ki Makovecz Imre az organikus építészet tervezési elveit, formavilágát. Ekkor kezdte el tanulmányozni a népművészeti és népi építészeti mintákat, mint a „népszellem” legautentikusabb közvetítő-

< Lossonczy
Tamás:
Tisztító
nagy vihar
1961

jét. Így lelt rá a magyarság ősi vallására, a sámánizmusra, mely művészi és szellemi útját ettől kezdve mindvégig meghatározta. Mindemellett kutatta a különböző kultúrák szimbolikájában lévő azonosságot (jin–jang, triske-, Nap–Hold motívum, asztrológia stb.), mellyel az emberiség legősibb „aranykorához” kereste az utat.

Meggyőződése szerint a jó építész mindig a hely szellemének, a genius locinak épít. Szerinte az épületnek úgy kell kinéznie, mintha az alja a földből nőtt volna ki, és a teteje pedig az égből esett volna le rá. Az antropozófia követőjeként a szellemvilágot nem a zsidó–keresztény ki nyilatkoztatás szerint osztotta fel, nem korlátozták egyik keresztény egyház hitelvei sem. A kereszténység és a kereszténység előtti kor rítusai ebben a világképben egységet alkotnak. Így fordulhat elő, hogy munkája nyomán számtalan katolikus templomában ősi pogány formák, jelképek és alakok keverednek a katolikus szakralitással.

A nyolcvanas, kilencvenes évek ezoterikus művészete

A művészettörténészek számára nehezen megválaszolható a kérdés: hogyan alakult a művészet és ezotéria kapcsolata az ezredfordulóig? Az okkult tudományok, a keleti kultúra és a misztika iránti vonzódás általánosan elterjedt a művészek körében, akiknek nagy része az alkotást mint „beavatási szertartást” élte meg, és ehhez sa-

ját mitológiát épített fel. Ugyanakkor az ezotéria a „new age” divatját követve kommercializálódott, tömegtermékké vált.

Magyarországon képzőművészek százai foglalkoznak ezoterikus jellegű képek előállításával, a nyolcvanas évek második felében legálissá vált a Magyar Teozófiai Társulat és a Magyar Antropozófiai Társaság, egyidejűleg új ezoterikus társaságok tucatjai alakultak, majd szűntek meg. Az interneten „ezoterikus festészet” címén olyan alkotók nevét sorolják fel, akik a szakma számára teljesen ismeretlenek. Csak néhány név: Bozó Edit Liza, Budai Róbert, Családi Kriszta, Dénes Albert, Hatvany Viktória, Nagy Szabina, Preszl Éva, Szklavits Alexa, Tolonits Ibolya, Holla Edit. Napjaink ezoterikus művészete annyira áttekinthetetlen és zavaros, hogy ha *Ezotéria és művészet* címmel kiállítás rendeznénk, ennek időhatárát 1980-nál vonnám meg.

JEGYZET

- * A tanulmány a Műcsarnok megbízásából, Szegő György igazgató felkérésére készült.



Makovecz Imre:
Sevilla,
Expo '92,
magyar
pavilon
1992



Németh András

Rejtett történetek – életreform-törekvések és a művészet

■ 2018 októberében *Rejtett történetek – az életreform-mozgalom és a művészetek* címmel egy új kiállítás nyílik a Múcsarnokban. A rendezvény a XIX. század utolsó harmadától világszerte kibontakozó, a közép-európai országokban is népszerű életreform-mozgalmat és annak a korabeli művészetekre gyakorolt hatását mutatja be. Az életreform elnevezés a „fin de siècle” ma már a múlt homályába vesző népszerű irányzatát takarja, amely a „menekülés a városból” civilizációkritikai jelszavát hangoztatva a természethez való visszatérést, az öngyógyítást, az elveszett kozmikus teljesség és spiritualitás keresését tűzte a zászlajára. A Monarchia fővárosaiban, Bécsben, Prágában és Budapesten ekkor megjelenő fiatal írók, képzőművészek, zeneszerzők, filozófusok, természet- és társadalomtudósok gyakran maguk is követői, sőt terjesztői voltak a divatos önreformtörekvéseknek és az azokhoz kapcsolódó különböző ezoterikus, gnosztikus üdvöztanoknak, társadalmi reformutópiáknak. Ebből kiindulva a kiállítás nem csupán a mozgalom régióinkban megjelenő különböző irányzatainak bemutatására törekszik. Miként erre a *Rejtett történetek* cím is utal, kitekint a korszak alkotóművészeinek a fenti mozgalmakhoz fűződő, eddig részben feltáratlan, „rejtett” kapcsolatára is. Áttekinti azoknak a mozgalmak különböző közösségeiben, szellemi, vallási, spirituális, illetve társadalmi, művészeti reformmozgalmaiban betöltött aktív szerepét, továbbá műveikre, életmódjukra és világfelfogásukra gyakorolt hatását is. A kiállítás az életreform és a korabeli művészetek kapcsolatának „rejtett történetét” a korszak irányadó hazai művészeinek munkái, valamint a századforduló modern építészeti és táncművészeti törekvéseit bemutató korabeli fotó- és tárgyi dokumentumanyag segítségével meséli el a látogatóknak.

Munkánk a kiállítás háttérben álló életreform-törekvéseket mutatja be. Áttekinti a mozgalomhoz kapcsolódó szellemi áramlatok és reformmozgalmak XIX. századi előtörténetét, majd annak nyomvonalán haladva annak

közép-európai kibontakozási folyamatait, a századvég és századforduló táján megjelenő sajátos formáit, azoknak a korszak művészeti törekvéseire, életmódbeli továbbá művelődési és pedagógiai reformjaira gyakorolt hatását. A tanulmány felhasználja a magyar és osztrák életreform, továbbá a magyar életreform és a reformpedagógia vizsgálatára elnyert, az OMAA és OTKA által finanszírozott nemzetközi kutatási projekt eredményeit is.¹

Az életreform társadalomtörténeti háttere – szellemi források, irányzatok, kibontakozási folyamatok

A XIX. század hetvenes-nyolcvanas éveitől Európában és az Egyesült Államokban felgyorsuló modernizáció folyamatai nem csupán a természeti környezetet, hanem a hagyományos társadalmak szerkezetét, az egyes emberek és társadalmi csoportok életmódját, magánéletét és gondolkodásmódját, valamint valláshoz való viszonyát is gyökeresen átformálták. Megváltoztatták és soha nem látott gyorsasággal rendezték újjá a munka- és lakásvi-szonyokat, a társas kapcsolatokat, a szabadidő, az étkezés és ruhaviselet, a közösségi szokások és vallásgyakorlás hagyományos rendjét.

A modernizáció kísérőjelenségeként kibontakozó szekularizáció kiűzte a transzcendenciát. Helyét a természettudományos gondolkodás vette át, amely egyfajta új bizonyosságot teremtett, és bár a haladásban hívőket kielégítette, a kialakuló érzelmi, lelki hiányok visszhang nélkül maradtak. Miként Werner Hofmann *A földi paradicsom* című munkájában a korszakot elemezve megfogalmazza, a XIX. századi modern kor embere elvesztette égi kapcsolatait, így boldogságát itt a Földön kell megtalálnia, a Paradicsom és a Pokol egyaránt az evilági lét részét képezi, amelyek együttesen alapozzák meg a XIX–XX. század nagy „projektjét,” a földi paradicsomot.²

A földi paradicsomnak ez a Werner által is jelzett újvallásos, spirituális karaktere kapcsolatba hozható a Max

Weber által és nyomán a „varázslat alóli feloldódásként” interpretált modernizációs alapfolyamattal. A nyugati civilizáció embere egyre inkább „felhatalmazottnak” érzi magát arra, hogy az örök boldogságra vonatkozó paradicsomi ígéretnek valós földi tartalmakat adjon. Amint a művész kultusza a szentek kultuszát, úgy pótolja az üdvözülés történetét a világtörténelem. Ennek eredményeként jönnek létre a XIX. század sajátos „hermafrodita” képződményei, amelyekben keveredik egymással a templom, az emlékmű és a múzeum.³ Már a XIX. században tömegesen jelennek meg a feltárt ősi templomokról készített grafikai ábrázolások, felerősödik és mind szélesebb körben hódít az antikvitás iránti érdeklődés, amelyben kifejeződik az elvágyódás egy jobbnak gondolt, igazi nagy hősökre alapuló régi világba. A Parthenon és más dór stílusú templomok, továbbá a Pantheon épülete a korszak változásainak építészeti sablonjaivá váltak. A német művészettörténész Cornelius Gurlitt 1900-ban megjelenő munkájában áttekintette a század legjelentősebb új szemléletű templomépületeit. Ezek közé sorolta például Schinkel múzeumterveit és az általa épített berlini Altes Museum épületét, Leo von Klenze 1830 és 1842 között elkészült Walhalláját, illetve annak részeként a Kelheimben található (1842–1863) Befreiungshalle, Richard Wagner által 1878-ban építtetett Festspielhaus, Otto Wagner 1880-ban befejezett Artibus-Projektjét. Ezek sorába tartozik még Bécsben a Josef Olbricht tervei alapján épített, 1899-ben megnyitott Haus der Sezession épülete, amely nem egyszerű profán kiállítóterem, hanem a modern művészet szentélye volt.⁴

Az ekkor megjelenő különböző szektaszerű közösségek és titkos okkult társaságok (mindenekelőtt a szabadkőművesség és az annak rituáléit követő későbbi életreform-gyökerű szerveződések) szertartási helyei sajátos beavatási szertartások helyszínévé váltak. Ezek titokzatossgot sugárzó templomi terébe belépő személy a halál zónáján áthaladva szimbolikusan megélhette az elmúlást, ami fokozta az ezt követő beavatottság élményét. Az életreform-mozgalomhoz is kapcsolódó templomok új formája a XIX. századi földi paradicsom képzőművészet eszközeivel való megtestesülését szolgálta. A kor festői és építészei ezt a templomot gyakran az erotikus életöröm szentélyeként ábrázolták, ennek kifejezője lesz azok architektúrája is.

Az emberiség evilági boldogságához vezető út (később „harmadik út”) evangéliumát⁵ ebben az időben már az igaz tudást birtokló, az emberiség jövője iránt elkötelezett evilági próféták írták és hirdették, akiknek élete és tanításai követőik számára mintául szolgált saját önmegvál-

tásukhoz, ahhoz, hogy önmagukban is megteremtsék az emberiség új minőségét jelentő „új ember”, illetve a Nietzsche által vizionált „ember feletti ember” tulajdonságait.⁶

Ennek egyik útja az igazságos, osztály nélküli társadalmat megteremtő átalakulás, aminek eljövételét a korszak divatos szociológiai-történelmi fejlődéseméletei békés önfejlődés útján, míg a militáns-kommunista, osztályharcos irányzatok forradalmi harc által kikényszerített változás eredményeként képzeltek el. Ezek a század második felében megerősödő modern kori szekularizációs irányzatok – például Marx, Engels és Lassalle szocialista és kommunista elméletei – a vallások megváltásgondolatát megtartva fogalmazzák meg a forradalmi vagy pacifista szocializmus, illetve kommunizmus különböző kvázivallásos perspektíváit. Ez lesz tehát az a közös világnézeti platform, amelyből kiindulva a különböző korabeli reformviták, reformprogramok, utópisztikus, kommunisztikus reformkísérletek, majd a század utolsó évtizedeitől az életreform is kibontakozik majd.

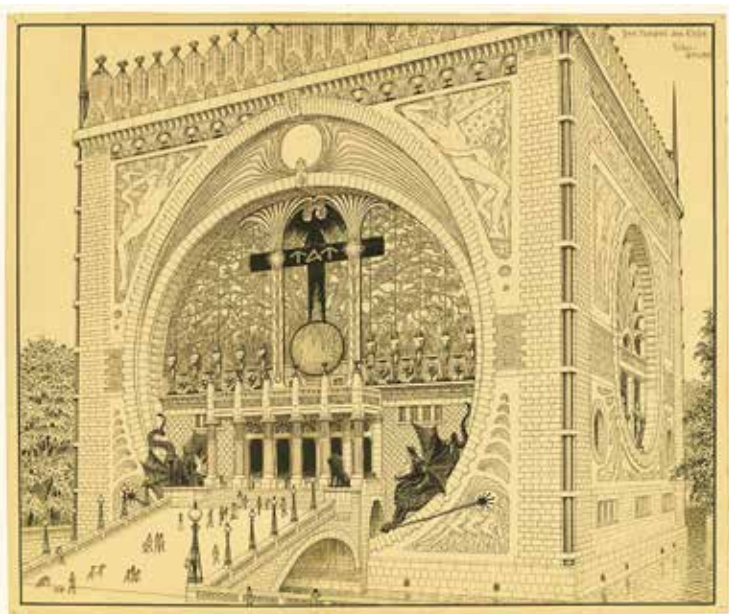
Az életreform-mozgalom főbb szellemi forrásai és előzményei

A XIX. századi modernizáció kritikai mozgalmainak többnyire a transzatlanti térségből kiinduló korai formái – például a chartista mozgalom, a társadalomreformer Henry George, az angol utópista szocializmus eszméit népszerűsítő Robert Owen, illetve a francia Charles Fourier a kommunaszerű közösségi életközösségek elveit követő reformutópiái – legkorábban a Brit Birodalom centrumában és Észak-Amerikában jelentek meg. Ehhez az időszakhoz köthető a század későbbi panteisztikus eszmerendszereit megalapozó, az európai romantikával párhuzamosan az 1820-as években az Egyesült Államokban kibontakozó *transzcendentálisizmus*, amelynek képviselői a korszak fiatal amerikai gondolkodói, művészei (többek mellett Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, Margaret Fuller, Amos Bronson Alcott). Az irányzat neves képviselői egyben a korszak amerikai társadalomkritikai mozgalmak, például a női emancipáció, a rabszolga-felszabadítás, az állat- és környezetvédelem korai élharcosai.

Az amerikai irányzattal rokon a közel egy időben kibontakozó, a felvilágosodás racionalizmusával, illetve fejlődéskultuszával szembe forduló európai romantika életérzése. Ennek jellegzetes megnyilvánulása a kor viszonyaiból való elvágyódás, amelynek legmélyebb szintje, mintegy szakrális motívumként a kozmikus dimenziók felé irányult. A romantikus elvágyódás konkrétan is megragadható főbb irányai az emberi lélek rejtelméi felé, továbbá a múlt különböző régióiba vezetnek. Az

egyik irány – Rousseau nyomán – a természethez való visszatérés, illetve az intenzív odafordulás, amely felfedezi annak szépségeit. A másik a történelmi múlt felé vezet, amely a régi korokat, különösen a középkort, illetve a nemzeti hagyomány különböző rekvizitumait jeleníti meg – olyan letűnt álmvilágként, amikor az élet színe-
sebb, csodákban gazdagabb volt még. A harmadik visszafelé vezető irány közvetlenül a néphez vezet. A romantika – később az életreform által is felelevenített – interpretációjában a nép lesz az a közösség, amelyben még organikus módon összekapcsolódik a természet és történelmi múlt; hagyományaiban őrzi a múltat, egyszerű életformájában őrzi a természetet.

**Fidus:
A Föld
temploma
1901**



Részben a romantika fenti toposzait viszi tovább a Nagy-Britanniában kibontakozó preraffaelita művész-közösség, majd John Ruskin angol műkritikus, író, a múlt megőrzésére buzdító utópiák (pl. *Velence kövei*, *Szezámok és liliumok*) alkotója, továbbá William Morris, a későbbi Arts and Crafts mozgalom⁷ vezéralakja, neves formatervező, költő, szociális reformer.⁸ Mindketten a romantikus középkorkultusz ápolását helyezik munkásságuk középpontjába, ez képezi az élet minden területét átfogó reformtörekvéseik alapját. Elutasítják a korabeli liberalizmus „laissez faire” elveit, és a középkori világ teljesítményeit, a középkori építőpáholysok organikus alkotó szervezeteit és a gótikát magasztalják, amikor minden ember részt vett a művészetben. Az egységes esztétikai ízlésfejlesztés érdekében egy új, a mindennapok világát is átformáló „Gesamtkunstwerk” kialakítását szorgalmazzák.

Morris *News from Nowhere* című utópiájában bemutatót jövőbeli városelképzelése egy kisvárosi idill: a Temze partján takaros alacsony házak, virágkertekkel körbevéve, barátságos, boldogságot sugárzó környezettel.

Három angol, illetve amerikai szerző szinte egy időben megjelenő műve, Morris 1890-ben megjelenő fiktív „beszámolója,” Edward Bellamy *Looking Backward: from 2000 to 1887* című munkája (1888), továbbá Edward Carpenter a kommunizmuson egyaránt túlmutató új irányt kereső *Civilisation its Cause and Cure* (Civilizáció, annak okai és gyógyulása, 1889) című társadalomutópiája a korszak bestsellerei voltak. Carpenter az ebben az időben megjelenő életreform számos elképzelését népszerűsítő könyve, a „harmadik út” eszméinek első népszerű evangéliuma.

Közép-Európa reformmozgalmaira erőteljesen hatott a német életfilozófia Schopenhauer, Nietzsche által reprezentált vonulata is. Nietzsche 1870-es években írt, *Unzeitgemäße Betrachtungen* (Korszerűtlen elmélkedések) provokáló címmel összegyűjtött kultúrakritikai írásai, illetve későbbi übermensch-felfogásának népi, illetve faji vonatkozásait felerősítő, torzító szélsőséges recepcióját Lagarde és Langbehn művei jelentik majd. Ezek a szerzők alapozzák majd meg a XX. század elején Közép-Európában népszerű „Nietzsche-vallás” mellett a különböző népies (völkisch) kritikai irányzatokat. A másik Nietzsche-epigon, Julius Langbehn 1890-ben megjelenő *Rembrandt als Erzieher* (Rembrandt mint nevelő) című munkája az életreform népies irányzatai mellett a német ifjúsági mozgalom, továbbá a német művészetpedagógia egyik alapmunkája lesz. Nietzsche kultúrakritikája jelentős mértékben hatott a századforduló táján kibontakozó német Wandervogel ifjúsági mozgalom törekvéseire is.

A XIX. századi reformmozgalmak kelet-európai mestere Tolsztoj, továbbá műveinek magyar fordítója, a Monarchia egyik „saját” életreform-prófétája, Schmitt Jenő Henrik. Lev Nyikolajevics Tolsztoj, a később világhírűvé lett orosz író Jasznaja Poljanában található birtokán az 1850-es években alapította meg első, az önfenntartó paraszti közösség kommunisztikus eszméjét követő közösségét, illetve népiskoláját. Az 1880-as évektől megjelenő írásaiban hangoztatta, hogy a Földön a krisztusi tanítások alapján lesz megteremthető az Isten országa.

A századvég spirituális vákuumának betöltésére emellett számos új és kvázivallásos megújulási program tesz majd kísérletet. Ezek közé tartozott az okkultizmus, az evolúciós elméletek tanaira alapozódó, a tudomány és a vallás között kapcsolatra törekvő spiritizmus,⁹ a német biológus Ernst Haeckel „tudományvallása”, a monizmus, továbbá

a századvég legnépszerűbb „tanítása”, az amerikai indítatású, 1875-ben Hery Steel Olcott és Helena Petrova Blavatsky által alapított – később számos irányzattá töredezett – egyetemes teozófiai mozgalom. A mozgalom, miként az egyik alapító, Blavatsky megfogalmazza, olyan „emberbaráti eszméket megvalósító szervezet, amely a testvériség gyakorlati tanait a tudomány elméleti eszközeivel terjeszti”.¹⁰ Erre alapozódik a teozófiai mozgalom német vezetője, Rudolf Steiner által annak tanait továbbfejlesztő antropozófia is.¹¹ Ide sorolható továbbá Stefan George művészetvallása, a távol-keleti (India, Kína, Japán) szinkretizmus, leginkább a buddhizmus és annak különböző formái, a „reform-kereszténység” és más marginális pozícióban lévő, germán árja és egyéb új pogány mozgalmak (nálunk például a turán és a különböző hun-magyar ősvallás-mozgalmak). Végül betagozódik ezek sorába az önmagát az evilági boldogságot megteremtő „földi élet vallásaként” megjelenítő életreform is.¹²

Az életreform főbb irányzatai

A munkánk középpontjában álló törekvések alapvető, közös jellemzője a természethez való visszatérés; az öngyógyítás; az elveszett kozmikus teljesség és spiritualitás keresése. „Prófétáinak” tanításai szerint az egészséges emberek földi Paradicsomába azok juthatnak be, akik betartják a „szentháromság”, a három alapvető irányzat, a vegetarianizmus, a természetgyógyászat és a testkultúra életvezetési elveit.

A vegetarianizmus követői elvetik a bármely állat megölésével elkészített táplálék elfogyasztását. A később több ágra szakadó vegetarianizmus az angolszász világból indult, 1801-ben, Londonban alakult az első vegetáriánus egyesületet. A mozgalom korai szószólója Percy Bysshe Shelley, később George Bernard Shaw. Tolsztoj szintén a mozgalom elkötelezett híve. A természetgyógyászat tanai szerint a legtöbb betegség negatív környezeti hatások eredménye, azok a természetes életmód, továbbá a homeopátia, diéta, továbbá vegetáriánus táplálkozás útján, vízkúrával, sok mozgással, nap- és fényfürdőzéssel, hipnózissal – tehát természetes ingerekkel gyógyíthatóak. Az intézmények a természet ősi gyógyító erőire: a fényre, a levegőre, a vízre és a földre, valamint az ősi népi gyógy módokra támaszkodtak.

A harmadik „önreform”-irányzat a szabad testkultúra, vagy más elnevezéssel naturista, illetve nudista gimnasztikai és sportmozgalom a meztelen emberi test, a természetes mozgás nevelő hatását és szépségét hangsúlyozta. Képviselői a természetgyógyászatból és a vegetarianizmusból kiindulva propagálták a testkultúrát, a test és a

lélek tökéletesedését, az „egész emberiség” fejlesztését szolgáló szabad levegőn végzett gimnasztikát, a fényfürdőzést. Felfogásuk szerint a meztelenség nem erkölcstelen, éppen ellenkezőleg, természetes forma, amelynek segítségével elkerülhető a szexuális „túlfűtöttség”, továbbá hozzásegít a természet által szabályozott szexualitáshoz. Az általuk vallott új szexuális morált az előítéletektől mentes nevelési reform fontos eszközének tekintették.



Fidus:
Fényfohász
1922

Krabbe, a szerteágazó mozgalom tipológiájának megalkotója, rendszerébe számos, az individuális önreform mint „magirányzat” köré szerveződő ún. kiegészítő irányzatot is felsorol: testkultúra, öltözködési reform, társas kapcsolatok reformja, szabad szerelem és a szabad partnerválasztás, ifjúsági mozgalom, az emancipációs nőmozgalmak és a kommunaszerű életközösségek különböző reformirányzatai, zenei és ének-, képzőművészeti, irodalmi, színházi reformirányzatok, mozdulatművészet, kézműipari, a honismereti mozgalom és a népies irodalom.

A mozgalom centrumában álló, individuális, önreform-törekvések a XIX. század utolsó harmadában az Osztrák–Magyar Monarchiában is megjelentek, sőt a régió a századfordulóra aktivitásuk egyik centrumává válik. Kez-

detben Sebastian Kneipp és Adolf Just természetgyógyász és vegetáriánus kezdeményezései, illetve folyóirataik hatása érvényesült. A vegetáriánus és természetgyógyászati eszmék leginkább a Monarchia nagyvárosaiban, a városi nagypolgárság és az arisztokrácia világában terjedtek el. A városi kispolgári és munkásrétegek köreiben az anti-alkoholista, a torna- és sportmozgalmak, valamint a természetjáró és túramozgalom (1862: Osztrák Alpinista Egyesület, Österreichisches Alpenverein, 1873: krakkói Tátra-egyesület és a tátrafüredi Magyar Kárpát Egyesület, 1891: Magyar Turista Egyesület) hódított. Az 1870-es években már közel 100 orvos használta a homeopátiás módszereket, 1866-ban létrejövő egyesületük vezetője a neves orvos-publicista Argenti Döme volt. Sőt az 1870-es évektől a homeopátiás orvoslásnak a pesti egyetemen Hausmann Ferenc, majd Bakody Teodor vezetésével önálló tanszéke is alakul. Bakody 1861-től a *Hasonszenvi Lapok*, majd 1891-től a *A Homeopatia Szakközlönye* című folyóirat szerkesztője. Szálkay Gyula 1893-ban alapítja meg a magyar Kneipp Egyesületet, 1899-től elindult *Kneipp*

Fidus:
A harmadik út
Zeitschrift
Deutsche
Volksstimme
címdala
1905



Újság című folyóirata is, majd 1900-ban alapítják a Magyar Vegetáriánus Egyesületet. 1915-ban került kiadásra Mokry Lenke népszerű munkája, a *Vegetáriánus Szakácskönyv*. Utasítások és tanácsok a vegetáriánus főzés elsajátítására, Warschatka Vilmos 1909-ben megjelenő könyve pedig a *Mazdazman étterv és szakácskönyv*, a mozgalom jelenlétéről és hatásáról tanúskodik.

A magyar vegetáriánus mozgalmak markáns irányzata Bicsérdy Béla természetgyógyász, életreformer gyógy- és életmódkísérlete. Az alapító, az erdélyi Fogaras adótitstje 1900 körül lett vegetáriánus, majd később kizárólagos nyers gyümölcs- és zöldségfélék, illetve a nyers tej fogyasztását szorgalmazza. Bicsérdizmus elnevezéssel elterjedő táplálkozási rendszere népszerűsítésére 1909-től naponta tartott előadásokat, később Erdély városai-ban folytatta „hittérítő” misszióját. Fogarason jelent meg nagy visszhangot kiváltó, *A halál legyőzése* című műve, abban és későbbi műveiben az élet több évszázadig való

meghosszabbítását ígérte híveinek. A mozgalom virágkora majd a két világháború közötti időszakra esik, amikor a magyar művészeti elit számos tagja csatlakozott a mozgalomhoz. Egy időben követője lesz Kosztolányi Dezső, előadásain többször is részt vett Babits Mihály, budapesti lakásában megfordult Bartók Béla és Kodály Zoltán is. Később feleségével és követőivel a Duna Ada Kaley szigetén kommunát is alapított.

Ezek az individuális és társadalmi reformtörekvések a századforduló, majd a harmincas évek „világválságának” leküzdésére keresték a megoldásokat. Ez a modern kor által száműzött transzcendencia, spiritualitás „Isten halála utáni” újbóli megtalálását, egy „új”, átlátható, a „szentet” ismét magába foglaló világ megalkotását jelentette. Ez a program életformaváltás is egyben, kivonulás a romlott világból, majd a természeti környezetben egy új életforma általános modelljének megalkotása. A mozgalom követői a kapitalizmus, illetve a szocializmus ellentmondásain túlmutató „harmadik út” felé vezető reformok megvalósítására törekedtek. Annak evangéliuma sokszínű világnézeti háttérre épül. Ennek szélesebb körben népszerű, milliók számára elérhető „szentképe” volt a XX. század elején a német szecesszió (Jugendstil) Fidus néven ismert alkotójának, eredeti nevén Hugo Höppner *Fényfohász* című festménye.¹³ Egy könyvillusztráció, amelyen egy útkereszteződésben álló hármas útjelző tábla látható, a jövő felé vezető, „harmadik út” új irányát is megmutatja. Az egyik út, a kapitalizmus egyenesen a tátongó szakadékba vezet, a másik út, a kommunizmus már valamivel távolabbra kanyarog, és elvesz balra fenn a felhők karéjai között. Végül a harmadik út, a földreform, amihez az életreform egésze is kapcsolódik, egyenesen elvezet a kép jobb oldalán ábrázolt felkelő Nap felé. Tehát a Naphoz, amelynek fényétől áthatott élet felé kellene ennek a harmadik útnak irányulnia.

Művésztelepek és művészproféták

A XIX. század utolsó évtizedeiben és a századfordulón Európa országaiban sorra alakultak azok a művészközösségek, amelyek tagjainak a vidéki életformát felvállaló művészeti hitvallása gyakran összekapcsolódott az életmód, az ökológiai rend, a közösségi gazdálkodás új formáit hangsúlyozó reformokkal. A vidéki élet a városi környezetben elképzelhetetlen szabadsága jelentős mértékben befolyásolta az új szemléletű művészi alkotómunka kreatív és közösségi életformaelemeinek kialakulását, a művészközösségek életének fontos alapelve lesz a szabadban végzett munka és a hétköznapi és ünnepek közösségi élményként való megélése.¹⁴

A közép-európai művészkommunák egyik mintaadó művésztípusa a Münchenben tevékenykedő egyik első német művészpróféta, kora elismert, ám külön életmódja és botrányai révén hírhedt művésze, Karl Wilhelm Diefenbach, 1882-ben kezdte meg „térítő munkáját”. Visszaemlékezései szerint ebben az évben következett be megvilágosodása, aminek hatására barátcsuhát öltve, lábán szandállal, mezítlábas, önjelölt prófétaként kezdte el hirdetni a városban és környékén világmegváltó tanait a természetes életmódról, a monogám házasság csödjéről, a vallással való szakításról, a szabad levegőn, ruha nélküli napozásról, az alkohol és hús nélküli vegetáriánus étkezés fontosságáról, a világbéke elkerülhetetlen beköszöntéről. Hugo Höppener, a későbbi időszak szintén nagy hatású német teozófus, életreformer művészprófétája, akinek Diefenbach adta az élete végéig használt Fidus¹⁵ művésznevet, 1892-ben családjával, tanítványaival és követőivel Bécsbe költözött, ahol a következő évben műveiből nagy sikerrel záruló kiállítást rendeznek. Később egy hosszabb egyiptomi utazás után a Bécs közeli Sankt Veit Himmelhof nevű vadászházában megalapította Humanitas elnevezésű művészkommunáját. Miután a közösség megszűnt, Diefenbach a kor művészei, arisztokratái és bohémjei kedvenc tartózkodási helyére, Capri szigetére költözött, ahol elismert művészként, 1913-ban, hatvankét éves korában halt meg.

Diefenbach és köre nagy hatással volt a század hetvenes éveitől Münchenben alkotó, illetve a város festőakadémiáján tanuló monarchiabeli fiatal cseh, osztrák és magyar művészekre is.

Tanítványa, bécsi kommunájának is tagja Kupka, a későbbi nemzetközi híru cseh származású festőművész, de Klimt élet- és művészettelfogására gyakorolt hatása is valószínűsíthető. Ebben az időszakban számos – később nagy híru – fiatal magyar képzőművész is Münchenben folytatta tanulmányait. Ezek első generációjához tartozott a fiatal Mednyánszky László, aki 1872-ben – Diefenbach osztálytársaként – Alexander Strähuber

osztályának tagja volt. Ebben az időben Feszty Árpád, majd 1878-tól Hollósy Simon szintén az Akadémia diákja, aki 1886-ban ott alapította meg népszerű magániskoláját. Öccse, Hollósy József 1880–1884 között ösztöndíjasként szintén Münchenben folytatta tanulmányait, ahol testvérevel együtt kapcsolatba került a buddhizmussal a helyi teozófus közösség közvetítésével. 1894-ben időlegesen Hollósy müncheni műhelyének tagja Csontváry Kosztka Tivadar is. Miután ezek, illetve a követő évek Diefenbach müncheni, majd bécsi működésének fénykorát jelentették, szinte biztosra vehető, hogy nem csupán a szintén teozófus Mednyánszky, hanem a Hollósy testvérek, Feszty Árpád és a Hollósy-tanítvány Csontváry, aki maga is vegetáriánus és a teozófia követője volt, ismerte – később saját „próféta létmódjának” akár mintájául is választhatta – a korabeli művészpróféta „prototípusának” tekinthető német mestert.

Körösfői-Kriesch Aladár:
Ego sum via,
veritas et vita
1903



Diefenbach tanítványa Gusto Gräser, mestere művészkommunáinak mintáját követve, a századforduló után a svájci Ascona melletti Monte Verita egyik alapítója. Az 1920-ig működő telepen az életreform-törekvések sokszínű, a nyitott házasságtól a szexuális reformon át (például Otto Gross és köre) a helyesírási, ruházati és oktatási, illetve az állami és gazdasági változásokra vonatkozó elképzelésekig terjedő változatos formái bontakoztak

ki.¹⁶ Az „Igazsághegyen” és annak környékén a korszak számos híres-hírhedt figurája megfordult, a hely hamarosan az életreform köré szerveződő mozgalmak világszerete ismert zárandokhelyévé vált.

Az életreform hatása a hazai művészeti és művelődési reformokra

Hanák Péter a századvég osztrák és magyar társadalomfejlődését elemezve a két ország eltérő társadalmi, strukturális és mikroszinten egyaránt megragadható különbségeit abban látta, hogy míg a nacionalizmus fénykorában s a német birodalom árnyékában az osztrák identitás elbizonytalanodott, patrióta kötőerejét részben elvesztette, addig a magyar identitás, a „nemzetvallás” *legalapvetőbb hittételévé, a társadalmi integráció alapfeltételévé* formáló-

Nagy Sándor:
Tovább!
Tovább! I–IV.
1902



dott. Részben a fentiekben bemutatott különbségek magyarázzák azt a hazai életreform-törekvések recepciójára is jellemző nemzeti jelleget és ezzel összefüggésben a népművészet szerepét, ami Kós Károly és mások nemzeti jelleget kereső építészeti próbálkozásaiban, Malonyay nagy könyvvállalkozásában, és bizonyos mértékben Kodály és Bartók népzenei gyűjtőmunkájában és a gödöllőiek munkásságában is megjelent.

Az életreform virágkorának legjelentősebb hazai kísérlete a gödöllői művésztelepen bontakozott ki. A nagybányai művésztelep 1897-es alapítása után néhány évvel a Budapest közeli kisvárosba, Gödöllőre „kivonuló” művészek közössége 1901-ben kezdte el működését. A csoport vezéregyéniségei Nagy Sándor, Körösfői Kriesch Aladár, Toroczkai Wigand Endre voltak, akikhez később több művészcsalád és egyedülálló alkotó is csatlakozott.

A csoport az életreform természetes, egészséges életmódra alapozódó gyakorlatát a társadalmi egyenlőség eszméivel párosította. A művésztelep alkotóit nem csupán stílusuk, hanem művészet- és életfelfogásuk is összekapcsolta. Ez a különböző életreform-közösségek életmódját követte például az öltözködés, a húsmentes étkezés, a sportolás és túra, a közösségi, férfi–nő kapcsolatok, a női és férfi társadalmi szerepfarmálás, gyermeknevelés terén is. Ehhez kapcsolódnak a valláshoz való viszonyulás új formáinak kísérletei, a szakralitás és transzcendencia új formáinak keresése, az individuális alapokon nyugvó szubjektivitás előtérbe helyezése, a misztikus életérzés és a társadalmi feladatvállalás felfokozott igénye.

A gödöllői művészteleppel szellemi rokonságban álló építészek, Medgyaszay és Thoroczkay Wigand mel-

lett Kós Károly munkáiban jelent meg karakteresen az angol preraphaelita művészkör, illetve az Arts and Crafts hatása. Kós a magyar nemzeti architektúra megújítását keresve jutott el az új művészeti elképzelésekhez, amelyek nemcsak építészeti szemléletét befolyásolták, de hatással voltak kibontakozó könyvművészetére és társadalomfelfogására is. A fiatal építészhallgató egész életre szólóan azonosult Ruskin törekvéseivel, a stílust és formát a népművészetben keresve, annak forrását szintén a középkor művészetében találta meg. A szé-
kely népi és történeti építészet

elemeinek felhasználásával az angol irányzat legkövetkezetesebb hazai követőjeként alkotja meg első jelentős munkáit. Az általa tervezett wekerletelepi munkás- és tisztviselőtelep az angol és német kertvárosépítő mozgalom sajátos hazai megnyilvánulása, amelynek tervei szintén az erdélyi történeti és népi építészeti elemeinek felhasználásával készültek.

A század utolsó évtizedeitől a Monarchia fővárosaiban, Bécsben, Prágában és Budapesten megjelenő új polgári nemzedék, a városi értelmiségi elit különböző csoportjainak képviselői, fiatal írók, festők, zeneszerzők, filozófusok és természettudósok többsége maga is követője és aktív terjesztője a különböző önreformtörekvéseknek, a vegetarianizmusnak, a természetgyógyászatnak és a testkultúra-mozgalomnak és a különböző kapcsolódó ezoterikus, gnosztikus üdvöztanoknak. A század közepé-

től széles körökben hódított a mesmerizmus, a delejezés, magnetizmus, később a spiritizmus, a század utolsó évtizedeitől a teozófia különböző irányzatai, majd az antropozófia. Ezek a tanok a magyar fővárosban is megjelentek. Jelen voltak már a Wohl nővérek által működtetett budapesti irodalmi szalonban, amelynek tagjai, barátai és közeli ismerősei leg többje a korabeli származási és szellemi elit ismert képviselője. Az 1880-as, 1890-es években a Wohl testvérek egyik leg szorosabb barátja és pártfogoltja a modern európai szellemi törekvésekre rendkívül fogékony, a legújabb francia és német eszmei és művészeti irányzatok, így a teozófia és okkult tudományok értő közvetítője, Justh Zsigmond volt,¹⁷ Feltehetően közvetítésével találkozott a teozófia tanaival a mozgalom másik korai követője, Mednyánszky László,



aki családi kapcsolata révén Justh köreiben és a teozófia és más okkult tanok iránt szintén fogékony Feszty-szalonban is gyakran megfordult.

A teozófia tanai hatottak a tízes évek sajátos arculatú életreformcsoportja, az 1915-ben alapított, Lukács György és Balázs Béla köré szerveződő Vasárnapi Kör tagjaira is. A közösség az új vallásosság, a „metafizikai idealizmus,” a spiritualizmus jelszavaival fordult szembe a *Husadik Század* körének pozitivista beállítottságával. A baráti társaságként induló mozgalom szellemi előzményei a Thália Társasághoz és az 1911-ben megjelenő, Fülep Lajos és Lukács György által szerkesztett, *A Szellem* című folyóirathoz köthetők. A rövid életű folyóirat szerzői közé tartoztak a kör későbbi alapítói közül Mannheim Károly, Ritoók Emma, Zalai Béla és

Balázs Béla. A folyóirat német recepcióra utal, annak modelljét a – Rickert és Windelband által szerkesztett – *Logos* című filozófiai folyóirat szolgáltatta, amelyben az abban az időben Németországban élő Lukács írásai is megjelentek.

A főváros művészköreiből ebben az időben gyakran megfordult a kor ismert vándorprófétája, Schmitt Jenő Henrik, valamint a családja által öröklött nyilvánított anarchista gróf, Batthyány Ervin és barátja, Szabó Ervin, a modern budapesti közkönyvtári hálózat megteremtője. Batthyány Ervin ismert magyar főnemesi család tagja Londonban és Cambridge-ben. Schmitt gnosztikus tanai és a teozófia népszerűsége jól érzékelteti a századforduló magyar reformelitjének sokszínű szellemi horizontját. A korszak szellemi palettáján ott



< Kós Károly:
Vistai
templom
1922

Kós Károly:
Varjúvár
Sztána,
belső nézet
1909

találhatók a korabeli szociológia és a marxizmus tanításai mellett az anarchizmus legkülönbözőbb irányzatai, Schopenhauer, Nietzsche, majd később Bergson kultusza, valamint a korszak különböző divatos kvázivallásos mozgalmak, a spiritizmus, a fekete mágia, a teozófia, majd az antropozófia tanai mellett az individuális életreform, a vegetarianizmus, a természetgyógyászat és a testkultúra tanai is. Ehhez a tarka képhez természetesen hozzátartoztak a Bécsben, Budapesten és a Monarchia nagyvárosaiban és vidéki régióiban egyaránt megjelenő, az emberiség boldogságához vezető út evangéliumát hirdető, elkötelezett evilági próféták, mint Diefenbach, Gräser, és a magyarok „saját” művészprófétái, Mednyánszky, Csontváry, vagy éppen a gnosztikus Schmitt Jenő Henrik és mások személyében.

Kitekintés – az intézményesülés főbb irányai a két világháború közötti időszakban

Az első világháború nehéz időszaka, majd az évtized végének forradalmi hullámai és az azt követő, a háborút lezáró békekötések történelmi kataklizmája nem csupán a Monarchia „aranykorának” végét, hanem az immár önálló, ám önmaga torzójává zsugorodó magyar nemzetállam új korszakának kezdetét is jelentette, amely egyben az életreform-mozgalmak eseményekben gazdag, izgalmas virágkorát is lezárta. Az ezt követő évtizedek alapjaiban formálták át a századelő „bevonuló” magyar reformelitjének gyökeres társadalom- és emberformáló változásokat sürgető prófétai hevületét.

A harmincas évek válságperiódusában megjelenik a közép-európai életreform mind hangosabbá váló nemzeti, népi, majd faji közösség mindenek felett álló szentségét hirdető retorikai tónusa. Ez már nem a mezítlábas próféták, az istenkereső széplelkek, a szegények és kitaszítottak megváltására szövetkező magányos forradalmárok világa. Ez az út – nem csupán a Monarchia utódállamai, hanem a közép- és dél-európai régió olyan kényszerpályája lesz, amely a reformerek korábbi generációja által megjövendölt földi Paradicsom helyett faji vagy osztályalapon szerveződő kommunafalansztereket kínáló XX. századi autoriter rezsimek, vagy totális diktatúrák különböző politikai vallásainak új prófétái, a kollektív megváltást ígérő csalhatatlan népvezérek világa felé vezet. Azt, hogy ebben a folyamatban milyen szerepet játszanak a munkánkban bemutatott életreform-gyökerű reformmozgalmak, további elmélyült kutatások tudják majd megnyugtatóan megválaszolni.

JEGYZETEK

- 1 A tanulmány – amelyből részleteket közlünk – kapcsolódik a *Reformpedagógia és életreform – recepció tendenciák, intézményesülési folyamatok* című 11833 sz. OTKA-kutatáshoz, témavezető NÉMETH András, ELTE PPK.
- 2 HOFMANN, Werner: *A földi paradicsom. XIX. századi motívumok és eszmék*. Ford. HAVAS Lujza, Bp., Képzőművészeti, 1987, 229.
- 3 Uo., 231.
- 4 GURLITT, Cornelius: *Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts*. Berlin, 1900 = Uő: *Zur Befreiung der Baukunst. Ziele und Taten deutscher Architekten im 19. Jahrhundert*. Frankfurt, Wien, Redaktion Werner Kallmorgen, 1968

- 5 A „harmadik út” életreform-vonatkozásairól ld. részletesen SKIERA, Ehrenhard: *Az életreform-mozgalmak és a reformpedagógia kapcsolata = Életreform és reformpedagógia. Nemzetközi törekvések magyar pedagógiai recepciója*. Szerk. NÉMETH András, MIKONYA György és SKIERA, Ehrenhard, Bp., Gondolat, 2005, 24–27.
- 6 Az „új ember” modern kori üdvtörténetéről ld. KÜENZLEN, Gottfried: *Der Neue Mensch. Zur säkularen Religionsgeschichte der Moderne*. München, Wilhelm Fink Verlag, 1994, 153–230.
- 7 Ld. részletesen DEMPSEY, Amy: *A modern művészet története. Stílusok, iskolák, mozgalmak*. Ford. SZEKERES Andreea et al., Bp., Képzőművészeti, 2003, 19–20.
- 8 Életútját ld. részletesen POULSON, Charles: *William Morris*. New Jersey, Chartwell Books, 1989
- 9 A spiritizmus, okkultizmus és teozófia kialakulásáról, annak a magyar képzőművészeti és irodalmi vonatkozásairól ld. részletesen TARJÁNYI Eszter: *A szellem örvényében. A magyarországi mesmerizmus, szellemidézés, teozófia története és művészeti kapcsolatai*. Bp., Universitas, 2002
- 10 BLAVATSKY, Helena Petrovna: *Der Schlüssel zur Theosophie*. Leipzig, Friedrich, 1912, 26.
- 11 Ld. erről ZANDER, Helmut: *Anthroposophie in Deutschland. Band 1–2*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2007
- 12 A közép-európai társadalmi reformmozgalmakról ld. részletesen *Handbuch der deutschen Reformbewegungen. 1880–1933*. Hrsg. KREBS, Dieter – REULECHE, Josef, Wuppertal, Peter Hammer Verlag, 1998
- 13 FRECOT, J., GEIST, J. F., KERBS, D.: *Fidus 1868–1948. Zur ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegungen*. Hamburg, Rogner és Bernhard, 1997, 166.
- 14 PESE, Claus: *Künstlerkolonien in Europa. Im Zeichen der Ebene und des Himmels*. Nürnberg, Ausstellungskatalog des Germanischen Nationalmuseums. Germanisches Nationalmuseum, 2002
- 15 Fidus művészi munkásságáról és az életreform-mozgalomban betöltött szerepéről ld. részletesen FRECOT et al: *i. m.* (1997)
- 16 Ld. részletesen *Monte Verità Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topologie*. Hrsg. SZEEMANN, Harald, Milano, Electra Editrice, 1980
- 17 BORBÍRÓ Fanni: „Csevegés, zene és egy csésze tea.” *A Well-nővérek a pesti társaséletben. = Társas élet Pesten és Budán*. Szerk. FÁBRI Anna, Budapesti Negyed, 2004. tél, 4. sz. <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00033/borbiro.html>



Török Lajos

A felejtés kánonja

A szocialista detektívtörténet nyomában¹

1. Nincs magyar krimi van

■ Túlzás nélkül állítható, hogy az elmúlt két évtized a krimi rekanonizációját kezdeményező magyar nyelvű recepció legmozgalmasabb periódusa volt. A tematikailag és módszertanilag is színesnek nevezhető szakirodalom legfontosabb dokumentumai közé tartoznak a jelenség XIX–XX. századi világirodalmi hagyományára (pl. Poe, Conan Doyle, Chesterton, Agatha Christie műveire) koncentráló műfajelméleti és -történeti munkák², illetve a zsáner hazai korpuszával foglalkozó írások. Ez utóbbiak közül is kiemelendő egy műfaj történeti vállalkozás, amely a zsánernek a két világháború közötti időszakával foglalkozik,³ továbbá számos, a kortárs bűnügyi témájú prózára (főként Kondor Vilmos Budapest-regényeire) koncentráló kritikai reflexió. A monográfiák, tanulmányok és bírálatok viszonylag gyakran foglalkoznak meg a „magyar krimi” hagyományára és történetére vonatkozó kérdéseket. Az elmúlt egy-másfél évtized – Kondor mellett Csabai László, András Sándor, Baráth Katalin vagy Albert Levente regényeivel fémjelezhető – műfaji gazdagsága valószínűleg közrejátszott abban, hogy a tudós közvélemény figyelme a műfaj honi tradíciójára terelődött. Arra a kérdésre, hogy a létezett-e egyáltalán magyar krimi a jelenkori konjunktúrát megelőzőleg, a szakirodalomban eléggé ellentmondásos válaszok születtek. Ezekből most három példát emelnék ki. A kiválasztottak közül időben a legkorábbi Varga Bálint 2005-ben publikált *Magándetektívek* című könyvének⁴ utolsó fejezete. E szakasz már paratextusában egyértelmű állásfoglalást rögzít, hiszen *A magyar krimi hiányáról* szóló eszmefuttatást ígér. A szerző a zsáner honi változatán olyan, a könyv elkészültéig még megír(hat)atlannak tartott ponyvairódmű alkotást ért, amely „Magyarországon játszódik, magyar szereplőkkel, magyar viszonyok közt, legyen az rendőrségi krimi vagy éppen detektívregény”.⁵ A XX. századra koncentráló történeti áttekintésben a fejezetcímbe foglalt hiányt Varga a körülmények kedvezőtlen alakulásával

magyarázza: hol politikai, hol kulturális, hol pedig irodalmi tényezők gátolták vagy késleltették a műfaj honi térnyerését. Varga a könyvét még a mai honi krimi jelenkori konjunktúrájának kezdetén írta, ám kitűnő jósnak bizonyult a műfaj jövőjét illetően, hiszen olyan jellegzetességekre alapozta saját eszményét (magánnyomozó, bűnügyi újságíró, történelmi háttér), amelyet a *Magándetektívek* utáni esztendőkből a honi népszerű irodalom világába üstökösként berobbanó Kondor Vilmos váltott valóra. Lehet, hogy a *Budapest Noir* induló sikertörténet egy sötét összeesküvés eredménye? Aligha, ugyanis a Gordon Zsigmond kalandjairól beszámoló sorozat első darabjának megjelenése (2008. február) után egy évvel publikált tanulmányában Varga nem említette Kondor regényét, de ha ismerte is, a magyar krimi létezésére vonatkozó újabb okfejtésébe⁶ tartozó, említésre nem méltó (ellen)példaként gondolhatott rá.

Második példánk a magyar ponyvairódmű bibliográfiai feldolgozásával foglalkozó Grób Lászlónak *A magyar detektívregény fénykora (1930–1948)* című könyve, amelynek szerzője – ellentétben az előbb idézettel – töretlenül hisz a magyar krimi létezésében. Históriai áttekintésében – amely túlnyomórészt a tárgyalt időszak ponyvairódművének intézményi hátterével (kiadók), médiumaival (könyvsorozatok, periodikák), egykorú szakirodalmával, kultúrpolitikai környezetével, a műfaj korabeli képviselőivel (életrajzok), illetve azok munkásságával (bibliográfiák) foglalkozik – a „magyar detektívregényt” másfajta kritériumok szerint definiálja, mint Varga Bálint. Csupán két közös vonás van a két zsáner meghatározásban: magyar szerzőtől származik és magyar nyelven íródott. Ha van is köztük differenciára utaló vonás, az „pusztán” annyi, hogy ott és akkor, ahol és amikor Grób szerint a „magyar detektívtörténet” virágba borult, Varga szerint nem történt semmi említésre méltó esemény.

Harmadik példánk tovább bonyolítja az amúgy sem egyszerű helyzetet. Benyovszky Krisztián, a krimi je-

lenkori magyar nyelvű szakirodalmának talán legtermékenyebb képviselője, legutóbb megjelent könyvében önálló fejezetet szentel egy magyar nyelvű detektívtörténetnek. A *Detektívek, ha összejönnek: Az első magyar crossover krimi dicsérete* című írásában a két világháború között E. A. Rodriguez néven bűnügyiregény-utánpótlást, kalandregényeket publikáló Barsi Ödön utolsó, 1947-ben megjelent *Egy lélek visszatér* című művét laudálja. A crossover kifejezést magyarázva a szerző kiemeli, hogy „az irodalomban [...] olyan művek megnevezésére használatos a terminus, melyekben különböző regények szereplői találkoznak, s lépnek valamilyen szintű kapcsolatba egymással”.⁷ Ennek az európai bűnügyi irodalmi hagyományban már a XX. század első felében is létező műfaji képződménynek az első hazai képviselőjeként aposztrofált regényt – amely egyetlen sztoriban lépteti fel Poirot-t, Dupint, Sherlock Holmesot, Charlie Chant, Arsène Lupint és Brown atyát – Benyovszky olyan interpretációs keretbe foglalja, amely annak műfaji szempontból bizonytalan státuszt kölcsönöz. Ez a bizonytalanság abból adódik, hogy az elemzés az *Egy lélek visszatérre* vonatkozóan többféle műfaj történeti besorolást is lehetővé tesz. A fejezet címe alapján Barsi alkotása a magyar krimi (históriájának) különleges darabjaként tűnik fel, ám Benyovszky könyve nem a magyar krimiről szól, hanem – a zsáner világirodalmi klasszikusairól (E. A. Poe, Conan Doyle) és műveik hatástörténetéről, irodalmi, művészeti újrahazsnosításáról. Így a kötetben – bár azt nem monográfiának szánta a szerző, hanem tanulmánygyűjteménynek – Barsi regényének csupán a megidézett korpusz crossover-poétikájához köthető kontextusa van valamelyest kidolgozva, magyar krimi történeti összefüggései viszont reflektálatlanok maradnak. Mielőtt bárki bíráló szándékot látna e megállapításomban, szeretném hangsúlyozni, hogy Benyovszky nem efféle intenciók szerint gondolkodik, így ezeket nem is kérhetjük számon rajta. Néhány megjegyzéséből azonban, amelyek az *Egy lélek visszatérésének* magyarázatát kísérik, egy magyar krimi történeti narratíva iránti recepciós szükségletre (is) következtethetünk. A könyvfejezet címéhez az alábbi lábjegyzetet fűzi a szerző: „Mivel a magyar krimi történetéről csak töredékes információink vannak, elvileg nincs kizárva, hogy lappang valahol egy korábbi crossover regény. Ezért úgy volna pontos a megfogalmazás, hogy *a jelenleg elsőnek tűnő magyar crossover krimiről* szól ez a tanulmány.”⁸ Adva van tehát egy népszerű irodalmi mércével mérve színvonalasnak nevezhető alkotás, amelynek műfajhistóriai státuszáról, poétikai novumairól abban a nyelvi-kulturális környezetben, amelyben született, csak

feltételes módon lehet nyilatkozni. Ezt a szükségletet előbbi példánk közül kizárólag Grób László történeti áttekintése elégíthetné ki, hiszen a „magyar detektívtörténetnek” épp azzal a periódusával foglalkozik, amelyben kiadásának éve alapján Barsi Ödön regénye is létrejött. Grób viszont könyvének az E. A. Rodriguez néven publikáló szerzőről szóló fejezetében az *Egy lélek visszatér*ről egyetlen szóval sem emlékezik meg.

2. Volt magyar krimi lesz

Az előbbieken idézett írások közül a műfaj történeti kérdésekkel foglalkozó munkák (Varga Bálint és Grób Lászlóé) a „magyar krimi” létező vagy hiányzó, megírható vagy megírhatatlan történetére irányuló reflexióikban kitérnek a kommunista diktatúrák korára is. Mindketten saját hipotéziseik igazolásaként, elrettentő példa gyanánt hivatkoznak a korszak bűnügyi irodalmára. Varga Bálint a magyar krimi(történet) létezésére vonatkozó kételyeit alátámasztandó a második világháború utáni évtizedek bűnügyi témájú irodalmának torzulásaira hívja fel a figyelmet: „Arra valószínűleg már mindannyian tudunk válaszolni, hogy 1945 után miért nem születtek magyar krimik. Illetve születtek, de ezek csupán a szocialista propaganda eszközei voltak. Magán detektív főszereplésével értelem szerűen nem születhetett krimi, hisz működésüket betiltották.”⁹ Véleménye szerint, ha hagyott is valami maradandót az utókorra ez az időszak, azt csupán a krimi világirodalmi klasszikusainak (A. Christie, Chandler, Hammett, Ross Macdonald, Simenon) magyarított kiadásával érte el. Grób László könyvében ez az időszak a magyar detektívregény fénykorát követő hanyatlás periódusaként értelmeződik: „1956-ig szinte teljes megvonás volt, a nagyérdemű olvasóközönség bűnügyek helyett a szovjet partizánok és halvány magyar epigonjaik kalandjain izgulhatott, majd 1956 után, főleg a hatvanas évek közepétől-végétől – éljen a konszolidáció!!! – apránként, pici dózisban fogyaszthatta a nép a krimiket.”¹⁰ Ez az enyhülési időszak azonban nála sem a magyar krimi újjászületését jelenti, hanem azoknak a könyvsorozatoknak (*Albatrosz Könyvek*, *Fekete Könyvek*) és annak a periodikának (*Rakéta Regényújság*) a műfaj XX. századi klasszikusaiból válogatott regényanyagát, amelyről már Varga Bálint is elismerően nyilatkozott.

A kommunizmus időszakának bűnügyi irodalmáról idézett vélemények a Kádár-kori „magyar krimi” problematikájával érintőlegesen vagy koncentráltabban foglalkozó recepció interpretációs alapképletét rögzítik. A jelenség az arra reflektáló szövegekben ugyanis vagy a provizóri-kusság, vagy a hanyatlástörténet narrációs sémája szerint

értelmeződik. Valószínűleg a kortárs krimi recepciójában jártas olvasók számára ismert Kondor Vilmos egyik kijelentése, amelyet az író népszerűsége csúcán, egy 2012-es interjúban fogalmazott meg. A műfaj Kádár-kori szerzőire térve hangsúlyozza a következőket:

„Egyfelől rajtuk kívül nem volt más, így nyilván mindenki őket olvasta. Másfelől pedig éppen ők voltak azok, akik kitartó és csökönyös munkával egyszerre két eredményt is elértek: hiteltelen hőseikkel gyakorlatilag ledózerolták a magyar krimi, végezetül Hód, Kántor és társai sóval hintették be a helyét. Majd népszerű lesz megint a magyar krimi, ha jó könyveket írnak. A szocialista krimi a kortárs magyar krimi műfajának Csernobilja volt...”¹¹

Aligha találhatnánk a téma szakirodalmában a Kondorénál végletszerűbb, a Csernobil-metaforát tekintve pedig agresszívabb retorikára épülő jellemzést. Az érzelmi túlfűtöttségre utaló nyelvhasználat mögött azonban a magyar krimi (történetének) egy nehezen emészthető tapasztalata idéződik fel: a kommunista önkényuralom kori bűnügyi irodalom terméketlensége. Kondor elrettentő példaként még az idézett sorok előtt név szerint hivatkozik Berkesi Andrásra és Mattyasovszky Jenőre, az idézetekben pedig Szamos Rudolfról. Nevezettek Kondor intenciói szerint a Kádár-kori krimi politikai propaganda-funkcióját reprezentáló szerzők között kaphatnak helyet. Ez a besorolás, illetve a három név együtt említése kissé elhamarkodottnak tűnik. Az ÁVH-s tisztből íróvá avanzsálódó Berkesi, a rendőrnnyomozóból belletristává emelkedő Mattyasovszky valóban az egész Kádár-korra vonatkozóan példázhatja a honi bűnügyi irodalom politikai rezonorszerpét, hiszen ezek a szerzők túlnyomórészt olyan fabuláris mintákra építették saját „fikcióikat”, amelynek alapjait a sztálini Szovjetunió bűnügyi prózája rakta le. Ez utóbbi korpusz bizonyos darabjai a belügyi szervek által belső használatra készült különféle könyvsorozatokban (*Határőrök és belső karhatalmisták kiskönyvtára*, *Rendőrség kiskönyvtára*, *Belügyminisztérium Kiskönyvtára*, *Határőrizeti kiskönyvtár*) magyar nyelven már az 1950-es évek elejétől rendszeresen megjelentek. Szamos Rudolfnak azonban nem volt az előző két alakhoz hasonló belügyi karrierje, s ha szigorúan az előbbi két szerző munkásságával vetjük össze, akkor a Kántor-történetek valamivel színvonalasabban megírt alkotásoknak tűnhetnek. Szamos – nagyrészt megtörtént bűneseteket feldolgozó – rendőrségi regényei többek között abban térnek el Berkesi vagy Mattyasovszky kémhistóriáitól, hogy az ugyancsak szocialista epiztémében zajló bűnüldözés világába egy politikailag neutrális, antropo-

morfizált nézőpontot is konstruálnak: Kántorét, a nyomozókutyáét.

Az 1950-es és '80-as évek közötti hazai bűnügyi irodalom műfajtörténeti státuszára vonatkozó negatív értékelések megfogalmazásakor a szakirodalom képviselői leggyakrabban a korabeli politika befolyására hivatkoznak, és vizsgálatuk tárgyát az eseménytelenség, a hanyatlás, a deformáció, a hagyományellenesség fogalmaival jellemzik. A példák száma tovább szaporítható, de a tendencia érzékeltetéséhez most számunkra a citáltak is elegendőek. A „magyar krimi” létezettségének vagy egy magyar krimi-történet elbeszélhetőségének kérdéseivel foglalkozók még a nézőpontok és a vizsgálódások tárgyi centrumainak változatossága ellenére sem jutnak egyértelmű következtetésekre. A műfajtörténeti áttekintések mellett a bűnügyi irodalom intézménytörténeti hátterét (folyóiratok, könyvsorozatok, kiadók), bibliográfiáját feltérképező kutatások egybehangzó véleményéhez azonban néhány kritikai megjegyzést kell fűznünk. A Kádár-kori krimi politikai rezonorszerpét természetesen nincs értelme cáfolni.¹² A kisebb könyvtárnyi mennyiségű regényanyagban lépten-nyomon a szocializmus értékrend-szerére és a kommunista világmodell ellenségképeire épített bűnügyi fikciókra bukkanhatunk.

A kérdés tehát nem az, hogy jellemzi-e a korabeli bűnügyi irodalmat efféle funkcionális szemlélet, hanem az, hogy jellemezhető-e kizárólag e sajátosság alapján az egész korszak műfaji korpusza. Egyáltalán lehet-e ezeknek az évtizedeknek a krimitermését egy politikailag preformált zsánerfogalom keretei közé szorítani? Másként fogalmazva e kérdést: a szakirodalomban homogénnek és a krimi világirodalmi klasszikusaitól idegennek mutakozó torz műfajváltozattal kimeríthetők-e a korszak termésére vonatkozó klasszifikációs lehetőségek? Vannak-e/lehetnek-e/találhatók-e a periódus szövegkorpuszában olyasfajta próbálkozások, amelyek nem (elsősorban) a hatalmi politika „irodalmi” képviselőjeként lépnek fel, hanem a detektívtörténeti hagyomány poétikai hasznosításán munkálkodnak? A klasszikus krimi irodalmi hatástörténetével az utóbbi évek magyar nyelvű szakirodalmában Benyovszky Krisztián foglalkozott részletesebben, de *A detektívtörténet és közép-európai emléknymai* alcímet viselő könyve¹³ egy kivétellel 1989 utáni magyar irodalmi szöveganyaggal foglalkozott. A kivételt képező mű, Lengyel Péter *Macskakő* című regénye, Benyovszky véleménye szerint a krimi világirodalmi klasszikusainak emlékét idézi: Dajka vizsgálóbíró például „módszereiben főként Holmes és Poirot követője, jelleme leginkább Maigret-re emlékeztet”.¹⁴ Ez a gondolatmenetünk további

részében már nem érintett példa is azt bizonyíthatja, hogy a műfaji tradíció termékenyítő hatása még a szocializmus korának „magas irodalmában” is kimutatható.

3. Figyelmeztetés a múltból

Kalandozásaink további részében a Kádár-kori bűnügyi irodalomnak a detektívtörténet korabeli műfaji emlékezetével összefüggő problémáiból válogatunk, emellett a zsáner egykorú recepciójából emelünk ki néhány fontos mozzanatot. A honi krimi szocializmus kori hagyományának közelmúltbéli értékeléseire jellemző kétely vagy ellenszenv valószínűleg nem csupán a reflektálók személyes olvasmányélményeiből táplálkoznak, hanem azokból a kritikátörténeti tapasztalatokból is, amelyek a műfaj egykorú fogadtatásából kinyerhetővé váltak. Erre az archívumra pillantva ugyanis több, a bűnügyi irodalom későbbi megítélése szempontjából kedvezőtlen értékelésre, emellett a viszolygás érzését megalapozó prekoncepciókhoz kevésbé illeszkedő hipotézisekre is lelhetünk.

Az előbbieket közül a legjellemzőbbek a detektívtörténet irodalmiságára vonatkozó kritikai csatározások, amelyeknek első dokumentumai még azelőtt keletkeztek, hogy a műfaj valójában fel- vagy visszakerült volna a honi kultúrafogyasztó közönség étlapjára, és anélkül folytatódtak csaknem a korszak végéig, hogy érdemben reflektáltak volna koruk hazai krimitermésére. A bő negyedszázadnyi időre kiterjedő diskurzus középpontjában az a kérdés állt, hogy a zsáner az irodalmiatlansággal egyenértékű giccs kategóriájába sorolandó-e, vagy sem. A megszólaló kritikusok, szépírók, esztéták jelentős része igennel válaszolt: a detektívregényt annak klasszikusaival egyetemben művészetlennek, a valóság torz tükrképének bélyegezték. Mások viszont – a kisebbség – kétségbe vonták e minősítést, és különböző indokokra hivatkozva próbálták védeni e népszerű irodalmi műfajt a támadásoktól. A legjellemzőbb érvelésmód azon vonások meglétének hangsúlyozásából állt, amelyeket a zsáner színvonaltalanságát vallók bírálatuk tárgyából hiányzóknak véltek. Az előbbi álláspontot képviselők egyik első „fecskéje” Gyurkó László 1959-ben *A giccs természetrajza* címmel publikált írása. Ebben a szerző kifejti, hogy „az irodalmi alkotás mérőónja – prózáról van szó – az emberábrázolás és a mondanivaló. Ha ezt elfogadjuk, azonnal törölhetjük az irodalom fogalmából a ponyvát, a vadnyugati, légiós és egyéb kalandregényeket, melyeknek egyetlen funkciójuk az izgalomkeltés.” Röviddel ezután hozzáteszi: „A fenti meghatározás alapján ugyancsak száműzhetjük az irodalomból a detektívregényt is. Akár a ponyva, ez

sem törekszik irodalmi ábrázolásra, a szereplők jellemzése negyedrangú kérdés, mondanivalója nincs, témája mind-egyiknek ugyanaz: a gyilkos vagy a gyilkosok kilétének felfedése. Biztos, hogy sokszor értékesebb a ponyvánál; a jó detektívregényt logikai játéknak is nevezik, vagy a keresztretjvényhez hasonlítják – irodalmi rangra azonban semmiképp sem törekszik.”¹⁵ Az utóbbi nézet viszonylag korai képviselője pedig Hegedüs Géza, aki 1968-as írásában a krimi nagy klasszikusaira (Poe, Chesterton, Conan Doyle) hivatkozva kijelenti, hogy

„... szoros értelemben vett bűnügyi regényt is lehet művészi színvonalon írni. De a detektívregény kedvelői jól tudják, hogy az angol Agatha Christie vagy a francia Simenon nem egy kifejezetten bűnügyi regénye sem szerkezetileg, sem stilisztikailag, sem lélektanilag nem minősíthetők irodalmon aluli ponyvának, nemegyszer még a társadalombírálat igénye is *kritikai* realista fokon jelenik meg náluk, és azt se felejtjük el, hogy olyan jelentős realista írók, mint Graham Greene vagy Friedrich Dürrenmatt nemegyszer kedvtelve fordulnak a detektívregény felé.”

Eszerint a műfaj képviselői nemcsak szórakoztatni akarnak, hanem a marxista szellemiségű olvasók elvárásait is kielégítik: társadalomábrázoló, -elemző és -kritikai szándék is jellemzi őket. Sajnálatos, hogy sem a krimi bírálói, sem apológétái nem járultak hozzá koruk honi bűnügyi regényeinek feltérképezéséhez. Hivatkozásait ugyanis kizárólag a műfaj XIX–XX. századi világirodalmi klasszikusaira korlátozták. A kétféle álláspont tartóságát bizonyíthatja a *Kritika* 1981-es évfolyamában *Pro és kontra a krimiről* címet viselő vita is, hiszen ugyanarra a recepciók képletre épült a diskurzus, emellett az érvek és ellenérvek sem sokban különböztek a korábbiaktól.

A detektívregény Kádár-kori recepciójában egy harmadik álláspontot is elhatárolhatunk. Ennek képviselői nem követik az előzőekben érintett polarizációs felfogást, céljaik között kiemelt szerepet kap a zsáner poétikájának, históriájának, szakirodalmának tudományos vagy féltudományos módszerekkel történő feltárása, illetve a hazai kultúrafogyasztó közönség bevezetése a krimi olvasásába. E receptív változat képviselőiből, akikre a kor bűnügyi irodalmát ellenszenvvel szemlélő újabb recepció nem, vagy ritkán szokott hivatkozni, két nevet érdemes említeni: Kolozs Pálét és Keszthelyi Tiborét. Mindketten egy-egy könyvvelljárultakhoz a krimi Kádár-kori honi értelmezéséhez: előbbi az 1964-ben megjelent *Utazás Detektíviába*, utóbbi pedig az 1979-ben publikált *A detektívtörténet anatómiája* című munkájával. A továbbiakban az előbbi szerző produktumára térünk ki, az utóbbiéval csak eszmefuttatá-

sunk végén foglalkozunk majd. Kolozs műve tudomány és irodalom határán foglal helyet, mert e két terület írásmódjait, műfajait olvasztja egymásba: a könyv egyszerre egy tudós precizitását reprezentáló monográfia, a tudományos munka szigorúságán lazító esszé, egy krimikedvelő olvasmányélményeiről beszámoló feljegyzéshalmaz és egy szellemesen megírt regény. Túlzás nélkül állítható, hogy a kötet egészen egyedülálló a '60-as évek közepének honi detektívregény-diskurzusában: ízlését és látásmódját a viktoriánus szellemű műfaji hagyomány határozza meg, tájékozottságában pedig jócskán megelőzi a zsáner korabeli (és későbbi) honi recepciójának képviselőit (is). Az *Utazás Detektíviába* propedeutikai kísérlet, amely a második világháború utáni két évtizedben szocializálódott magyar kultúrafogyasztó közönség számára készült. Ez a közönség – figyelembe véve a korabeli hazai fordítási és könyvkiadási gyakorlatot – tulajdonképpen a krimi klasszikusainak tapasztalatát nélkülözve nőtt fel, s a könnyű irodalom iránti éhségét kizárólag „a magyar detektívregény fénykorából” származó ponyvakiadásokkal csillapíthatta. Kolozst ennek a publikációs és recepció hiányosságának a tudatosítása jellemzi, ugyanis az utazás ősrégi allegóriáját használva hangsúlyozza, hogy idegen világba viszi olvasóját. Ez az allegorikus diskurzus cselekményesített formában, olykor dramatizálva játssza el egy szenvedélyes krimiolvasó szellemi felfedezőútját: a narrátor – és természetesen az általa konstruált mintaolvasó is – térbeli utazást tesz a detektívtörténet és a róla szóló szakirodalom klasszikusainak szöveguniverzumában. Az utazás kezdetén kiemelt jelentősége van a határátlépés eseményének. Ez nem más, mint a krimiolvasók két különböző kulturális közege közötti helyváltoztatás. A határ egy olyan demarkációs vonal, amely képzeletbeli vasfüggönyként áll a detektívregény iránti bizalmatlanság és éhség világában élő, meghasonlott magyar (kelet-európai) és a műfaj iránt szenvedélyesen és korlátlanul rajongó nyugat-európai (tájékozottaságú) olvasó között. Az indulás előtti szorongó állapot a krimi irodalmiságával szembeni szakirodalmi kételyek felidézése motiválja. A budapesti otthonában elmélkedő elbeszélő „nyugtalanító kérdések” kerítik hatalmukba, amelyek „... akár a böglyök az augusztusi vakmelegben, még kitartóbban csíptek. Hol a szépirodalom, az irodalmilag is értékelhető bűnügyi történet és a ponyva határa? Lehet-e ilyen mezsgyét megvonni? Milyen határterületen érintkezik a »nemesebb« detektív-story, amely egy kitalálás játék izalmát adja az olvasónak – a valósággal s az irodalommal?

Nem vagyok irodalomtörténész, s úgy hallottam, hogy ezzel a műfajjal foglalkozni nem éppen szobatiszta dolog.”¹⁶

A zavart keltő kérdéseket egy egyszerű ontológiai tétellel („Viszont bűnügyi irodalom van. Létezik.”) félresöpri a beszélő, s ezzel válik alkalmassá az említett határ átlépésére. Kolozs könyvének érdeme az is, hogy egy rövid fejezetben kitér a Grób által a magyar detektívregény „fénykora”-ként emlegetett időszakra, vagyis az utazás narratívájába hazai szálakat is belesző. A két világháború honi krimikultúrájáról szóló *Pestiek – angol álnéven* című fejezet nem beszél virágkorról, hiszen a zsáner képviselőinek túlnyomó része angol mintára dolgozott, átlagon felüli színvonalat nem tudott volna elérni. Ennek okát keresve kijelenti:

„Magyar Agatha Christie vagy Erle S. Gardner nem született ez időben. Nem a műfaj követelte sajátos »tehetség« híján. És nem is azért, mintha az angolszász story-k átlagon felüli színvonalát magyar szerző nem tudta volna elérni.

Kis népek szerzői Detektívia és Bestselleria területén épp a nyelvi elszigeteltség miatt reménytelen hátrányokkal indulnak a versenyben. Aztán van még egy nagy akadály: a Kontinens polgári sznobizmusa csak az angol szerző történeteit fogadta el »igaznak«. A gyilkos és a detektív *whisky*-t igyék – és ne törkölypálinkát!”¹⁷

Kolozs itt egy, a magyar krimi hiányára vagy megíratatlanságára (is) vonatkoz(tathat)ó fontos felismerést fogalmaz meg: az angolszász népszerű irodalom tradíciójában mélyen gyökerező klasszikus detektívtörténet adaptálhatatlanságát. Reflexióiból kitűnik, hogy a két világháború közötti honi krimi arculatát formáló külső erők (az írókat motiváló finansiális, a kiadókat motiváló piaci szempontok, illetve az olvasók téves önértékeléséből származtatható esztétikai sznobizmus) az áthasonítás reproduktív manővereit privilegizálták. Kolozs megjegyzéseiből az is kiderül, hogy az angolszász detektívtörténet csak olyan transzformációs stratégiák segítségével kerülhetett a ponyvairodalom színvonalasabb rétegeibe, amelyek búcsút intettek a minták és klisék kizárólagos ismételtettségére alapozó műfajfelfogásnak, s a krimi nem egy konvenciók uralta kész konstrukciónak, hanem megmunkálásra váró „poétikai” nyersanyagnak tekintették. Ilyesféle magyarázattal indokolható ugyanis Kolozsnak az előbbieken idézettek követő megjegyzése, amelyben két korabeli szerző regényeinek jelentőségét hangoztatja: Moly Tamás és P. Howard név alatt publikáló Rejtő Jenőét. Véleménye szerint:

„... egyik sem művelte a rejtvény történet »tisztá« műfaját. Moly Tamás regényei az 1920-as években voltak népszerűek. Irodalmi igénytel megírt *Vörösbegy*-kalandjai a detektív és a pikareszk történetek szerencsés keverékei.

P. Howard (Rejtő Jenő), aki időben és hangban közelebb áll hozzánk, ma mint humorista támad fel. Howard szatírába és paródiába pácolt idegenlégiós történetei épp a humor erejével magasan az átlag fölé emelték a rémítés műfaját.¹⁸

A detektívtörténet irodalmilag is értékelhető két változata megőrzi a ponyva hatáselemeinek dominanciáját, de mindezt úgy teszi, hogy közben átlépi a zsáner kliséire épülő poétika demarkációs vonalát. Molynál és Rejtőnél a műfaj- és stíluskeverő manőverek válnak a minőség és a siker zálogává. Kolozs értelmezéséből még az a következtetés is levonható, hogy az az igazán jó detektívregény, amely nem tisztán detektívregény, hanem valami más is. Ha lehet a Kolozs korára vonatkoztatható konklúziójuk a két világháború közötti detektívtörténet tradíciójára irányuló vizsgálódásoknak, az az, hogy a színvonal kultúrpolitikai normákra vagy esztétikai sznobizmusra épülő receptív elvárása torz képet alkot bírálatának tárgyáról. Ezek a sajátosságok azért emelendők ki, mert – megelőlegezve a téma további kutatását meghatározó hipotéziseinket – a Kádár-kori kriminek a detektívtörténet világirodalmi tradíciójával folytatott párbeszédét olyan szövegekkel tervezzük reprezentálni, amelyek Rejtőhöz és Molyhoz hasonlóan, a zsáner újraírását az attól való elkülönítődés stratégiáival együtt végzik el.

Kolozs egyébként valószínűleg azért bátorkodott élő hagyományként hivatkozni Rejtő Jenő munkásságára, mert a két világháború közötti időszak ponyvairodalmi szerzői közül egyedül az ő regényei kaptak kellő publicitást az 1950-es évek második felétől a honi könyvpiacra. Ezt a gyakorlatot nem kísérte a Kolozséhoz hasonló recepciós feltárásmunka, annak ellenére, hogy a '70-es évek elején debütáló krimiíró nemzedék sok szempontból visszatért ehhez a ponyvairodalmi hagyományhoz.

Kolozs nem hivatkozhatott egykorú magyar detektívregényekre, ugyanis az 1960-as évek közepén kizárólag azok a szerzők képviseltették magukat a bűnügyi irodalom palettáján, akik a Kádár-rezsim politikai ellenségekére alapozott sztorikat gyártották. Ez persze nem jelentette azt, hogy a hazai kultúrafogyasztó közönség számára teljesen el lettek volna zárva a detektívtörténet szellemi folyamatai. A hatvanas évek elejétől a színház és a film médiuma képviselte ezt a fluidumot klasszikus krimiszerzők műveit feldolgozó honi és külföldi adaptációkkal, illetve – felettébb csekély számban ugyan – saját gyártású detektívtörténet-utánpótlásokkal. Agatha Christie ebben a vonatkozásban a kitüntetettebb források közé számított. 1961 januárjában a hazai mozik is műsorukra tűzték a Billy Wilder rendezésében bő három évvel korábban, az író azonos című darabjából készült ame-

rikai filmet, *A vád tanúját*. A korabeli sajtó véleménye szerint e feldolgozás kimagaslóan nagy hazai nézettsége is motiváló lehetett abban, hogy 1961 szeptemberében Ádám Ottó rendezésében és Zenthe Ferenc főszereplésével a Madách Kamaraszínház műsorra tűzte Agatha Christie Londonban majd egy évtizede sikerrel játszott bűnügyi drámáját, az *Egérfogót*. Ennek a darabnak a bírálatáiban egyébként ugyanaz a kritikai diskurzus éled fel, amely a detektívtörténet irodalmisága körül zajló vitákat meghatározta. Vagyis: a bemutatott krimidráma csupán a detektívtörténet iránt elfogult és szórakozni vágyó irodalomkedvelő közönségben hozhatott létre pozitív jellegű mentális, érzelmi-hangulati változásokat, a műfaj szakirodalmában nem.

Egy újabb filmes példa már a honi „detektívfilm”-gyártás világába visz minket: 1963-ban készült el Polgár András, Borhy Anna és Kovács Nándor forgatókönyvéből, Gertler Viktor rendezésében, Gábor Miklóssal a főszerepben az *Egy ember, aki nincs* című krimi, amelyet a korabeli sajtó egybehangzóan a Conan Doyle- és a Christie-féle detektívtörténet sikeres, ám a megidézett klasszikusok esztétikai alutápláltságán mit sem változtató adaptációjaként értelmezett.

A színházi és a filmadaptációk – az 1960-as évek elejének kezdeményezései ellenére – az évtized egészét figyelembe véve „fehér hollónak” számíthattak, ám jelentőségüket nem volna helyes lebecsülni. Agatha Christie körül egész kis bulvárdiskurzus szerveződött: hol arról tájékoztatta a közönséget a sajtó, hogy az író késve adta le valamelyik kéziratát a kiadónak, ugyanis kedvenc házába szétrágtta azt, hol pedig egy-egy elmés mondását vette át valamelyik angol lapból a honi sajtó. Műveinek a kommunista hatalomátvétel utáni újrakiadása ennek ellenére csak az évtized végén kezdődött meg a *Fekete könyvek* és az *Albatrosz könyvek* sorozatokban. Igaz, akkor viszont szédítő gyorsasággal jelentek meg regényei.

Az elmondottakkal csupán azt kívánom hangsúlyozni, hogy a klasszikus detektívtörténet Christie által (is) képviselt rejtélyelvű, nyomozáscentrikus, a poént (a gyilkos leleplezését) a cselekmény végéig halasztó változatának „poétikája” jól ismert volt mind a kritikusok, mind az olvasóközönség, mind pedig a bűnügyi irodalmat a pártideológia céljainak alárendelő „belletristák” számára. Ez utóbbira való hivatkozásunk a korábban kifejtettek alapján furának is tűnhetne. Pedig e tényben semmi meglepő nincs. A krimi a Kádár-rendszer szócsövének használó szerzők kínosan kerülték a klasszikus detektívtörténetre jellemző hatáskeltés eszközeit. Szemben a film és a színház fent említett példáival, a

bűnügyi irodalom a Belügyminisztérium belső használatra szánt sorozatainak egyik legfőbb célját, az ideológiai nevelő szándékot megőrizve lépett ki a nagyközönség elé. A szocialista vagy pártkrimi tartós egyeduralma jelentősen befolyásolta a detektívtörténet honi reinkarnációját is. A konszolidálódó kommunista rezsim rend- s államvédelmi szerveinek bűnüldözési gyakorlatát „fikcionalizáló” regénykorpusz narratív, ideológiai és (a szocialista világrend ellenségképeiből táplálkozó) szerepkliái erősen rányomták bélyegüket az egész korszak bűnügyi irodalmára. Arról van itt szó, hogy a műfaj 1960-as években még privilegizált helyzetben lévő „hiperszocialista” változatának emlékezte a Kádár-korszak későbbi évtizedeinek korpuszában is megőrződött. Nemcsak azért, mert az első bő tíz esztendőben debütáló, ideológiailag keményvonalasnak számító szerzők közül többen is (Berkesi András, Mattyasovszky Jenő, Mág Bertalan) „végigírták” a periódust, hanem azért is, mert a következő két évtizedben színre lépő krimiíró „nemzedékek” (Falus György, József Gábor, Vezda János, Ádám Zsigmond) is sokat merítettek az „elődök” által képviselt mintákból.

Ez a tendencia azonban nem jelenti azt, hogy a Kádár-kori bűnügyi irodalom szövegüniverzumát politikailag preformált, homogén masszaként kellene szemlélni. Az 1960–70-es évek fordulóján ugyanis a krimi körül érzékelhetően gyengült a rezsim kultúrpolitikai szorítása. Azzal, hogy a honi könyvpiac újra megnyitotta kapuit a detektívregény világirodalmi klasszikusai számára, a műfaj poétikai mintázatainak visszatérésére is nagyobb esély kínálkozott. A populáris irodalom – és ezen belül természetesen a klasszikus krimi – iránti ideológiai kondicionáltságú ellen-szenv befolyásának csökkenését jól reprezentálja Keszthelyi Tibor 1979-es könyve, amely a műfaj történetébe magyar szálát is belesző: *A detektívtörténet Magyarországon* című fejezet nívója az, hogy a Kádár-kori recepcióban először illeszt a zsáner világirodalmi kánonjához szocializmus kori magyar szerzőket és műveket. Az egyetlen bekezdésnyi gondolatsor két nevet említ: András Lászlót és Révész Gy. Istvánét.¹⁹ Mindketten Kolozs könyvének megjelenése utáni években debütáltak a műfajban. Lehetőséges, hogy az okfejtéseink elején érintett újabb szakirodalom hagyományképeivel szemben mégsem olyan siralmas a korszak magyar krimi irodalmának helyzete? Vajon Keszthelyi javaslata pusztán egy krimirajongó erőtlen gesztusa, amelyet kora hazai bűnügyi irodalmának tesz? Vagy egy argumentálatlanságának ellenére is tudományos igénnyel megfogalmazott állítás? E kérdések már a műfaj szöveg hagyományának közelébe visznek minket, és egy újabb fejezetet nyitnak vizsgálódásainkban.

JEGYZETEK

- 1 A tanulmány a detektívtörténet Kádár-kori emléknymaival foglalkozó nagyobb terjedelmű írás első része.
- 2 Csak négy jelentősebb példa – BÉNYEI Tamás: *Rejtélyes rend: a krimi, a metafizika és a posztmodern*. Bp., Akadémiai, 2000; BENYOVSZKY Krisztián: *Bevezetés a krimi olvasásába*. Dunaszerdahely, Lilium Aurum, 2007; MIKLÓS Ágnes Kata: *Bűnös szövegek – Bevezetés a detektívtörténetekbe*. Kolozsvár, Komp-Press, 2009, BENYOVSZKY Krisztián: *A Morgue utcától a Baker Streetig – és tovább*. Dunaszerdahely–Pozsony, Kalligram, 2016
- 3 GRÓB László: *A magyar detektívregény fénykora (1930–1948)*. Máriabesenyő, Attraktor, 2015
- 4 VARGA Bálint: *Magándetektívek*. Bp., Agave, 2005
- 5 Uo., 281.
- 6 „Kérdéses, hogy létezik-e egyáltalán magyar krimi. Létezik-e a műfaj, amely lassan egy évszázada nálunk is jelen van, nem csak magyar nyelven, de magyar szerzők tollából. Természetesen igaztalan állítás lenne azt mondani, hogy nincsen magyar krimi. Nyilván van – valahogy olyan formában, mint a magyar narancs. Kicsi is, sárga is, savanyú is, de legalább a miénk.” VARGA Bálint, *Nyomozás az első magyar krimi után = Lepipálva: Tanulmányok a krimiről*. Szerk. BENYOVSZKY Krisztián, H. NAGY Péter, Dunaszerdahely, Lilium Aurum, 2009, 49.
- 7 VARGA: *i. m.* (2005), 329.
- 8 BENYOVSZKY: *i. m.* (2007), 326.
- 9 VARGA: *i. m.* (2005), 304.
- 10 GRÓB: *i. m.* (2015), 70.
- 11 SZATHMÁRY István Pál: *A szocialista krimi volt a műfaj Csernobilja: Kondor Vilmos a történelmi tabukról, anyai pofonokról és a külföldi sikerről*. <https://mno.hu/grund/a-szocialista-krimi-volt-a-mufaj-csernobilja-1115490>
- 12 A Kádár-kori bűnügyi irodalom politikai propagandaszeréről egy korábbi írásomban már foglalkoztam. (*A forradalom ellenségei = Magyar Művészet*, 2016, 4. sz., 26–33.
- 13 BENYOVSZKY Krisztián: *A jelek szerint: A detektívtörténet és közép-európai emléknymai*. Pozsony, Kalligram, 2003
- 14 Uo., 230.
- 15 GYURKÓ László: *A giccs természetrajza = Uő: A negyedik ember*. Bp., Szépirodalmi, 1964, 255.
- 16 KOLOZS Pál: *Utazás Detektíviába*. Bp., Magvető, 1964, 24.
- 17 Uo., 265.
- 18 Uo., 265–266.
- 19 KESZTHELYI Tibor: *A detektívtörténet anatómiája*. Bp., Magvető, 1979, 97.



KÉZ|MŰ|REMEK

NEMZETI SZALON 2018

- NÉPMŰVÉSZET -

HAN...RT

NATIO...18



Csuday Csaba

Bolaño, 2666:

Kánon – Minden kánonon túl?

„A kánon mindig feltételez egy ajtót, amelyet el kell torlaszolni.”

A. és J. Assman¹

■ Roberto Bolaño gigantikus regénygyűjtésében, a 2666-ban² szinte egyebet sem tesz, mint torlaszokat emel. És nem csak jelenlegi szempontunk, az irodalmi kánonalkotás összefüggésében. Hanem közvetve szinte minden ajtó elé, amelyen akár előre *haladhatnánk*, akár hátra, akár valami elől oltalmat, menedéket keresve be-, vissza-, vagy éppen kitérhetnénk. De utakat is nyit egyzersmind, az irodalom szélrózsájának minden irányába.

A főművének tartott 2666-ot olvasva már-már úgy érezzük, nincs olyan hely, idő, nincs olyan élethelyzet, esemény, emberalak, tárgyi környezet, valós vagy képzelet- (álom-?)beli ténye, részlete világunknak, nincs olyan módosított vagy szűkített tudatállapota, tevékenysége az embernek, amit, akit vagy amelyet Bolaño ne volna képes írói munkájának fókuszába állítani. Végső soron azonban megkockáztatható a kijelentés, hogy prózája – legyen az bármilyen terjedelmű, jellegű és tárgyú elbeszélés – *költői* próza, amely mindig az abszolút költői szabadság felől közelíthető és érthető meg igazán.

E költőiségnek azonban nagyon is erős történeti, szociális sőt, *horribile dictu*, politikai gyökerei, meghatározottságai vannak. Ismer és felhasznál minden hagyományt, de nem követ egyet sem. Ellenkezőleg: saját világlátása elvi alapján újraalkotja, vagy éppen zárójelbe teszi, kifigurázza őket, amivel egyszerre szintetizál, összegez, és radikálisan bomlaszt, újít. Műve így szünni nem akaró meglepetés, üdítő felfedezés, botrányos és megbotrántoztató zagyvalék, rendszert alkotó rendetlenség, széteső, majd váratlanul mégis összeálló egység. Komoly beszéd és ironikus játék, kiábrándult, elkeseredett szkepszis, öröm- és szépségelvű bizalom. „Ontológiai derű” mindennek dacára és ellenére? Egyszóval: XX–XXI. századi (vagy netán örökös?) állapotaink

végletes kritikája, és bizonyágtétel, hogy és mégis... *Jenseits von Rút und Bösen*...

A Bolañóról szóló kritikákban vissza-visszatér a megállapítás: ez a chilei születésű, de legalább annyira mexikói vagy spanyol-katalán, sőt nehezen azonosíthatóan (dél-, kelet-, nyugat)európai (vagy globális?) identitású költő, regényíró a García Márquez (Borges, Cortázar, Rulfo, Fuentes stb.) utáni latin-amerikai irodalom egyik legfontosabb alakja. Ha nem a legfontosabb. Ez az ítélet pedig – ha GGM (stb.) és vele az úgynevezett mágikus realizmus („fantasztikus” stb. elbeszélés) a ’70-es évektől csaknem napjainkig követendő mércévé, mintává, s ha tetszik, kánonná vált a földrész, sőt a világirodalom számos elsőrangú szerzője előtt – nem kevesebbet jelent, mint azt, hogy Bolaño írásművészete mintegy leváltotta, megújította s egyben érvénytelenítette az őt megelőző normát, normákat, s így, akarva, nem akarva, maga is normává vált. Olyan normává azonban, amely – legalábbis véleményünk szerint – követhetetlen. Ha tetszik, „öndestruktív kánon”.³ Nagyregény? Regényfolyam? Világregény?

Az alábbi gondolatredék kísérletet tesznek e vas-kos paradoxon érzékeltetésére: létrejöhet-e valamely kánon – *kívül és túl minden kánonon*?⁴ Mitől vált, hogyan válhat a 2666 releváns műve az irodalmi kánonnal kapcsolatban? Hogyan „működik” egy ilyen kanonizáló hatású mű a maga szövegi valóságában, s milyen eszközökkel képes megsemmisíteni tulajdon mintateremtését?

„A maga szövegi valóságában”, írtam az imént abbéli meggyőződésemben, hogy az irodalomról való beszéd talán legméltóbb módja – minden egyéb előtt – maguknak a szövegeknek a vizsgálata. Nem öncélúan persze, hanem mert egy jó műben minden benne van, amiről vele kapcsolatban beszélni kell, lehet és érdemes. De egy csaknem ezeroldalas korpusz esetében, amilyen a 2666 – s amely olykor oldalanként, bekezdésenként, sőt mondatonként vagy épp egy-egy mondaton belül vált regisztert, témát, irányt, elbeszélői nézőpontot, hangot stb. –,

ez, mármint a szöveg akár csak részleges megmutatása, elemzése, adott terjedelmünkben hovatovább lehetetlen. Nem is a tenger rejtelmait kellene megfejteni néhány cseppjéből, hanem egy egész óceánét.

Bolaño főművéről szólva azonban – bár célszerűbb volna mindjárt a mű hatáselemeire, narratív meglepetéseire összpontosítani – alighanem elkerülhetetlen, hogy előbb ne az alkotó figurájának sajátosságairól szóljunk. A 2666 különös, hol megütközést, hol ámulatot keltő, eddigi irodalomfelfogásunkat mindenképp megkérdőjelező, befogadói hajlandóságunkat és képességünket erősen próbára tevő hatásának megértéséhez, ha okvetlenül nem szükséges is, de tanácsos a szerző szűkebb és tágabb valóságának, személyiségének megidézése.

Ki volt hát Roberto Bolaño, és önpusztító élete, kilátástalan, de váratlan örömeket, szépségeket is tartogató írói világa tényeiből milyen tanulságok vonhatók le „öndestruktív” kánont szülő művére nézve?

Az életét, sorsát vizsgáló írásokban gyakran szerepel a megállapítás: Bolaño jellegzetesen latin-amerikai értelmiségi, ami általában – de a '70-es években mindenképp – azt jelenti: jellegzetesen baloldali. A szó akár közhelyes – a mítoszból egyre inkább puszta szimbólumokká üresedő – értelmében: Kuba, Che, a tupamaro-gerillák, Allende, Salvador, Nicaragua; a szocialisztikus (marxista, trockista, maoista, sandinista, szovjet típusú és egyéb) „világmegváltó” eszmék, az elmaradás és nyomor meghaladásának, a társadalmi igazságtalanság kiküszöbölésének, a közösségi és egyéni „szabadság” kivívásának illúziója. „Emberibb” világ megteremtése, akár erőszakkal is. Valamirevaló latin-amerikai költő, író akkoriban nem is igen lehetett más, mint baloldali; a földrész hátrányos helyzete, gazdasági, kulturális függése, kiszolgáltatottsága nemigen hagyott más választást. A '70-es, '80-as évekre azonban bebizonyosodott: minden út, minden jobbító szándék az irracionális erőszak birodalmába vezet, bal- vagy jobboldali diktatúrákhoz, látszatdemokráciákhoz, drogháborúkhoz, nem csökkenő szegénységhez, mindent átszövő korrupcióhoz. (A tragikus-groteszk végkifejlet: a Castro utáni Kuba csődtömege, a katasztrófa szélén tántorgó Venezuela: Chávez „hagyatéka” stb.) A kiút, úgy tűnhetett, – az attitűdöt tekintve – nem a kilátástalan harc, hanem vagy a beépülés, vagy a kilépés, az emigráció. Szellemileg is. Az egyedüli őszinte, becsületes magatartás: hátat fordítani mindennek, kinevetni mindent és mindenkit, de hinni az alkotás szabadságában, az eredetiség, a tehetség, az ösztönök és a szépség erejében. És keresni egy helyet a világban,

amely élhető, és a művészi munkának is kedvező. Tudva, hogy „az író igazi hazája a könyvei”.⁵

Bolaño 1953-ban született; első 15 évét Chilében élte le. Apja a munkás- és értelmiségi lét határán mozgó, nyugtalan, kalandvágyó ember lehetett; volt kamionsofőr, bokszoló. Édesanyja pedagógus. Chiléből a család Mexikóba költözött, Bolaño legfogékonyabb korában; itt kapcsolódott be az irodalomba. Mexikó világa (konkrét és metaforikus értelemben) nyilván ezért is tölt be központi szerepet prózájában, főként két nagyregényében.⁶

Ki akarta venni részét Allende szocialista kísérletéből, Chilébe ment, Pinochet puccsa után lecsukták, de a véletlen segítségével kiszabadult: rabtartói között egykori iskolatársai is akadtak, akik megmentették. A „cselekvés” újabb kalandja következett: Salvador, a trockista gerillák tábora. Amikor a '70-es évek közepén visszatér Mexikóba, már csak az irodalom érdekli; egy fiatalokból álló költőcsoporthoz csatlakozott, akiket „zsigeri realisták”-nak nevez majd a *Vad nyomozók*ban. Rénszarvasvadász akart lenni Svédországban, de mégis Afrikába, majd Franciaországba utazott. 1977-ben végképp Európába költözött. Barcelonában vetette meg a lábát, dolgozott mosogatóként, segédmunkásként, éjjeliőrként. Végül megnősült, családot alapított, és az írásaiból igyekezett megélni. Az egykor diszlexiás, majd folytonos kiközösítése miatt az olvasásba temetkező gyerekből rendkívül termékeny íróvá vált; a Borges-, Joyce- és rockzenerajongó, láncdohányos, alkoholista és keményen heroinozó Bolaño 1984 és 2003 között 11 regényt, 4 verses-, 5 novelláskötetet és több köztes műfajú könyvet írt. Hagyatékából egyre újabb kiadatlan művek kerülnek elő. Ötvenéves korában, 2003-ban halt meg, májátültetésre várva. Úgy tudni, már csak hárman voltak előtte a listán. A Costa Brava-i Blanesben – ahol életének utolsó s egyben leggyümölcsözőbb 10-15 évét töltötte családjával – találta meg ideális helyét az alkotásra. Az emberszabású városkák, a fenyevesekkel, sziklákkal tarkított, vad és mégis szelíd, öblök szabdalta tengerpart megfelelő környezetet kínált, hogy művekbe foglalja kalandos élete tapasztalatait, szabadjára engedje képzeletét, démonait és rögeszméit, de (ha bepárásodott, torzító szemüvegén át is) lássa, tudja és ábrázolja a valóságban rejlő szépet, az ember jóra és örömeire való képességét is.

Mielőtt néhány cseppet (találomra, hogyan is lehetne másképp) most mégis kimernénk a 2666 óceánjából, az érthetőség kedvéért a könyvről is mondanunk kell néhány szót. Regényegyüttesnek neveztük a művet, mivel valójában öt⁷ regény, egyben. Ráadásul öt, egymással

csak nagyon lazán összefüggő „könyv”.⁸ Elsőként vessünk egy pillantást az „együttes” kezdő, ún. *incipit* elemeire.

Az ajánlás két név: (*Alexandra Bolañónak és Lautaro Bolañónak*). Teljesen normális írói gesztus: művét a gyermekeinek ajánlja. Közvetve információértékkel bírhat, hogy a feleségének vajon miért nem... A jogügyek körüli bonyodalmak, pletykák sejtetik, hogy talán mégsem volt annyira rendben közöttük minden, ahogyan azt az özvegy állítja.⁹ De viszonyuk a mű szempontjából talán most mellékes körülmény. Ami érdekes: a terjedelmileg szinte emberfeletti teljesítményt feltételező 2666-ot egy halálosan beteg, de normális családi életet élő ember írta, viszonylag rövid idő alatt.¹⁰

Az első talány a mottó: egy Baudelaire-idézet: „... *unalom-sivatag fájó oázisát!*” A magyar kiadásból csak az derül ki, hogy a verset Tóth Árpád fordította. Fontos, hogy Bolaño a modern költészet atyjához fordul e kiemelt és nevezetes vonatkozási ponton. Fontos lehet a lázadás, az emberi példa, fontos lehet a szimbolizmus poétikája miatt. De mire utalhat ez a csonka, alany és állítmány nélküli mondat? Ha megkeressük, világos: Az *utazás* 7. részének első strófája végződik így, s ha a teljes versszakot tekintjük, akár egy örök vagabund hitvallásának is felfoghatjuk: „*Hej, fanyar lecke ez, leckéje az utaknak! / Ma, tegnap, holnap és örökre a világ / egyhangú, kicsi hely, rossz ketrecet mutat csak, / unalom-sivatag fájó oázisát!*” Ennyi volna, amiről képet készül adni a kezünket lehúzó súlyos kötet? Rossz ketrec? Unalom-sivatag? Fájó oázis? Mindörökre?

Bolaño kánon- (norma)fricskázása a címadásban is megnyilatkozik. Az első pillantásra futurisztikus vagy sci-fi évszámnak látszó (de formailag az író egyik kedvenc könyvét, Orwell 1984-ét is felidéző) 2666 ugyanis sem konkrétan, sem közvetetten nem szerepel a szövegben. Ha pedig valamely mű címe minden klasszikus, modern vagy akár posztmodern narratológiai szabály szerint olyan sűrítmény, olyan elsőrendűen fontos jel, amely az alkotás egészéről még lényegesebb ismeretet közöl, mint a többi *incipit*, akkor az a cím, amely semmilyen adalékkal nem szolgál, semmilyen kulcsot nem ad a mű megértéséhez, eleve gyanút kelthet a mű egészét illetően. Ha nem értjük, nem tudunk mit kezdeni vele, így viszonyulhatunk az egészhez is. Azt sugallja, nem baj, ha nem értjük, talán nem is kell. A szimbólumokat sem kell mindig, talán nem is lehet. Ám ha valaki a halállal versenyt futva ír egy csaknem ezer (az eredeti kiadásban ezerkétszáz-valamennyi, a magyarban nyolcszázharminc nagyméretű) oldalas opuszt, mintegy összegezés-

nek, végrendeletnek szánva azt, nem hihető, hogy ne számítana műve hatására, ami mégis a megértésre apellál. Hacsak... Hacsak a szerző eleve mást nem gondol az irodalom céljáról, érvényességének köréről és hatásmechanizmusáról, mint amit elődei, vagy éppen mi, általában gondolunk. A *Száz év magány*, a *Sántaiskola*, a *Lángoló síkság* vagy *A város és a kutyák* – hogy csak párat említsünk a latin amerikai *boom* emblematisztikus címei közül, mind elégséges hivatkozási pontot képeznek, befogadó közösségükben azonnal felidéznek azt a bonyolult és összetett jelenséghalmazt, amit García Márquez, Cortázar, Rulfo és Vargas Llosa közvetíteni akart. Ez azt jelentené, hogy Bolaño lemondott volna a találó, lényegközlő cím illetén szerepéről? Aligha. Az olvasó tudatos semmibevételéről volna szó? Vagy valamilyen rafinált játékról, „felhívásról keringőre”, miszerint „nyájas olvasó, ez itt egy rejtély, látszatra érthetetlen, ha van kedved a rejtvényfejtéshez, nosza, tarts velem, van több száz oldalad, hogy juss valamire, s ha nem jutnál, az sem baj, felejtse el a címet; fontosabb, ami olvasás közben ér el hozzád, ha elér...” A szerző ismert fényképét, bozontos üstökét, szemüveggel álcázott pajkos tekintetét, kaján vigyorát tekintve ez egy lehetséges felvetés.

Vagy mégse? Inkább feltehető, hogy ennél sokkal többről, sőt, komolyabbról „beszél” a cím? A benne szereplő 666-nak mindenesetre egész irodalma van a Bibliától a számmisztikáig: a szám a Pokol, a Fenevad, az Antikrisztus bevett jelképe.¹¹

Martín Cristal argentin író és kritikus¹² szerint azonban a jövőbe mutató évszámváltozat is valószínűsíthető. Spanyol kollégájára, Ignacio Echeverriára¹³ hivatkozva állítja, hogy Bolaño egyik korábbi művében¹⁴ az elbeszélő leír egy bizonyos éjszakai jelenetet, amelyben a mexikói főváros egyik sugárútja (a neve sem mellékes, sőt: *Vicente Guerrero*, történelmi név ugyan, de itt „beszélő” is lehet; jelentése ugyanis ’győztes harcok’) a temető képzetét kelti benne, „de nem egy 1974-es, sem egy 1968-as, sem pedig egy 1975-ös, hanem egy 2666-os temetőt”, amelynek képe egy halott vagy egy még meg sem született ember vizenyős, szenvtelen szemében maradt, amikor el akart felejtetni valamit, de végül mindent elfelejtett”. (Ford., kiem. Cs. Cs.)

Cristal hosszabb cikkének végkövetkeztetése: az enigmatikus-apokaliptikus cím-évszám valamiféle jövőbe vetített kataklizmát (forradalmat) vizionál, amelynek a helyenként (sőt, netán egészében) katasztrófa-látomásos mű mintegy a premisszája. Vagy megfordítva: a 2666-ban vizionált valóságból valamilyen világpusztulás következik. Talán, esetleg – ne adj’ isten – épp 2666-ban.

Lehetséges volna (vagy csak pusztán véletlen), hogy Bolaño, aki mindent olvasott, láthatta a már idézett Assman házaspár hivatkozott tanulmányának idevágó bevezetését? A *kánon* – *ma* alcímű fejezetben ugyanis ezt olvassuk: „Csak semmi emlékezés. Ennek az idegésznek az érzéstelenítésével kell eltörölni az összes kulturális jelenséget, és megvalósítani a »kultúra előtti esztétika« álmát. Csakugyan »álomszerűek« mindazok a poszthisztórikusan célba vett állapotok, melyek leginkább a nagy csuszamlás fogalmában összegezhetők.”¹⁵

Nos, bármi megeshet, de annyi bizonyos, hogy ebben az idézetben, az emlékezés kiiktatása mellett három kulcsfogalom is adódik a 2666 (már nem a cím, hanem a mű) lehetséges megközelítéséhez: a „kultúra előtti esztétika” és az „álomszerűség” és a „poszthisztórikus állapotok”, amelyek mind valami „nagy csuszamlás” következményei.

„Kultúra előtti esztétika”

Nem tudjuk ugyan, hol kezdődhet vagy végződhet a kultúra, sőt inkább hisszük, hogy a kultúra egyidős az emberrel, de feltételezzük, hogy ebben az összefüggésben Assmanék az ún. nyugati kultúrát, civilizációt megelőző (követő?), egyfajta „vad” állapotra utalnak. A Bolaño-kontextus bízást kapcsolható ehhez az elképzeléshez, több szálon is. Bolaño utolsó előtti nagyregénye – mint láttuk – már a címében is efféle állapotot jelez: *Vad nyomozók* (2013; *Los detectives salvajes*, 1998). Ám e könyv „nyomozói” az irodalomtól fertőzött beat- vagy elveszett nemzedék sajátos, mexikói lázadói, fellegevő lázadók inkább, azaz társadalmilag-történetileg eléggé pontosan bemérhető figurák, s bár szereplői egyes szám első személyben beszélnek, és az időrend sem kronologikus, mind ugyanazt a történetet mondják, s így a szöveg kohéziója viszonylag sértetlen marad.

A 2666 ezzel szemben radikálisan más poétika szerint szerveződik. Szerkezete a sok, apróbb-nagyobb, több idősíkból zajló, sokszor egy-egy szöveg-zsanéron elforduló történetre épül, amelyek mögött mégis ott sejthető a „nagy” történet. Csak nehéz eldönteni, melyik az, s vajon elmondható-e egyáltalán. Archimboldié, a Nobel-díjra esélyes német író? Műveinek különös sorsáé? A vele foglalkozó „kritikusoké”? A gondolkodó ember (Amalfitano) magányosságáé? A mexikói sivatagé? A benne elkövetett gyilkosságoké? Vagy azé-e, amit jelképeznek: az alkotásé, vagy, még tágabban, a művészeté? Az Egyesült Államok és Mexikó határán elterülő pusztaságé, mint valami általános lét-határhelyzet metaforájáé? A végleteleg vitt bűné, erőszaké? Mindegyiké, és egyiké sem.

A kezdőelemekre visszatérve: az első mondatokon is megfigyelhető az esztétika (a kánon, a kultúra) ironikus „lefokozása”. Ha például a *Don Quijote* kezdő soraihoz¹⁶ foghatóan „kanonizálódott” Száz év magány híres első mondatát vetjük össze a 2666 „felütésével”, világos a különbség, és különbözni akarás szándéka is. GGM így indítja történetét: „Hosszú évekkel később, a kivégzőosztag előtt, Aureliano Buendía ezredesnek eszébe jutott az a régi délután, mikor az apja elvitte jégműbe.”¹⁷

Bolaño: „Jean-Claude Pelletier 1980 karácsonyán, tizenkilenc éves korában olvasta először Benno von Archimboldit Párizsban, ahol német irodalmi tanulmányokat folytatott.” Lássuk csak: egy francia név, egy ünnepi évszám, egy életkor-megjelölés, még egy különös, olaszosan németes (nemesi?) név, egy helymegjelölés, két tevékenységre és a két tevékenység tárgyára utaló közlés. A mondat akár egy irodalomtörténeti tanulmány vagy monográfia kezdete is lehetne. Csakhogy sem a nevek, sem az adatok nem mondanak semmit. A folytatás tovább bonyolítja a helyzetet: „A szóban forgó mű a *D’Arsonval* címet viselte. Az ifjú Pelletier ekkor még nem tudta, hogy a regény egy trilógia része (melynek további kötetei az angol témájú *A kert*, a lengyel témájú *A bőrálarc*, a *D’Arsonval* pedig nyilvánvalóan francia témájú volt), ám tudatlansága vagy mulasztása vagy bibliográfiai hanyagsága, mely kizárólag zsenge fiatalságának volt felróható, szemernyi sem homályosította el azt az elragadtatást és csodálatot, amit a regény ébresztett benne.”

Hogyan? – kérdezhetjük. A GGM-regény elliptikus, a földrés (Latin-Amerika) vérzivataros történetére nyitó, az eredetmítosz megteremtésének ambícióját jelző mondata után az őt (és a *boom* nemzedékét) követő korszak talán legfontosabb spanyol nyelvű művének kikiáltott könyv egy bibliofil adatokkal terhelt, velejéig *európai* (de ismeretlen, s ezért érdektelennek látszó) irodalmi ügyre nyit kaput? Vagy talán épp ezzel a kezdéssel (ami aztán még vagy másfél száz nem sokkal érdekfeszítőbb, bennfenteskedő-literátorkodó-fontoskodó, malackodó, fecsegő-pletykálkodó oldallal folytatódik) emel torlaszt saját művészetére és nagy elődei közé?

Aki ezen az ál-metaliteratúrán, sznoboknak csalit vető fekáliakavaráson (ha olykor ásítózva, olykor restelkedve, de mindenképp fölháborodva) átrágtatta magát, éppen megfelelő lelkiállapotba kerül ahhoz, hogy a rákövetkező három könyv sokkoló (főként mexikói) tényei ráébresszék: a (nyugati) kultúra, kulturáltság egyik csúcscaként felfogott értelmiségi életforma, s tartalma, a tudóskodó köldöknézés nem egyéb, mint üres látszat-lét, szemellenzős menekülés a globalizálódó világ globalizáltan súlyosbodó, valódi problémái elől.

A kultúra (irodalom, művészet, filozófia) haszontalanná és használhatatlanná válását egy nagyszerű, igazi Duchamp-utalás jelzi a második könyvben. Amalfitano, a chilei származású, barcelonai filozófiatanár rejtélyes okok miatt a mexikói Sonora sivatag (szintén „beszélő név”, a jelentése: ’hangos’, ’messzehangzó’) szélén fekvő Santa Teresába (fiktív hely, lásd: GGM: Macondo, Onetti: Santa María) települ, tanít is, de legfőképpen kudarcos házasságán, frusztráló apaságán medítál. Közben tekintete minduntalan az udvarán kifeszített szárítókötélre téved, amelyen – mintegy meditációinak optikai fókuszában – egy vaskos fóliásn lóg, ruhacsipeszekkel felfüggesztve. Ez a „szélnek eresztett” *ready made* Bolaño-Amalfitano lesújtóan kiábrándult véleményének pontos kifejezése mindarról, amit elgondoltak, ami elgondolható.

A könyv egy ismeretlen nevű gallego tudós-költő *Geometrikus testamentum* című értekezése. Amalfitanónak fogalma sincs, honnan került hozzá, s az íróról sem tud semmit. Amint foglalkozni kezd vele, egyre jobban megragadja képzeletét a szerző, a mű és a hozzá kapcsolódó körülmények titokzatossága. Kiderül, hogy a traktátus valójában három könyv egyben, amelyek azonban, a fülszöveg szerint „sajátos egységük és közös rendeltetésük miatt funkcionálisan összekapcsolódnak”, valamiféle végső kivonatot képeznek „a Térről, amelynek fogalmát a Geometria alaptételeiről szóló minden módszeres vita magában foglalja”. Amalfitanóra a megvilágosodás erejével hat a könyv, rájön, hogy szerzője költő (akárcsak az elbeszélő), legalábbis a következő sorok tanúsága szerint: „Aztán fölnézett az égre, és túl nagynak, túl ráncosnak látta a holdat, jóllehet még le sem szállt az este. És aztán megint pusztá kertje felé vette az irányt, és pár pillanattig nem mozdult, jobbra-balra, előre-hátra tekingetett, hátha megpillantja az árnyékát, de képtelen volt rá, bár még nappal volt, és nyugatra, Tijuana felé még ragyogott a nap”. Ekkor akasztja ki a könyvet, hirtelen ötlettől vezérelve, a szárítóra.

Az elbeszélő itt közbeiktat egy „szakadékosodást” (*mise en abîme*): közli, hogy „Az ötlet természetesen Duchamp ötlete volt”, aki Buenos Aires-i tartózkodása alatt ezt az egyetlen *ready made*-et alkotta. „Bár – írja Bolaño – egész élete egy *ready made* volt, ami a sors kiengesztelésének egy módja, egyszersmind szétküldött segélykiáltások sora”; amikor Suzanne nevű húga férjhez ment a festő legjobb barátjához, Duchamp, nászajándékként, egy leírást küldött a párnak, néhány utasítást, hogyan fűgesszenek ki egy geometriai traktátust lakásuk erkélyén, hogy a szél „nézegethesse a kötetet, kiválaszt-hassa a példákat, lapozgathasson vagy akár ki is téphesse a

lapokat”. Az idézet Duchamp-tól való, akit bizonyos Calvin Tomkins citál,¹⁸ s a „szakadékba helyezett” metafora akár Bolaño ars poeticájának egyik változata is lehetne: „Tomkins így folytatja: »Duchamp az utolsó években bevallotta egy újságírónak: élvezte, hogy egy ilyen ’elvekkel telitömött’ könyv komolyságát’ lekicsinyelje, sőt egy másik újságírónak azt mondta, hogy amikor kitette a könyvet az időjárás viszontagságainak, ’a traktátus végre tanult pár dolgot az élettől’«.”

Amalfitano nem sokra rá hallucinálni kezd; mintha a nagyapja hangját (a sivatag beszédét?) vélné hallani a Sonora szélén medítálva. „Szóval minden megcsal minket, a kíváncsiság is, a becsületesség is és mindaz, amit szeretünk. Igen, felelt a hang, de vigasztalódj, a dolgok legmélyén ez mulatságos. [...] Nincs barátság, mondta a hang, nincs szerelem, nincs eposz, nincs lírai költészet, ami ne bugyborékolás lenne, vagy önző alakok trillázása, csalók csicsérgése, árulók forttyogása, törtető bugyogása, buzik turbékolása. Neked mi bajod van, suttofta Amalfitano, a homokosokkal? Semmi, felelte a hang. Átvitt értelemben beszélek, mondta a hang. Santa Teresában vagyunk?, kérdezte a hang. Ez a város része, mégpedig nem kevésbé kiemelkedő része Sonora államnak? Igen, felelte Amalfitano. Hát akkor nesze, mondta a hang.”

„Poszthisztorikus állapotok”

Hogy mit is jelent Santa Teresában lenni, és ott milyennek is kellene lenni egy nem „turbékoló” férfiembernek, arról részletesen tudósít a harmadik könyv (*Fate könyve*), de a kérdésekre igazából a negyedik, *A gyilkosságok könyve* ad választ. Ez a teljességgel „poszthisztorikus” mű, amelyhez fogható szöveg, narráció aligha született még a világirodalomban. Így kezdődik: „A holttestet egy üres telken találták, a Las Flores [jelentése: a virágok. Cs. Cs.] telepen. Fehér, hosszú ujjú pólót és térdig érő sárga, nagyméretű szoknyát viselt. Az ott játszó gyerekek találtak rá, és értesítették a szüleiket. [...] Ez 1993-ban történt. 1993 januárjában. Ettől a holttesttől kezdtek számolni a meggyilkolt nőket. De lehetséges, hogy korábban is történtek gyilkosságok. Az első áldozatot Esperanza [jelentése: remény. Cs. Cs.] Gómez Saldañának hívták, és tizenhárom éves volt. [...] Esperanza Gómez Saldañát megfojtották. Véraláfutásokat találtak az állán és a bal szeme körül. Erőteljes bevezéseket a lábszáron és a bordákon. Vaginálisan és análisan is megerőszakolták, talán több alkalommal is, mivel mindkét nyíláson szakadások és horzsolások látszóttak, melyek erősen véreztek.”

Ezt követően egy listát kapunk; 255 oldalon át, fél-egy oldalas egységekben 112 halott nő (kiskorú, fiatal, kö-

zépkorú vagy még idősebb) leírását olvassuk, a rendőrségi jegyzőkönyvek szenvtelenül tárgyilagos modorában, s a halálesetekhez kapcsolódó hatósági eljárások ismertetésével. A gyilkosságok 1993 és 1997 között történtek. Az illetékes szervek sem korábban, sem közben, sem később nem jutottak számottevő eredményre arról, ki vagy kik voltak a tettesek, és miért követték el az öldöklést. Nincs történet, csak a száraz tények vannak, amelyek azonban csak egymás mögé sorakoznak, nem fejlődnek cselekménnyé, és nem jutnak el sehová. Nem derül ki a bűnök oka, elkövetője vagy elkövetői. Nincs feloldás, elégtétel, bűnhődés. Csak áldozatok, egytől egyig nők. Mi ez? Apokaliptikus („történelem utáni”) *Regiszer-ária*? A latin *machismo* lecsupaszított, végletesen erőszakos dokumentuma? A valódi tettekben megmutathatatlan, személytelenített férfierő gyáva bosszúja önnön tehetetlenségéért? Azért, mert a nők jobb megélhetés reményében dolgozni merészelnek gyárakban, üzemekben, egyebütt? Az északról betörő könyörtelen valóság, „a földi Pokol, a sokkoló realitás, a mexikói mélysze-génység, a kizsákmányolás, a jövőnélküliség, a kilátás-talanság, a korrupció, a hatóságok teszetoszaságának és gyilkosságoknak realitása”?¹⁹ „Önmegsemmisítő elbe-szélés”? Az első pár oldal után szinte már nincs befoga-dói reflexió: az elviselhetetlen haláltömeg tényeitől az olvasó közönyössé, fásulttá válik. És épp így képes azo-nosulni, illetve így válik azonossá azokkal, akik e való-ság tehetetlen szemlélői, átélői.²⁰

„Álomszerűség”

A pokoli mélységek után a regény befejező, ötödik része, *Archimboldi könyve* valóságos ellenpont (noha szörnyű-séges, kegyetlen és megrázó élettények benne is vannak bőségesen), velejéig poétikus-ironikus „Bildungsroman”. A valóság képzetét keltő, lényegileg mégis szinte hihetet-len fantazmagória.

Benno von Archimboldi, mint már tudjuk, német író. Eredeti neve Hans Reiter. Porosz szegényparaszti csa-ládban született 1920-ban, s aki gyerekként „nem hason-lított gyerekekre, olyan volt inkább, mint valami alga”,²¹ valami hosszú növényi lény, amelynek életeleme a vizek mélye. A szó szoros és átvitt értelmében: „Hans Reiter születése percétől fogva kivételt képezett. Nem szerette a földet, az erdőt meg még annyira sem. A tengert sem szerette, vagyis azt, amit a halandók többsége tengernek nevez, és ami valójában csak a tenger felszíne, a szél ker-gette hullámok, melyek lassanként a pusztulás és az örü-let metaforájává váltak. Ő a tenger mélyét szerette, ezt a másik földet, teli síkságokkal, melyek nem síkságok, és

völgyekkel, melyek nem völgyek, és szakadékokkal, me-lyek nem szakadékok.”

A könyv első mondatai: „Anyja félszemű volt. Világos-szöke és félszemű. A jó szeme égszínkék és szelíd, mintha nem volna túl értelmes, de cserébe jóságos, nagyon. Apja meg sánta. A háborúban veszítette el a lábát [...]”.²² Nem éppen eposzi kezdés. A folytatás a főhős sorsára összpön-tosít ugyan, mellékszálakkal, de lineárisan. Hans Reiter mégis jellegzetes antihős. Különös gyerek- és kamasz-kora után besorozzák; a Wehrmacht közkatónájaként elvetődik Romániába, Drakula kastélyában viszontlátja hajdani imádottját, Von Zuppe bárónőt egy román ge-nerális ágyában; végigéli az orosz front (mögötti) hábo-rút, függőleges moszat-formája miatt olykor elkerülik a golyók, túléli a csatákat, sokat szerelmeskedik, a háború után megnősül, sokat utazik Európában, elvesz egy tudó-bajos nőt feleségül, majd a nő halála után álnevet választ, írni kezd, könyvei sikeresek, miközben a nyilvánosság semmit sem tud róla; már a Nobel-díj esélyesei között szerepel, amikor útra kel Mexikóba, hogy a nőgyilkossá-gok egyik elkövetőjeként gyanúsított unokaöccsét meg-keresse a börtönben.

Mi ez? Hagymázás antitörténet, teuton meseparódia valóságosnak látszó történelmi kulisszák között?

Bolaño rögeszmésen, mondhatni megszállottan körö-zött a német (náci) tematika körül.²³ Ennek az ugyancsak „poszthisztorikus” mániának (komplexusnak?) a magya-rázata külön könyvet, tanulmányt érdemelne. Különös tény mindenestre, hogy az általam olvasott kritikákban, kommentárokból nemigen találtam olyat, amelyik meg-kísérelne magyarázatot találni erre a különös vonzalom-ra. A történész-irodalomtörténész valahol a náci fasizmus latin-amerikai utótörténete tájékán kezdhethetne kutako-dni, s alapos indokkal.²⁴ Itt csak egy feltevést kockáztatok meg: ha netán Bolaño az ismert Adorno-tételre („Ausch-witz után nincs költészet”), kívánt rácafolni, akkor kemé-nyen szembe kellett néznie, valamilyen személyes megol-dást kellett találnia a nagyon is lényeges bökkenőre: hogy van tehát ez az egész a németekkel? Mi van a holokauszt felfoghatatlan botránya mögött? Esetleg a „németiség” mint metafora? Ami a XX–XXI. századi életminőség meghatározó elemének, a „globalizálódó” erőszaknak valamiféle titokzatos eredete volna? Reiter-Archimboldi alga-léte pedig valamiféle kulcs ehhez a titokhoz?

A „német-kérdéshez” még két szövegadalék:

Reiter egy közelharcban végül mégis megsebesül, és a tábori kórházban egy bizonyos Zeller nevű idős be-tegtársa (valójában Sammernek hívják, és inkább hiva-

talnok volt, mint katona: munkásokat kellett kerítenie a németeknek a lengyel és orosz területeken; a fia a kurszki csatában esett el), aki egy hajmeresztő történetet mesél el neki arról, hogyan vált több száz, Görögországból orosz-német területre deportált zsidó gyilkosává – legjobb meggyőződése ellenére. Itt olvasható a következő jelenet. (A hagyományos írástechnika is meglepő, hiszen Bolaño ritkán él a megszólalók, a különböző elbeszélők formai elkülönítésével.) A jelenetben Zeller-Sammer telefonon beszél valakivel, akitől a „munkaszolgálatos” zsidók elszállítását reméli.

„- Ott van még?

- Itt vagyok – feleltem.

- Nézze, ahogy most állnak a dolgok, nem áll rendelkezésünkre semmiféle szállítóeszköz, hogy elhozzuk a zsidókat. Adminisztratív szempontból Felső-Sziléziához tartoznak. Beszéltem a felettesimmal, és mindannyian egyetértettünk abban, hogy a legjobb és legmegfelelőbb az lenne, ha ön személyesen gondoskodna róla, hogy megszabaduljon tőlük.

Nem feleltem.

- Értette? – kérdezte a hang Varsóból.

- Igen, értettem – válaszoltam.

- Nos, akkor minden világos, nemdebar?

- Úgy van – feleltem. – De szeretném írásba kapni ezt a parancsot – tettem hozzá. A telefon túlsó végén dallamos kacagást hallottam. A fiam nevetése is lehetne, gondoltam, ez a nevetés a mezőn töltött délutánokat idézi, a pizstrángokkal teli, kék folyókat, a virágillatot, a letépett füvet.²⁵”

A másik adalék: az éppen Archimboldivá váló Reiter írógépet bérel a háború utáni Kölnben egy öregembertől, aki Archimboldi arcát fürkészi, mintegy azt vizslatva, megérdemli-e, hogy megkapja a gépet: „Archimboldi szeme kék volt, és az öreg úgy találta, hogy ez egy ifjú költő szeme, fáradt, bántalmazott, kivörösödött, ám fiatal és bizonyos értelemben tiszta szem, bár az öreg már régóta nem hitt a tisztaságban. – Ez az ország – mondta Reiternek – [...] számos országot próbált a szakadékba vinni a tisztaság és a jó szándék nevében. Az én szememben, bizonyára megérti, a tisztaság és a jó szándék merő ostobaság. A tisztaság és a jó szándék nevében váltunk mindnyájan, értse jól, mi mind, a gyávák és bérnyilkosok országává, ami végső soron egy és ugyanaz. Most meg sírunk és búslakodunk, és azt hajtogatjuk, hogy nem tudtuk! Fogalmunk sem volt róla! A náci voltak!

Mi máshogy csináltuk volna. Nyöszörögni azt tudunk. Könnyeket meg sajnálatot gerjeszteni, azt igen. Nem számít, ha kicsúfolnak bennünket, csak sajnáljanak és bocsássanak meg nekünk. Rengeteg idő még, amíg visszatérünk a felejtés hosszú vakációjáról.”²⁶

A 2666-ban megjelenő valóság-tenger – talán ennyiből is látszik – annyira tág, olyan gazdag és sokrétű, hogy nehezen szoríthatjuk gátak közé. Választott szempontunk, a mű és az irodalmi kánon viszonyának felmérése is csak viszonylagos eredményt hozhatott. Ismertetésünkben legfeljebb a mottónkul választott „eltorlaszolt ajtók” sokaságát lehet érzékelni. Ahhoz a kérdéshez azonban, hogy a regény miért, miként válik „önmegsemmisítő” és folytathatatlan mércévé, mintává, talán meggyőző érvekkel szolgálhatnak az alábbi idézetek:

„A mi jó iparosunk ír. Belemerül abba, amit jól-rosszul papírra vet. Felesége figyel, bár ő nem tud róla. Valójában ő ír. [...] A férfi belsejében, aki ott ül és ír, semmi sincs. Akarom mondani semmi, ami ő maga volna. [...] Csak diktálnak neki. [...] az írás hiábavaló. [...] Az írók legnagyobb része téved vagy játszik. Tévedni meg játszani talán egy és ugyanaz. [...] Valójában mindig is gyerekek maradunk, szörnyűséges gyerekek sebekkel, visszerekkel, daganatokkal és májfoltokkal borítva, akárhogy is, de gyerekek, egyszóval sosem szűnünk meg belekapaszkodni az életbe, hisz mi magunk vagyunk az élet. [...] Egyszóval: legjobb a tapasztalat.”²⁷

Nevetségesek, „[...] akik meg vannak győződve róla, hogy a történelem egy meghatározó pillanatában vettek részt, pedig [...], gondolta Archimboldi, a történelemnek, ennek a közönséges kurvának nincsenek meghatározó pillanatai, csak mindegyre szaporodó pillanatai vannak, felvillanásai, melyek egymással vetélkednek a borzalomban.”²⁸

JEGYZETEK

- 1 Ld. *Irodalmi kánon és kanonizáció*. Szerk. ROHONYI Zoltán, Bp., Osiris, 2001, Előszó, 8.
- 2 BOLAÑO, Roberto: 2666. Ford. KUTASY Mercédesz, Bp., Jelenkor, 2016. A szövegben előforduló idézeteket az ő fordításában közöljük.
- 3 Valamikor a „megszüntetve megőrzés” marxista sarokpántján forgolódva „dialektizáltunk” az irodalmi kánonról is, s most az ajtón kiebrudalt fogalmak mintha visszaszárnának az ablakon az ilyen új keletű kategóriákban, amilyen pl. az „öndestruktív kánon”. Ld. ROHONYI: *i. m.* (2001), 8.
- 4 Nietzschei áthallás: a „Jón, rosszon túl” (*Jenseits von Gut und Böse*) és a „kalapáccsal történő filozofálás” jelszava ugyanilyen ellentmondást hordoz: amit „minden eddigi érték átértékelése” jelent, létrehoz, abból is valamilyen állítás, kijelentés adódik, ez pedig így, mintegy önnön szándéka ellenére válik értékképzővé, ha tetszik, értéknormává, azaz „jó”, követendő példává.
- 5 BOLAÑO, Roberto: *Az emigráció és az irodalom. Bécsi beszéd. (El Exilio y la Literatura. Discurso en Viena.)* = *Revista Ateneo*, Venezuela, 2001, 15., 42–44.
- 6 BOLAÑO, Roberto: *Vad nyomozók*. Ford. KERTES Gábor, Bp., Európa, 2013; (Los detectives salvajes) Barcelona, Anagrama, 1998; Uő: 2666, Barcelona, Anagrama, 2004.
- 7 A kutatások szerint a szerző hat műre tervezte a sorozatot, s külön-külön, évente szerette volna kiadni az egyes darabjait, hogy örökösei több jogdíjhoz jussanak. Bár szövegi alapja nincs a hatodik könyv tervének, s az írónak nem is jutott már rá idejéből, a 2666 nyitott vége mégis valószínűsíti az elképzelést: az író-főszereplő, Benno von Archimboldi Németországból elindul Mexikóba, hogy gyilkossággal vádolt unokaöccsét megkeresse.
- 8 1. *A kritikusok könyve*, 2. *Amalfitano könyve*, 3. *Fate könyve*, 4. *A gyilkosságok könyve*, 5. *Archimboldi könyve*
- 9 https://elpais.com/cultura/2016/11/22/actualidad/1479841664_320737.html
- 10 Pontosan nem tudni, mivel a szerző sokáig készítette feljegyzéseit a műhöz; tény, hogy a *Vad nyomozók* megjelenése (1998) és a 2666 közreadása (2004) között Bolaño öt regényt publikált.
- 11 A 666 (római számmal: DCLXVI) egy természetes szám, háromszögszám, az első 36 pozitív egész szám összege; az első 7 prímszám négyzetének összege; palindromszám. A 666-os szám a Bibliában a Fenevad jele. A szentírás szerint a Fenevad fogja hatalomra segíteni az Antikrisztust, aki előkészíti a világot Lucifer eljövetelére. Továbbiakat ld. [https://hu.wikipedia.org/wiki/666_\(sz%C3%A1m\)](https://hu.wikipedia.org/wiki/666_(sz%C3%A1m))
- 12 CRISTAL, Martín (1972) 2017-ben *Aplauso sin fin* (Vég nélküli taps) című regényével a legjobb kisregény díját nyerte el a spanyolországi Cáseresben. Hivatkozott írása *El pez volador* című blogján. (<https://elpezvolador.wordpress.com/>) olvasható.
- 13 ECHEVERRÍA PÉREZ, Ignacio (1960) spanyol irodalomtörténész, kiadó és kritikus. Szerepel a 2002-ben Bolañóról összeállított tanulmánykötetben, amelyet Roberto Bolaño: *La escritura como tauromaquia* (Roberto Bolaño: Az írás mint bikaviadal) címmel publikált a Buenos Aires-i Corregidor kiadó.
- 14 *Amuleto*. Barcelona, Anagrama, 1999
- 15 ASSMAN, Aleida – ASSMAN, Jan: *Kánon és cenzúra*. Ford. V. HORVÁTH Károly = ROHONYI: *i. m.* (2001), 105.
- 16 „La Mancha egyik helységében – sehogyan sem akar eszembe jutni a neve – élt nemrég egy nemesember...” Miguel de CERVANTES: *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha*. Ford. BENYHE János, Bp., Európa, 2005, 37.
- 17 GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel: *Száz év magány*. Ford. SZÉKÁCS Vera, Bp., Magvető, 1971, 17.
- 18 THOMKINS, Calvin: *Duchamp: A Biography*. Először a New Yorkerben jelent meg, 1996-ban; 2014-ben a MOMA-múzeum adta ki az interjúkötet új, átdolgozott változatát.
- 19 <https://moly.hu/konyvek/roberto-bolano-2666>
- 20 Uo.
- 21 BOLAÑO: *i. m.* (2016), 590.
- 22 Uo., 589.
- 23 BOLAÑO, Roberto: *La literatura nazi en América* (1996, *A náci irodalom Amerikában, esszé*); *A Harmadik Birodalom*. Ford. SCHOLZ László, Bp., Európa, 2015; (*El Tercer Reich*, 2010)
- 24 https://mult-kor.hu/20120322_kilencezer_naci_ment_delamerikaba_a_vilaghaboru_utan
- 25 BOLAÑO: *i. m.* (2016), 702.
- 26 Uo., 726.
- 27 Uo., 727.
- 28 Uo., 729.



Orosz István

A szekkó

A Páternoszter című

készülő regény részlete

■ A Fehérház külön történet. Ezzel kellett volna kezdenünk, de csak Pest és Buda páternosztereinek alapos becserkészése után, valamikor a tél vége felé (a jégcsapszopogatástól újra torokfájósan) sikerült bejutnunk a Jászai Mari téren magasodó jelképes épületbe, a Képviselői Irodaházba. A képviselők az 1990-es politikai rendszerváltás után költöztek ide, előtte az MSZMP központi székháza, azelőtt Rendőrkapitányság, történetünk idején pedig, vagyis 1953 körül itt székelte az ÁVH. Az Államvédelmi Hatóság. Akkoriban bútoroztak át az Andrássy útról (az akkori Sztálin útról), és a kihallgatások, vagy legalábbis az „elbeszélgetések” zöme, melyeknek dokumentációja Várjú Sándor padlója alól előkerült, alighanem itt készült valamelyik emeleten, innen jutott ki valahogyan, kabát alá dugott másolatként, vagy pedig – mindkettőnk képzelete szívesen játszott ezzel a változattal is – a beszélgetők egyikének emlékezetébe rejtve. Emil ismerte az épületet, dolgoztam is benne, kezdte sokat sejtetően mélyítve el a hangját, de aztán a részletekbe mégsem akart belekezdeni. Érdekesebb lesz, ha bent mesélem el. Vagy még inkább, ha majd megmutatom. A Fehérházba bejutni csak úgy, az utcáról próbálkozva eleve reménytelen lett volna, olyan tervet kellett kieszelnünk, ami nem csak a belépést segíti, de lehetőséget teremt arra is, hogy az épületben szabadon mozogjunk. A véletlen megint segített. Egy újsütetű képviselő hölgynek, a környezetvédelmi bizottság frissen ki-nevezett tagjának, aki egy külvárosi kultúrházból, ottani dekorációs korszakából ismerte Emilt, a „modern zöld szemléletet” népszerűsítendő valami akcióval kellett előrukkolnia. – A brazil követség átadná a riói ekokongresszusra nyomtatott összes plakátot, ha valahol egy tárlatot raknánk össze belőlük. Az irodaház előcsarnokára gondoltam és persze rád. – Emil rögtön ráállt (az áron csak azért srófolt egy picit, hogy ne legyen feltűnő, mennyire kapóra jött az ajánlat) és háromnapos határidővel plusz egy munkatárs bevonásával elvállalta a kiállítást. A munkatárs természetesen én lettem.

– Az egyik „honnyanya” vagyok itten – mutatkozott be a grübedlis Évike, amikor összes igazolványunk átböngészése és a dekorációs szerszámoszláda detektoros átvilágítása után végre lepakoltunk a földszinti aula langyos kelkáposztaszagában (a falióra szerint 11:50-kor). – Itt lenne a kiállítás, remélem, hogy ott szemben az a nagy kép nem zavar be túlságosan. – A magas, oszlopokkal tagolt térben a suttogást is visszhangossá erősítette a mérhetetlen mennyiségű vörös márvány. – Négy évig le volt függönyözve, de amióta a szocik vannak, újra nézni kell. A paravánokat a pincéből fogjátok fölcipelni, a plakátok meg, negyven darab, az én irodámban vannak az ötödiken. Ott a lift. (Több is volt, de egyik sem páternoszter; a kommunisták többször is funkciót váltó reklámépületében furcsán is hangzott volna a páternoszter szó.) A büfé a mínusz egyediken. Ha nem bánjátok, a kávé után magatokra hagylak benneteket, mert odaát a Parlamentben hosszú szavazások lesznek.

Nem bántuk. Mielőtt a paravánok fölhordását megkezdtek volna (bőven lesz időnk, nyugtatott meg Emil), lezökkentünk az aula közepén terpeszkedő tejeskávészínű bőrfotelekbe. A nagy kép elé.

– Hát ezt akartam megmutatni! Ronda nagy mázománya, látszik, hogy kötelességből készült, és rohadtul unta a festést, aki csinálta, de azért, ha egy kis időt fordít rá az ember, persze kinek is jutna eszébe, hogy időzzön egy ilyen képpel, akkor kiderül egy és más. 1972-ben lett kész, Bernáth Aurél főművének mondják, hetvenhét éves volt akkor a mester, ugye nem képzeled, hogy föltornázta magát ilyen magas állványokra, vagy a kétágú létrán billegett volna a fal előtt. Legföljebb néhány képen látszik, ahogy egy guruló traverzen tologatják, de le is segítették róla a fotózás után rögvést. Egyensúlyzavaros, reszketeg aggastyán volt, kattogott, mint egy drótra fűzött csontváz, a tanítványai dolgoztak, azok is zömmel éjszaka, nehogy kitudódjon, amit persze mindenki tudott, hogy nem ő fest. Duzzogva kuporgott a készülő falkép előtt,

kábé itt, ahol mi ülünk, és összekulcsolt festőujjait gyűrögette. Nemrég halt meg a felesége, nagyokat hallgatott, cigarettázott, mint az a sárgakabátos itt a kép közepén (kár, hogy már nem lehet rágyújtani) és imponáló nemtörődomséggel tűrte, hogy a diákok egymást fessék a falra, meg aki épp az eszükbe jut. Ott van Déry, Pátzay, Illyés, aki akarja, Aczélt, sőt ott a kis kasznárbajuszával Nagy Imrét is kiszúrhatja. Jobban rá lehetett ismerni, amikor cvikkere is volt, de aztán, jobb a békesség, átfestette. Megoldottam a kérdést, magyarázta Dávid Katának, a rendszeresen bejáró műtörténész rajongónak, akitől a méltató elemzést várta (meg is kapta): cvikkertelenítettem. Szóval sokat hallgatott, de néha azért megeredt a nyelve. Nem mondta hozzá, hogy ne adjuk tovább, amit most hallani fogunk, de valahogy éreztette, hogy bizalmas dologról van szó, el kell mondania, mert nem viheti a sírba, aztán egyszer majd kezdjünk vele valamit, ha akarunk. Meg persze, ha tudunk. Szóval itt ez a nagy kép, a szekkó. A szekkó az egy technika, azt jelenti, hogy száraz vakolatra lett festve. Olcsóbb, primitívebb, mint a freskó, kevésbé időálló. 68-tól 72-ig készült, vagyis többször cserélődtek a segédek. Négy év, gondolj bele, mi a csudát lehet ezen négy évig mázolni! Igaz, állítólag Michelangelo is négy évig csinálta a Sixtina plafonját, de az legalább ötször ekkora, és azt egyedül kente meg,

hogy más különbségekkel momentán ne is hozakodjak elő. Na, persze lassította a tempót, hogy esténként felhoztuk az alagsorból a párt pingpongasztalát. Húsz éve nem láttam, több mint húsz, de most is csak az jut róla eszembe, hogy szekkó. Hogy száraz. A nagy kolorista elfáradt színei. Nem érzem, hogy közöm lenne hozzá, holott jó pár éjszakám ráment, négyzetrácsolás, tojás-tempera-keverés, ecsetmosás, meg néhány mellékalak. Bár itt voltaképp mindenki mellékalak. Nézd meg, ott fönt jobbra áll valami szónokféle, az lenne a főalak? Szája sincs; egy szónok száj nélkül. Vagy itt lent, aki épp vetkőzik? Mondjuk, a népi demokráciához passzol ez az egyformaság, és itt tényleg egyformán jellegtelen minden szereplő, az eredmény pedig száz négyzetméter bágyadt, szekkószáraz unalom. De nem is a képről akarok beszélni, nem a kompozícióról vagy a színekről, hanem a legfőbb mellékszereplőről. – Emil átült egy közelebbi fotelba, és kihajtotta a szerszámosládából elővett colstokot, hogy azzal mutogasson. – Mert ott van ő is, a gazda, csakhogy statiszta akar maradni, mellékes a mellékalakok közt is. De hát lehet-e mellékalak a legfőbb vezető, a pártfőtítká. Rákosi a személyi kultuszba bukott bele, az utódja, Kádár János, mert róla lesz szó, következetesen próbálta kerülni a kultusz csapdáit. Ott a felső csoport vége felé sakkozik valakivel, akinek nem látni az arcát.

Bernáth Aurél:
Munkásállam
szekkó
1968–1972



A festő persze, hiába hívták a háta mögött Van Góghnek, magától nem tehetné volna meg, hogy statisztát farag a pártvezérből. Ahhoz személyes felhatalmazás kellett, közvetlen utasítás az érintettől. Ráadásul elég kényes helyzetben volt. A forradalom napjaiban valakik feltörték a kádarszekrényt a főiskolán, és lemásolt személyzeti lapját elkezdtek körözni. „Szőnyi mellett ő a legnagyobb tekintély... de a népi demokrácia nem nagyon tetszik neki... Művészi felfogása nem fejlődik... a szovjet képzőművészetet lenézi.” Ilyen mondatok voltak a káderlapon, képzelheted, hogy megnőtt a respektje a felkelők közt. Hogy mégis ő lett kiválasztva 68-ban? Ne lepődj meg, úgy okoskodtak, és nem is rosszul, hogy ha sikerül átállítani, ha egy ilyen festi ki a székházat, az sokkal nagyobb dolog, mint ha egy megbízható pártkatonára bízják. Mindenki tudta, hogy a Szovjetuniót telefreskózó és minden elképzelhető orosz kitüntetéssel kidekorált Uitz Béla épp akkor települt haza, sőt talán pont ezért jött, a pártházi nagy murália miatt, én is hallottam az interjút, amelyben monumentális freskókról, michelangelói feladatokról ábrándozott, és szinte felkínálta magát a feladatra. Aki egy kicsit is konyított a dologhoz, az biztos volt benne, hogy ő lesz a befutó. Mellette szólt a munkásmozgalmi múlt, a falfestészetben való jártasság (sokkal nagyobb, mint Bernáthé), és az épület stílusához, ehhez a nagy kubushoz, meg persze a témához is jobban illett volna az ő kubista formanyelve és robusztus, energikus világa. Kádárnak mégis Bernáth kellett. A Bernáth tekintélye, a neve, a név melletti pipa, hogy át lett állítva a maga oldalára egy tévelygő, egy fekete bárány. A nagy reményekkel érkező Uitz meg szépen belehalt a mellőztetésbe.

Volt Bernáthnak egy harmadik emeleti lakása itt a Stollár Béla utcában, három perc sincs az irodaháztól, direkt a szekkóhoz kapta, onnan járt át, hozta vagy küldöztette a félíves akvarellvázlatokat valamelyik diákjával. De a sakkozós skiccel, emlékszem, maga jött át. Tegnapi fönt volt, bökött az elnagyolt vázlatra, amelyen a falhoz tapadva ül a félkezűnek látszó Kádár egy Sztálin-formájú, tányérsapkás hústorony mögé beszorítva. Ha így akarja, taposta el a félig szítt csikket, akkor hát legyen így. A látogatás híre persze előbb megérkezett, többen is látták az utcában parkoló fekete W 116-os csipkefüggönyös Mercédest (járó motorral várakozott) meg a 4-es számú ház bejárata előtt cigarettázó ballonkabátosokat, akik unottan ellenőrizgették a reggeli bevásárlásból hazatérő lakók igazolványát. Aztán a közös ebédnél (nem igaz a tojásrántottáról szóló legenda, à la carte rendelhattünk a mester költségén, telt a félmillióból meg a második Kosuth-díjból, amit úgy kapott meg a szekkóért, hogy még

el sem készült) elmondta, mi volt Kádár János kívánsága. Vagy inkább a beszélgetés tanulsága. Nem is, inkább a párlata – ezt a szót használta, hogy az eszmecsere párlata.

Kádárt ötvenhat kínoztta egész életében. Erről beszélt a Stollár Béla utcai lakásban, nyilván folyamatosabban és érthetőbben, mint abban a sokszor idézett utolsó demenciaszónoklatban az MSZMP Központi Bizottságában 1989 tavaszán. Felelősségről, lelkiismeretről, bűnbakszerepről. Tudta, hogy áruló, hogy gyilkos, hogy ha fordul a kocka, bűnhődnie kell. A kormányörök számon tartották kényszeres becsomagolásait. Harminchárom éven át próbált érveket találni, amivel mentheti, vagy legalább magyarázhatja a forradalom leverésében és a megtorlásban játszott szerepét, és azt akarta, hogy ezek az érvek legyenek belefestve a képbe is. Elhitte-e vajon, vagy csak áltatta magát, hogy ha statisztáló baleknek festik meg, s ha az utókorra úgy hagyományozódik a szerepe, a történelemben úgy vonul be, ahogy a kép sugallja, ki-

A szónok
szekkó-
részlet



nevezve gyámoltalan bűnbaknak, csökken majd, s idővel jelentéktelenné válik, elhanyagolható semmiséggé törpül az eredendő bűn? Bernáth mester végighallgatta, és talán meg is hatódott egy kicsit a neki szóló személyes kitárulkozástól. – Így vonogatta a vállát – mutatta Bernáth (mutatta Emil), ilyen gyámoltalanul emelgette (tényleg volt egy kényszeres mozdulata Kádárnak, én is láttam a filmhíradókon, egy jellegzetes rándulás a vállában, amivel mintha valami láthatatlan terhet próbált volna lelökni magáról). Hát Bernáth is megvonta a vállát, és megcsinálta neki. Na, Uitz Bélával, Kassák sógorával ezt biztosan nem lehetett volna így elrendezni. Egyébként nem hiszem, hogy Kádár ígért valamit, Bernáth tényleg doly-

Kádár
sakkozik
szekká-
reszlet



fősebb volt annál, hogy ígéretekkel el lehessen érni nála bármit. Azt hiszem, tudta, hogy Van Góghnek hívják a háta mögött, pedig nem akart ő gőgös lenni, de minél kevésbé akart, annál gőgösebbnek látszott. Ha beszélt, volt benne valami kioktató és fölényes, ha meg nem beszélt, nehogy kioktató és fölényes legyen, akkor a szótlansága miatt látszott beképzeltnek. Azt hiszem, Rippl-Rónaira akart hasonlítani, ő volt a példaképe (még ha inkább

Nagy Imre
a sorok között
szekká-
reszlet



meghaladni, legyőzni kívánt példaképként gondolt is rá), de a kedélye hiányzott hozzá. Meg az a súlytöbblet, ami a korpulens Ripplit eleve kedélyessé tette. Olyan Nagy Imréssé. Ó, igen, ezt még nem is mondtam (mondta Emil), Nagy Imrével tényleg jó kapcsolatban volt Bernáth. Földik voltak, és éppen egyidősek. Ötvenhat október 20-án az Ernstben a nagy Bernáth-tárlat megnyitóján Nagy Imre is ott volt. Annak a furcsa kétnapos kiállításnak a megnyitóján...

– Kétnapos?

– Az, szombaton 20-án nyílt, vasárnap még nyitva volt, a hétfő ugyebár szünnap a múzeumokban, kedden meg kitört a forradalom. De vissza a képhez, szóval ez a szekkába gyömöszölt apró széljegyzet, kádári gyónás lett a Bernáth ajándéka. Mert épp a hatvanadik születésnapra lett kész a falkép, igaz, kínosan vigyáztak rá, nehogy összekapcsolja a két dolgot a sajtó, vagy bármi más emlékeztessen a húsz évvel korábbi Rákosi-féle hírhedett születésnap ünnepségekre. Volt egy majdnem titkos születésnap vacsora a Parlament Vadásztermében, amire azért néhány művészt is meghívtak. Ott volt Illyés és Pátzay is, védekezett Bernáth, mert úgy érezte, ki kell magyaráznia valahogy a dolgot. A vacsorameghívást jobban ki lehetett magyarázni, mint azt, amit csak a Vadászteremben fogott föl, hogy a szekkót nem csak ajándéknak szánták, a Kádár-kanonizáció nyitánya volt a kép.

– Tetszett Kádárnak?

– Hogy végül tetszett-e neki? Nem tudom. A Kosuth-díjból nem lehet kiindulni, mert szinte már akkor a festő kabátjára lett tűzve, amikor a munkát elvállalta. Kádár egyébként a többi pártfunkcinál jártasabb volt a művészetekben. Volt valami kézügyessége is, állítólag a szegedi Csillag börtönben rajzolással múlatta az időt. Születésnap „meglepetésként” Szőnyi-képeket kért, és akik megfordultak a Cserje utcai házban, Egryt, Rippl-Rónait, Czóbelt láttak a falakon, na persze a kötelező Derkovits és Dési Huber mellett. Volt egy szignált Picasso-grafikája is (elvégre kommunista – vágott elébe a szocreál kényeskedőknek), és alighanem baloldali nosztalgiák miatt vitette el magát néha Kassák Lajos kiállításaira is.

Szóval azt nem tudom, tetszett-e neki, arra talán könnyebb válaszolni, hogy meg lehetett-e elégedve. Ott ül a sámlin Kádár, és a megtermett tá-

nyársapkással játszik. Hátulról látjuk az illetőt, mint azon a bizonyos, „rendszerváltónak” nevezett plakáton; jószívrrel a táblát is eltakarja. Ki mondaná, hogy nem szovjet szimbólum? Kádár két oldalán két kibic áll, smasszernek látszanak, pribéknek inkább, mint a parti elmélyült követőinek, nem is a táblára, inkább Kádár-ra szögezik a szemüket. Mögötte a fal. Reménytelenül beszorított szituáció. Itt azt kell lépned, amit mi mondunk, üzeni a kompozíció, és Kádár lép: leveszi a fekete vezért. A jobbkezes Kádár bal kézzel üt. Utasításba persze nem lehet adni ilyesmit, de egy kávé (Marili, a lánya még reggel megfőzte) és egy doboz Symphonia mellett lehetett beszélni a nagy lelkiifurdalásról. A festő feladata az volt, hogy világossá tegye, Kádárt az oroszok kényszerítették rá, hogy felakasztassa a miniszterelnököt. Hogy levegye a tábláról. Az az apró festékkolt, a sötét vezér, az a legfeketebb szín az egész hatalmas szekkón.

– Tényleg a legfeketebb...

– Igen, a legfeketebb folt Kádár lelkén is. Halottan is rettegett tőle. Tudta, hogy nem törölheti ki a nép tudatából, pedig mindent megtett, titokban, álnéven temettette el, ismeretlen helyen, mert a sírhanthól is félt, sőt el sem temettette, mert lehet-e temetésnek nevezni, ha valakinek a testét összedrótóztott végtagokkal, arccal lefelé dobva földelik el. A temetetlen halott aztán elkezdett visszajárni, ahogy a sorstragédiákban szokás. Pechére a gimnáziumokban kötelező olvasmány volt Szophoklész Antigonéja, amiről nehéz volt úgy beszélni, hogy a diákoknak ne jusson eszébe aktualizálni a temetetlen halott Polüneikész erkölcsi jussát, és az elvakult diktátor Kreón embertelen törvényeit. Egy vidéki irodalmi lapban megjelent egy vers: „egyszer majd el kell temetNI és nekünk nem szabad feledNI a gyilkosokat néven nevezNI!” Úgy lett nyomtatva, hogy a szavak utolsó két betűje, az N és az I nagybetű volt. N és I, érted, a megölt miniszterelnök nevének kezdőbetűi. Nehezen esett le a Kádáréknak a tantusz, de amikor rájöttek, azonnal bezúzták a lapot és a költő – Nagy Gáspárnak hívták – nem publikálhatott tovább. De egy Szophoklészt mégsem lehetett csak úgy betiltani. Azt mondani, hogy mostantól Szophoklész-szilencium lesz.

– Az a fekete sakkfigura, ahogy a baljába fogja – kezdem bele újra bizonytalanul –, a helye, ott épp a két combja között, és ahogy azok hárman nézik...

– Arra gondolsz, hogy...

– Mint egy nyilvános onánia...

– Igen, kényszerből végzett nyilvános önkielégítés.

– Túlságosan megalázó. Alig hiszem, hogy ez is a kanonizáció része lett volna, hogy Kádár ezt kérte volna a festőtől.

– Egyszer majd kérünk tőled valamit, hallhatta 56-ban, és aztán jött 68, és az ő lánctalpasainak is be kellett gurulniuk Prágába. Emlékszem, amikor a kép készült, még nagyon friss volt a szégyen. És tényleg nem sokon múlt (véletlen, fátum, elrendeltetés?), hogy tojástemperát kevergetek-e itt, a Fehérházban, vagy tankot vezetgetek valahol a Felvidéken.

– Gondolod, hogy erről is beszélt Bernáthnak, hogy Csehszlovákia lerochanása kapcsán is a maga megalázott, megszégyenített szerepén sajnálkozott? Hogy mártírt akart alakítani?

– Valahol tényleg az volt. Egy mártír. Még Rákosi börtönében intézték úgy néhány jól irányzott csizmarúgással, hogy ne legyen kedve gyerekcsinálással kísérletezni. Fekete lett a pöcse, és fájt minden hugyozásnál. Hogy a fájdalmak később enyhültek-e, azt nem tudom, a fekete dákó legendája viszont tovább élt. És tényleg nem lett gyereke, sőt ő az egyetlen pártfunkci közel és távol, akihez szeretőt, de még egy egészen apró flörtöt sem kapcsolt soha semmiféle pletyka.

Keserü Katalin

A kanonizációról és az 1960-as évekről, melyeket fél évszázad után sem felejt el az, aki átélte

„Reménységgel, szabadságvágygal éltünk, és 68 mindenkinek, az egész kelet-európai ifjú nemzedéknek irtózatos pofáncsapás volt: nesze nektek reménység!”

Cseh Tamás¹

I.

■ A kortársnak mondott (az 1960-as évektől számított) művészettel kapcsolatban Németh Lajos vetette fel 1963-ban,² hogy a modern korban kialakult *pszeudoművészet* az alapja. Ezt körülbelül úgy érthette, ahogy később (1972-ben) Werner Hofmann *pszeudomágikusnak* mondta a modern művészet primitivizmusát. Nem negatív értelemben használták a jelzőt, hanem egy korábbi művészetfogalomtól való különbségét jelezték, ami talán a művészetnek az ember életében betöltött, alapvető szerepe megváltozásában követhető nyomon. A korábbi művészetfogalomban pedig – Németh Lajosnál, a kortársainál, az én generációmát is beleszámítva – jelentőséget tulajdoníthatunk a mestere, Fülep Lajos mondatának (művészet az, ami „másképp mondhatatlan”).

1993-ban pedig – amikor már túlvoltunk a '80-as évek felvetésein „a művészet végéről”, Vekerdi László tudománytörténész finomabban – vagy súlyosabban – fogalmazott: „Mai fogalmakkal a művészet korábbi funkciója és jelentősége nem érthető meg”, mert *a mai fogalmak nincsenek integrálva a művészet egészébe*. Azaz a művészetfogalom *revíziója* és *rekoncipiálása* szükséges.³ Az integráció azóta és már azelőtt is – különösen társadalmi vonatkozásokban – javarészt megtörtént. Jóllehet sokan elfogadták a művészet vége teóriát, hiszen sok érv támasztotta alá, és a kortárs/jelenkori művészek jelentős hányada is deklarálta-deklarálja, például a *kreativitást* helyezve előtérbe, azonban a „művészet végének” következményeit nem látszik vállalni senki, hiszen „kortárs művészetről”, jelenkori művészetről beszélünk, s a folyóiratok, katalógusok, könyvek címében, az iskolák,

egyetemek, galériák, múzeumok, sőt, a pályázatok, díjak nevében javarészt változatlanul ott a művészet szó, azaz úgy tűnik, mintha folytonosság lenne, holott csak kis részben van.

Vekerdi a művészet egzisztenciális (egzisztenciát megtartó) funkcióját tartja meghatározónak, amikor az egzisztencia feltételének is nevezi a művészetet, abban az értelemben, ahogy a műalkotás és a nézője azonosulni képes, világnézeti alapon. Itt ismét Fülephez érkezőnk, akinél a művészet és a világnézet éppúgy korrelatív fogalmak, mint a Lét és a Levés, és ezen az alapon Vekerdi Fülepnél is egzisztencia-fogalmat rekonstruál, ami nem más, mint egy újabb korreláció: az életé és azé a valamié, ami nélkül nem lehet élni (vagy nincs élet), azaz amiben revelálódik az egzisztenciális jelentés. (Joggal gondolta úgy, hogy „ma az emberiség léte a tét”, s hogy ilyen helyzet még nem volt a történelemben.) A kortárs művészetben, e dolgozata írásáig, ez a tétel relevánsnak tűnik.

Amikor a kortárs művészettel foglalkozó Körner Éva gazdag munkásságát és életét, Füleppel és teóriájával való kapcsolatát mélyrehatón és meglevenítő erővel elemzi Pernecky Géza,⁴ és egy ponton – a '60-as évekkel kapcsolatban – Vajda Mihályt idézi a *Hatvanas évek* katalógusból,⁵ mely szerint az „életvilág” (modern, majd sikertelen újra)racionalizálása és a racionális intézményrendszer elfogadásából fakadó szűkös játéktér az értelmiségi szerepet egyszerű (az egyik) foglalkozássá tette, a szövegből az egzisztenciával való foglalkozás privát jellege tűnik elő, azaz a közös kérdéstől való eltávolodás. Az „univerzális értelmiségi” – vagy kevésbé szűkkeblűen –, az univerzális ember azonban nem feltétlenül törődik ebbe bele, ahogy Vajda (a neokonzervatívokról) gondolta. Körnerről Pernecky azt írja, hogy „a művészek életművének a belső motívumaihoz” menekült. Nem biztos ez, hiszen Körner a *Hatvanas évek* kiállításról és katalógusról szóló szövegében

cikkében (1991) éppen Konkoly Gyula environmentjét hiányolta, mely az élő jelenlét és az emlékezetkitörles próbája, azaz alapvetően közösségi-univerzális jelentőségű. A fülepi „világnézetről”, az egzisztencia nem izmusként való felfogásáról szól. Mely érvényes az értelmiségre (azaz a nem-művész gondolkodóra) is. (Perneczky disszidálását is ennek jegyében értelmezi Körner, Perneczkyt „a korszak legnagyobb kritikusaként” nevezve.) Sőt, a kollektivitást, konkrétan a fenyegetettség közösségét tartotta annak az (egzisztenciális) alapnak, melyből művészet születhetett, mégpedig más minőségű, mint másutt, a régió túl.

Ezek után itt a nagy kérdés: ha Fülep világnézet- vagy egzisztencia-teóriáját mint a művészet fenntartóját és alapját nem fogadjuk el, mert nem keressük, vagy avítottak tartjuk (valaminek – például egy téves progresszió-felfogásnak – a jegyében), vagy a léte ténylegesen nem lenne kimutatható, sem az egyéni és a kollektív-társadalmi vagy a metafizikai korrelációjában, mit nevezünk művészetnek? Művészet-e a „kreativitás”, a „gyakorlat” stb., vagy nem, s ha nem, akkor minek nevezzük? S ha mégis elfogadjuk művészetnek, miként tesszük, miként integráljuk „a művészet egészébe”?

E kérdések megválaszolásához megkísérlem bemutatni egyetlen „kis” korszak: az 1960-as évek végének jelentőségét, művészettörténeti kanonizációját. Segítette-e az utóbbi fenntartani e korszak régi és új művészetfogalmát, melyeket maguk a műalkotások máig éltetnek?⁶

II.1.

Az idézett mottó „reménység” és „pofáncsapás” szavait emelem ki, és megtoldom/helyesbítem egy harmadikkal, amely inkább mondat: *A művészet pedig felülírta a ma is politikátörténetnek vélt történelmet.* Abban az évben volt ugyanis a legádázabb közép-kelet-európai esemény: a Varsói Szerződés országai egyesített hadseregének bevonulása Csehszlovákiába, mely nemcsak beavatkozás volt egy (tag)ország belügyeibe, hanem a szolidaritás mint civilizációs érték kiirtására is irányult a régióban.⁷ Így ítélte meg évtizedekkel később Sólyom László köztársasági elnök is, aki bocsánatot kért a már független Csehszlovákiától és Szlovákiától (2008. augusztus 21). 1968-ban azonban „csak” műalkotásokban fogalmazódott/fogalmazódhatott meg a zaklatottság és együttérzés (Keserü Ilona: *Üzenet*, 1968,⁸ Szentjóbgy Tamás: *Csehszlovák rádió*, 1968,⁹ tágabb értelemben Nádler István: *Erőszak*, 1968¹⁰). Megjegyzendő: Keserü és Szentjóbgy műve¹¹ az eseményekről érkező hírekre reflektált.¹² Egyikük félbeszakított képírással, képi jelekkel, a másik egy különös

tárggyal: a tiltott rádióadók hallgatását üldöző hatóságokat megfélemlítő álmédiumhoz hasonló álmédium (egy tégl) tartósításával.

Összefügg-e mindezzel a 2017-es *Keretek között* című időszaki kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában,¹³ mely a '60-as éveket mutatta be, 1958–1968-ig? A kereteket a speciálisan magyarországi *tiltott témák* („például az 1956-os forradalom, a szovjet megszállás, a marxizmus-leninizmus ideológiai hegemoniájának megkérdőjelezhetetlensége, a kommunista párt hatalmi monopóliuma, a politikai rendszer diktatórikus jellege és a polgári szabadságjogok súlyos korlátozása”) rajzolják ki, illetve a kiállítás bemutatja, hogy a keretek „ellenére – azokon belül vagy éppen azokat feszegetve – a művészek számtalan kifejezőmóddal kísérleteztek, hogy az 1956 utáni illúzióvesztett állapotban is megtalálják a korszerű művészi kifejezés maradandó formáit”.¹⁴ (Kiemelések tőlem.) Azaz az egykori, lokális (regionális és kolonializáló) (kultur)politikát és a lokális-regionális, illetve az akkori politikum iránti (megkésett) érdeklődést használja ki a kiállítás arra, hogy nemzetközi érvényességet szerezzen egy pszeudoművészetnek? Amivel egy időben viszont virágzott a művészetidegen kereteket nem ismerő magyar művészet, ahogy a kiállítás alcímébe foglalt „hatvanas éveket” eddig ismertük? Mit jelent a „korszerű művészi kifejezés”? És illúzióvesztettnek mondható-e az az akarát, mely – az '56-os forradalmat kiobbantó, az ellenállást megszervező és a megtorlást túlélő népből-közösségekben és a művészetben – fenntartotta a szabadság eszméjét, kicsikarta a változtatások sorozatát?

2017 decemberében pedig a kanonizáció „második” színhelyén, a Múcsarnokban nyílt egy széles körű áttekintés a korszak kevesebbet emlegetett művészeiről, Gadányi Jenőtől Karátson Gáboron át a határon kívüli magyar és egy sor vidéki (pécsi) alkotóig, mely ilyenformán a szélesebb értelemben vett magyar művészet kanonizációjának kérdéseit, valamint a lehetséges regionális összefüggéseket is felveti.¹⁵

A PIM konferenciájának (*A remény évei*) pillanata tehát kihívó volt. A következőkben a kortárs művészet kanonizálásának gyakorlatáról, legfőbb magyarországi személyiségeiről és eseményeiről lesz szó. A kérdés (jelen van-e, s mi, ma és miként az 1960–70-es évek művészetéből?) alapja az MNG 2013-ban nyílt állandó kortárs művészeti kiállítása (*Lépésváltás*).¹⁶ Válaszom alapjai pedig a műalkotások, a korszakról szóló korábbi kiállítások, katalógusok és kritikák. Beleértve a látottakkal – meggyőződésem szerint – kanonizációs szempontból is foglalkozó művészettörténész, Németh Lajos írásait.

II.2.

A konferencia napjait megelőzően Indonézia fővárosában nyílt új modern és kortárs művészeti múzeumot tekintem kanonizációs példának. A gyűjtemény fele *helyi*, másik fele a *világ* többi részéből származik: standardnak nevezhető művek (a *nyelvi tisztaságuk* okán, és a nyelvük különböző). A nyitás napján nyilvános beszélgetés zajlott a művészekkel. A gyűjteményből kiállításra került 69 mű alkotói kapcsán tudunk beszélni arról is, hogyan változott a nemzetközi kanonizáció földrajzi fókuszja az utóbbi évtizedekben: a kezdetben nemzetközi összefüggésekből összeálló amerikai hegemonia a következő évtizedekben megszűnt, s a különböző kontinensek (előbb az európai, majd az ázsiai) sajátosságai, a *helyi árnyalatok*, *kezdeményezések* kezdtek érvényesülni a művészetben és a művészeti gondolkodásban, a piacon és a művészetet különleges emberi-civilizációs értéként kezelő gyűjteményekben.

Szentjóby
Tamás:
Csehszlovák
rádió 1968
ready-made-
tégla, kénlap,
ragasztó
1969



Közrejátszott ebben az európai, majd az ázsiai gazdaság (a művészet értéké nyilvánításának eszköze) felemelkedése, a politikai-történelmi fordulatok (posztkoloniális helyzet). Ezek következtében új művészeti biennálék és triennálék szerveződtek: csak Ázsiát tekintve hetet ismerünk, nem beszélve a nemzetközi művésztelepekről. A *nemzetközi szcénába* így bekerülnek olyan művészetek, melyeket a még nem posztkoloniális korban nem ismert/nevezett meg az értékformáló nyugati világ, legfeljebb a lokális(?), hagyományos(?), vallásos(?), avítságára utaló jelzőkkel illetett. A posztkolonializmus másik oldala a korábbi gyarmatosítók politikai/történelmi önvizsgálata, mely a nyugati identitást erősen felforgatja (lásd például a ruandai népirtás ügyét¹⁷), illetve társadalmi jellegű, politikakritikai művészetet eredményez, erköl-

csi alaptörvényekre hivatkozva. (Az önvizsgálatot követő bocsánatkérésnek ma már ugyancsak van – nemcsak kulturális és politikai, de – művészeti hagyománya is.¹⁸) Azaz a nyilvános, kanonizált hagyományok és különbözőségek az együttélés feltételeivé válhatnak.

Ezek a kanonizációs tényezők természetesen nem ismeretlenek. Szegedy-Maszák Mihály összegezte őket idejekorán, azaz a rendszerváltáskor, feltételezhetően azért, hogy egy kibicsaklott hazai folyamat nemzetközi útra térjen, mielőtt ismét kibicsaklana.¹⁹ A ma elemzendő példánk (a *Lépésváltás* című kiállítás) kérdése: követi-e a megelőző eseményeket, melyekben alkotókat és műveket dobta fel/veszejtettek el a hullámok; megjelenik-e benne korrekciós szándék, összefügg-e mindez a központi állami intézmény szerepével, feladatával, hogy hiteles és egyúttal emlékezetes képet adjon a művészet koráról egy szigorúan válogatott, nemzetközi mércével nemcsak mérhető, de azt a mércét helyi értékekkel tagítani, erősíteni is képes műtárgyanyaggal.

III.

A művészet kora az ún. „1960-as évek”?

Németh Lajos attól kezdve, hogy a *Megjegyzések képzőművészetünk helyzetéről* című dolgozatával 1961-ben (*Új Írás*) több évtized kortárs, de 1947-től rejtett művészetének nyilvános kanonizációját sürgette, indokolta, minden egyes írásával, beszédével érvelt e feladat és a művészi utak folyamatos szakmai-társadalmi-politikai elfogadtatása/elfogadása mellett. Programszerű például a *Hagyományt vállalni* című megnyitója, vagy a fiatal képzőművészekről szóló, illetve az „iparterveszekkel” foglalkozó írásai. Az elsőben az ember–élet–természet–munka organikus, a paraszti életben ismert összefüggéseinek az alföldi/vásárhelyi művészetben követhető megmutatkozását hozta példának (1965), amiket később *kontextusoknak* nevezünk, illetve elhanyagoltunk.²⁰ A második cikkben a festői, szobrászi, grafikai *nyelvezet* (színek, formák) visszatérését ünnepelte az 1966-os Stúdió-kiállításon.²¹ Nem szívesen fogadta el a „*nemzeti tradíciót*” elvetőket az Iparterv I. kiállításán, viszont szükségszerűnek mondta az újabb *nemzetközi irányzatok* megjelenését nálunk is, elvárva, hogy a fiatalok vegyék magukra az „egyszerre modern és ugyanakkor a magyar valósággal adekvát művészet” megteremtésének Fülep Lajostól eredeztethető, aktualizált feladatát.²² Úgy vélte, kortársaik (az amerikai Rauschenberg, a venezuelai születésű Marisol vagy a magyar–párizsi–zürichi Kemény Zoltán) is ezt teszik/tették, természetesen a maguk valóságát tartva szem előtt.²³

Ez a modern művészet – paradigmák nélküli – folyamatoságával operáló, történeti szemlélet elérte célját: a művészet autonómiája ma már rég nem kérdés. Ezért a következő visszatekintésekben Németh és a kanonizációt kurátorként sürgető kortársai²⁴ azon szempontjait és megállapításait veszem sorra és egészítem ki, amelyek a „'60-as évek” mindenkorai kanonizációjának alapjai lehetnek.

Az utóbb említett két és mellettük a *Textil falikép* 68 című iparművészeti kiállítást valamint a No. 1 csoportét, a *Szürenont* (1969) és az első, múzeumban rendezett kortárs képművészeti kiállítást: a pécsi *Mozgás '70-et* utólagosan rekonstruálták, illetve megjelenítették művészettörténészek és intézmények, az alkotók segítségével és/vagy kezdeményezésére is, ezzel kiemelve művészettörténeti jelentőségüket.²⁵ Sűrűn emlegetettek a '60-as évek nem hivatalos helyeken rendezett kiállításai is. A vidéki, illetve az egyéni (társas) események azonban kevésbé reflektáltak. Pedig a Nemzeti Galéria 1969-ben(!) bemutatta Pécs és Baranya művészeinek kiállítását, s jelentőségét Németh Lajos méltatta.²⁶ Különös, hogy a társtudományokkal (nemzetközi szinten) együtt gondolkodó Németh Lajos, miközben lerakta az interdiszciplinaritás alapjait, az élő és nemzetközi kitekintésűvé vált magyarországi diskurzus hatására egy olyan tanulmányt tett közzé 1975-ben, melyben – regisztrálva az információt, a környezetátalakításra is kiterjedő műalkotások számának irdatlan növekedését világszerte – kétértelműen oldódott el a kánon regionális (és ideologikus) művészeti kereteitől. „A kortárs művészet fejlődéstendenciáit” – egységében tekintve a '60-as és a korai '70-es évek új művészetét – nyolc pontban foglalta össze (1–2. a művészetek, illetve a művészet és valóság/élet közti *határok elmosódása* – az utóbbin talán az élő műformák és a tárgyak műalkotásként való megjelenését értette; 3. a szinkretizmus – azaz *funkciótípusok együttese* egy-egy műben; 4. a művészeti *experimentáció* [ti. műalkotásként jelentkezése]; 5–6. a *film és fotó* előtérbe kerülése a képzőművészetben, 7. a mű mint *jelentésstruktúra eltűnése* és 8. a *szubjektum* kiiktatódása az objektíválási folyamatból). Ezekben a művészet megroppanását észlelte, hiányolva a kohéziós erejét. Valójában két történet találkozott akkor össze: a magyar művészet nyilvános visszacsatolódása az Európai Iskolához, annak már követhetővé vált alakulásához, illetve a kortársi jelenségeké. Feltételezem, hogy az utóbbiak az egyén és a társadalom sorsközösségével való szakítással értek fel a szemében, holott például a világ/a kép átláthatóságáról, rendszerszerűségéről, illetve a valósággal való együttérzésről és szolidaritásról szól-

tak, ideológiai-formai sorvezetők és a „rétegzett műalkotás” elvárásai nélkül. Az új (független) művészet maga adott egyértelmű modelleket a „népnek” (tradícióra is hivatkozva) és a föléje rendelt hatóságoknak. Ezzel tagadta az irányítás (például a kultúrpolitika művészetekkel való foglalkozásának) szükségességét, sőt, a művész jelenléte az alkotásban (élő műformák), illetve a műhelymunkák és kísérletek nyilvánossá tétele a művészet személyes hitelességét bizonyították, reményt nyújtottak a jövőre nézve. Azaz: a művészet szakítani látszott a múlttal, és a jelent és a jövőt tekintette.

A '60–'70-es években fiatal művészettörténész generációkból többen is (a MKISZ „művészeti írói”²⁷) vállalkoztak a két évtized művészetét áttekintő vagy határozottan egy-egy szempontot kiemelő kiállítás megrendezésére 1980–81-ben. A *Tendenciák 1970–1980* című sorozat keretében, az Óbudai Galériában (mely kerületi tanácsi fenntartással működött) 7 (6 tematikus képzőművészeti és 1 építészeti) kiállítás mutatta be a „fordulatot” és a ráépülő utakat/irányokat 1980–81-ben. Ez volt az első nyilvános és kifejezetten kiállítóhelyen/galériában látható visszatekintés. A *Tendenciák 1. katalógusa* egy művészettörténeti fordulat emléke (a művek 1967 és 1972 között készültek, de legtöbbjük 1970-ben). A kurátorok írása – Némethhez is híven – hangsúlyozta képzőművészek, iparművészek, építészek, illetve *képzőművészet és iparművészet, dizájn és építészet együtt szereplését*, regisztrálva a szó szerint „képző” művészeti szemléletüket.²⁸ Az élő műformák, valamint a tárgyhasználat és tárgyalakítás a valóság jelenlétét biztosították, a művészetet is a valóság részének tekintve. Az 53 alkotó művei egy alapjaitól újraképződő (akkori meghatározásai szerint: *lírai absztrakt, pop, struktúra-elvű [organikus és geometrikus], konceptuális*) művészeti világot mutatnak be. Újranézve a katalógus képeit, melyeken láthatóvá vált az élő alkotófolyamat, kijelenthetjük, hogy a művek önmagukat „adják elő”. Nemcsak a performansz mint új műforma, de a jelenlétet hangsúlyozó, az alkotófolyamatban kimutatható *performativitás* révén is.

1991-ben a Magyar Nemzeti Galéria, illetve a frissen alapított *nemzetközi* gyűjtemény, a Ludwig Múzeum székhelyén lényegében ugyanennek a generációnak három, két intézményből választott művészettörténésze (Beke László, Dévényi István, Horváth György) rendezte a magyarországi *Hatvanas évek* kiállítását. A kiállítás címadó fogalmának jelentése – Vajda Mihály filozófus szerint – az a kor, amely „tudatosan viszonyult mindahoz, ami a nagyvilágban történt”. Az 1991-ben kiállított 73 képzőművész közül akkor már nem élt 24. Azóta meg-

halt további 30, közülük 19-en a '60-as évek „fetaljai” voltak! (A kiállított művek 1957 és 1971 között készültek.) Az 1990 körüli világtörténelmi fordulat (a hidegháború és a gyarmatosítások vége, a demokrácia-eszme globális érvényesítésének kezdete) a magyar művészettörténetből mi mást emelhetett ki, mint a „magas művészet” fogalmát megváltoztató, a valósághoz ezer szálon kötődő 1960-as éveket? Az 1980-as és az 1991-es kiállítás között azonban más különbség mutatkozott. Részben az utóbbi kiállítás történetiségéből eredhetett, azaz abból, hogy a művészeti „paradigmákat” az 1956-os történelmi (szabadságharc) és (művészet)politikai (többszörös Tavasz Tárlat) eseményekben kereste, melyek azonban nem folytatódhattak (lásd: megszállás és megtorlás, három T). A nagyobb rálátás és a tágabb korszak tette viszont lehetővé a valóban új jelenségek irányzatos rendszerezésének bővebb kifejtését (a *Tendenciák* 1. katalógusában rögzített fogalmak mellett a „tisza formák”, szürnaturalizmus),²⁹ az összefoglalóbb fogalmak meghatározását. Előbb a modern művészet nagy izmusainak továbbélését – Némethhez hasonlóan – regisztrálta, és (neo)avantgárdként összegezte a katalógus, megnevezve újabb műformákat is (Fluxus).

A neoavantgárd megszokott megnevezése lett a '60-as éveknek, mégis kérdéses a használata a modernizmus történetét is folytató műcsoportokra. Beke László tanulmányának azonban jelentős részletei a további, filozófiai és társadalmi, művészetközi vagy intermediális összefüggések kutatására megalapozottan buzdító bekezdések és a „módszertani adalék”, melyeket továbbiakkal érdemes kiegészíteni.³⁰ Mondhatnánk tehát, hogy 1991-ben megtörtént – országos szinten – a korszak művészetének tényleges kanonizációja.

De kétségkívül voltak hiányosságok is, mind az 1980-as (a *Szürenonon* megjelent Csáji, Csutoros, Lantos), mind az 1991-es kiállításon. Utóbbit magyarázhatjuk a képzőművészetnek nevezett művek *kizárólagosságával* (ha ez egy Nemzeti Galériában vagy Ludwig Múzeumban szempont lehet). Ennek következtében az iparművész végzettségű Bohus Zoltán, Mengyán András, Szilvitzky Margit anyag-, forma-, struktúra-, majd sorozatelvű munkái, Schrammel Imre keramikusnak és Makovecz Imrééknek a funkció és forma összefüggő keletkezését kutató művei vagy a Csete György építész-csoportja és Szenes Zsuzsa textiles által a műalkotásban hangsúlyozott jelentés sem akkor, sem a mai, *Lépésváltás* című állandó kortárs művészeti kiállítás (MNG, 2013) szerint nem minősülnek – Szilvitzky (és Gulyás Kati) kivételével – „képző” (például egyszerre forma-, jelentés- és

rendszerképző) művészetnek.³¹ Hátterbe szorult 1991-re a *rajz és a sokszorosított grafika* is (Banga Ferenc, Sáros András Miklós, Swierkiewicz Róbert, Szabados Árpád, Szemethy Imre), ami mint hagyományos képzőművészeti ág, önállóságában az állandó kiállításon sem jelenik meg. A képalkotásban a rajz és a grafikai technikák helyébe lépő fotótechnikák – úgy tűnhet – kiszorították az előbbieket. Pedig a valóságban nem. Az 1968-as, „első pop art kiállításon” például, melyet Sinkovits Péter rendezett, csak grafikák szerepeltek (Lakner László, Major János, Maurer Dóra, Pásztor Gábor munkái).³² A grafikában jelentkező groteszk pedig éppenséggel közvetlenül rajzolta ki az 1968-as politikai fordulat (visszalépés) torzulásait. A rajz sokféle, teljesen áttekinthetetlenül maradt irányulási (például a fantáziautazások képei) pedig méltó társai a „neoavantgárdnak” a „társadalmi tudatosság” terén. Az *önálló fotó* is hiányzott 1991-ben, ami ma – noha ott van – változatlanul problematikus helyzetben találta. Mindezt azért tekintem az 1991-es (és a *Lépésváltás*) kiállítás hiányának, mert a három válogatás kanonizációs folyamata negatív előjelűvé vált. Az ipar- vagy tervezőművészet és a rajz, grafika kiejtése eltünteteti mind a környezetalkotó, a legszélesebb társadalmi nyilvánosság érdekében folyó művészi tevékenység és gondolkodás korábbi hivatalos elfojtását, mind a szubjektum jelenlétét legközvetlenebbül őrző rajz meglétét, mely a „'80-as évek” előkészítőjévé vált, de eltorzítja a művészet egykori, közös fellépését is, melyre (a képzőművészeti ágak tekintetében) kitűnő példát szolgáltatott a Fiala Képzőművészek Stúdiója 1966-os és 1967-es kiállítása, illetve rekonstrukciójuk. Valóban – mint Németh írta – feltűnő volt az olykor csak fel-felvillanó, máskor éteri alaphangként jelen lévő, de formákat is képző és általuk képi dinamikát teremtő színek, a színes vonalak/ecsetvonások/festékcsurgások és pacnik képalakító ereje az 1966-os Stúdió-kiállítás rekonstrukciójakor is, még inkább az évtized közepén lendületbe jött festészetnek az 1967-es kiállításról kizsúrozott képei összegyűjtésekor.³³ (A grafika változásai megmutatkoztak a Sinkovits Péter rendezte *Valaki önarcképe* című Kondor-kiállításon is [motípiák] a Hazafias Népfront V. kerületi helyiségeiben 1967-ben.³⁴) Az 1967-es Stúdió-kiállításon azonban már olyan új technikákkal is találkozhatott volna Németh Lajos, mint Paizs László *varrásai*, Konkoly Gyula *összerakott képei*, *Altorjai assemblage*-a, melyek az anyag- és technika-alapú művészettörténelmi kategóriák átalakítására (a kép, illetve a tárgy létmódbeli kettősének és keveredésének megnevezésére) ösztönözték volna. Újabb szobrászi anyagokat is felfedezett volna a beton és gipsz

nonfiguratív plasztikákban, melyek közül az előbbi a '70-es évek új köztéri szobrászatának esélyeit növelte, míg az utóbbi a műtermi szobrászat lehetőségeit. Ha csupán „a kép” szempontjából nézzük a Stúdió-kiállításokat, s Bak Imre, Balogh László, Karátson Gábor, Keserü Ilona, Misch Ádám, Siskov Ludmil útját követjük, akik közül 1967-ben hatóságilag kizsúrizték Bak és Keserü képeit, megállapíthatjuk, hogy következetességükön és az első (már nem kiállításrendezőknak, hanem) kurátoroknak nevezhető művészettörténészeként valamint az alkotók elkötelezettségén és egymás iránti figyelmén múlt az a lávaszerű folyamat, mely az 1967-es zsűri után teljesen megváltoztatta a magyar művészettörténetet. Ennek a változásnak a megtörténte egy csendesebb folyamat eredménye is, melyben a kiesett és kiesésre ítélt évtizedek nemzetközi művészetét és alkotói gondolkodását, gyakorlatát megtanuló vagy a korszak nemhivatalos (nem nyilvános) filozófiájára, költészetére építő fiatalok mellett jelentős szerepük volt a választott mestereiknek. Mindez megerősítette magát a művészetet, a konkrétságát éppúgy, mint a kiterjeszkedését, s ennek következtében a világgal (környezettel, társadalommal stb.) való kapcsolatát, olyanmódra, hogy éppen a művészet vált történelemformálónak, az idézett mottó ellenére. Akadálytalanul, majd évtizedhatár nélkül bontakozott ki a '70-es években.

Periodizáció tekintetében a „hatvanas évekről” mint művészettörténeti korszakról azonban máig nem született egyértelmű állásfoglalás. Ha az új és nemzetközi kitekintésű, tudatos művészetet értjük rajta, akkor a kezdete 1960 körül lehetne, tekintettel a művészeti (és nem a történelmi-politikai) eseményekre (Csernus-kör, Gruber-kör, Zuglói kör), a záró „határ” pedig kitolható a '70-es évek végéig. Nagy Ildikó és Keserü Katalin katalógusbevezetője 1970-et határozottan „nem korszakhatárnak” nevezte, amikor már „körvonalazódtak tendenciák”. Az 1991-es *Hatvanas évek*-kiállítás katalógusában viszont Beke László, az említett dolgozata bevezetőjében és végén, új periódusnak is tekinthető korszakként utal a '70-es évekre, „főleg a konceptualizmus megjelenése miatt.”³⁵

IV.

Németh Lajos 1987-ben újra és más szemszögből tért vissza a témához, mintegy helyesbítve korábbi gondolatait. Nem csak a művészet akkori „megújulásának lehetőségeiről” szólt, mint előadásának címe mutatja,³⁶ hanem – még mindig a társadalom és a politika felől nézve a '60–'70-es évekre – egy „harmadik utat” nevezett meg lehetőségnek. Ez különösen érdekes, mivel – a (nálunk fordított történel-

mi sorrendben érvényesült) szocializmus és kapitalizmus analógiájára és velük megfeleltetve – a konzervatív és az avantgárd világnézeti ellentéte bontakozott ki számára a kultúrában, tetézve az emlékezés akkor jelentőssé vált társadalmi-antropológiai témájával. Polarizálódás helyett a *művészet és a társadalom/közösség* nagy, újkori problematikájának megoldását találta meg a nálunk a '60-as években újraindult (és a *Tendenciák 1.* katalógusában regisztrált), a '70-esekben kivirágzott ún. szimpozion-mozgalomban, mely Közép- és Kelet-Európában valóban mozgalmi jellegű volt, Nyugaton azonban a műpártolás egyik módjaként létezett. Részben tehát nem vette számba a társadalomra az 1960-as évek óta nyitott művészet sajátosságait, részben vi-



Nádler István:
Erőszak
1968

szont újabb támpontot adott a regionális szemlélethez, egyúttal a „hatvanas évek” jelentőségének kiterjesztéséhez is.

A művészet és a társadalom/közösség találkozása az egyik paradigma, mely hirtelen és élesen új irányt szabott a képzőművészetnek 1960 körül. Magát a megélt, megértett, de korábbi (például szürrealista) módokon is megjelenített *valóságot* is annak nevezhetjük, hiszen addig nem a valóság, hanem egy ideológia által előírt változata volt (nálunk) a realitás. A művészi eszközök, anyagok, technikák határozottan másként – élőként – használata: a művészen kívülről jövő változataik, illetve a világ, a valóság anyagainak, technikáinak, médiumainak, a

művész keze mellett a testének is művészeti médiummá válása, azaz az alkotás *performatív* karaktere, a mű (metamorf természete és jelentésstruktúrája helyett) üzenetének ezekből való előállítás vagy a valóság tárgyainak *üzenetként* prezentálása csak a '60-as évek közepétől szembetűnő. Antropológiai vagy társadalmi példákat is tekintve, az alkotás konkrét üzenetként készülése és olvasata is lehet paradigma, szem előtt tartva McLuhan álláspontját,³⁷ éppúgy, mint a létező és létesített világnak a performativitás által egyértelművé tett *egzisztenciális jelentősége*.³⁸

Hozzá tartoznak az adott, alternatív (kiállítási vagy stúdió-)terek (például a természet, a mindennapi élet és munka tényleges színterei [Bocz Gyula: *Élet*, később Szentjóbó Tamás: *Kentaur*, Bukta Imre tévész-tevékeny-

A mai, globalizált világban – mint a bevezetőmben említettem – rendkívül erős a helyi (nemzeti, nagy vagy kis régióhoz, földrajzi területhez vagy településhez kötődő) kánon szerepe, mert létezése alternatívát nyújthat egy/több másik helynek, kultúrának is. Ezzel a globális összeomlást is megakadályozhatja. A helyi több forrásra támaszkodik: a szóban forgó művészet előzményeire, a többi művészetekre (mint magas kultúrára), egyes területeken a népművészetre vagy közösségi kultúrára (közös kanonizált mítoszaival, rítusaival) és mindezek párhuzamaira a világban. (A *Tendenciák 1.* katalógusa csak a *népművészet* [népi kézművesség] jelenlétére utalt a magyar vizuális művészetekben.) De a természetművészet és a nőművészet is hangsúlyozta a (közösségi) tradícióját, jelentőségét.

Keserü
Ilona:
Üzenet
1968



ségei]). Nem egyszerűen a kontextualizáció vagy a kritika eszközei, mint inkább a határok nélküli közösség létrehozásai a valósággal, annak konkrét üzeneteiként. Társadalmi, sőt történelmi jelentőségük felbecsülhetetlen.

Három új művészeti terület mindenképp szorosan összefügg a valóság áttörésével: a *természetművészet* – pontosabban az európai *land art* első megnyilvánulásai és közép-európai rituális, illetve konceptuális változatai –, a *nőművészet* és a közösségi művészet jelentkezése. Kanonizálásuk nálunk az 1990-es évek során kezdődött, illetve meg sem történt.³⁹ Egymással való kapcsolatuk a *helyi/regionális kánon* kérdését is felvetik.

Az említett kiállítások a kor-
szak kanonizációjának csomópontjai, melyek kifejezetten a címben említett évtizedre figyeltek. A kanonizáció ugyanis folyamatos, s noha véget nem ér, a kanonizált művek egységes testet képeznek, a kultúra tradíciója jegyében, mely „test” történelmi dimenziót is kap az újabb és újabb korok-korszakok beépítése révén. Mindig lényeges kérdés az, hogy a helyi és az európai (emberiségi?) tradíciók hogyan kanonizálhatók együtt, azaz az, hogy a helyi tradíciók részeivé tudnak-e válni az egyetemes kánonnak, mely tehát nem más, mint az emberiség közös tradíciója. (Utóbbira példa az irodalmi ká-

non, melyben a *Biblia* vagy Homérosz és az *Upanisadok* mellett ott van Dante, Goethe is.) A művészet maga több ilyen kanonizációs lépést tett meg (a „néger plasztikát” például a modern európai képzőművészet tette érvényessé az egész emberi „közösség” számára). Az európai népművészet(ek)et is elismerte a XIX–XX. század fordulójának művészete és művészettörténet-írása, de látszólag csak helyi tradíció(k) maradt(ak). Vajon a természeti, női, közösségi vonatkozások, melyeket az 1960–70-es évek magyar művészete kiemelt, megérték-e arra, hogy az egyetemes kánon részei legyenek, azokkal a kortárs műalkotásokkal együtt, melyek rájuk támaszkodtak, és amelyek több, távoli kultúra tradícióival is összefügg-

nek? Amikor nemzetköziségről, interkulturalitásról stb. beszélünk, az ezekhez hasonló helyi sajátosságokkal számolnunk érdemes.

A kanonizáció tehát a kultúrán nyugvó emberiségi együttélés biztosítéka, a más kultúrák kánonjában való részesedéssel. A kánon jóval több, mint helyi/európai/nemzetközi ügy: egyszerre normája a kisebb közösségnek és a legnagyobbaknak is. A kánonok nem zárják ki egymást, és folyton bővíthetnek, anélkül, hogy egészében lerombolni kellene az addig.

Németh Lajosnak a kanonizációval mint tudományos témával önállóan foglalkozó ifjabb kortársa, Szegedy-Maszák Mihály irodalomtörténész az első, vonatkozó tanulmányában, 1990-ben ugyancsak szükségesnek vélte kitérni a közösség kérdéseire. A kulturális konfliktusok (például az egységesség és sokszínűség között), melyek Némethet megrázták, Szegedy-Maszák szemében a kánon vitalitását biztosítják, s például a feminizmusban olyan mozgalmat látott, amely egyúttal a kánonból kizárt társadalmi osztályok, rasszok, nemzeti kisebbségek felé képes fordítani a figyelmet. Így – talán Thomas Kuhn nyomán is – a periféria folytonos „kanonizálódásához”, közös tradícióvá válásához szükségesnek látta magának a kánonnak a létét. A „manipulált” kánon legitimációjának megkérdőjelezését azonban ugyancsak szükségesnek mondta, nélkülözhetetlennek tartva a más helyi kánonokkal való összevetését. Ez különös felelősséget ró a hivatásokat tekintve is megosztott társadalmakban a magas kultúra kanonizálásában részt vevő szakemberekre. A manipulált kánon ugyanis – legyen akár előírás, akár „utólagos igazság” – nem a valóság, azaz a kor és a művészet feltárásának, hanem meghamisításának igényével készül, hiteltelenítve a kor és a művészet saját igazságát.

Szó, kép, zene című könyvében (2007) Szegedy-Maszák Mihály *A művészetek összehasonlító vizsgálatával* is a kanonizációról írt. Az értelmezésről, hagyományról és újításról, nemzeti és egyetemes kultúráról. Szempontja és tanulsága: a nemzeti és a „világkultúra” egyidejűsége. Ahhoz, hogy vissza tudjunk térni ezekhez az elvárásokhoz, újabb problémakörökkel is meg kell végre birkóznunk: a művészet fogalmával, a „nemzeti” kánon alapjainak megnevezésével.

JEGYZETEK

- 1 BÉRCZES László: *Törőcsik Mari. Bérczes László Beszélgetőkönyve*. Előszó BÉRCZES László, Bp., Európa, 2016, 82.
- 2 *A magyar művészettörténet-írás programjai*. Szerk. MAROSI Ernő, Bp., Corvina, 1999
- 3 „*Ex invisibilibus visibilia*”. Emlékkönyv Dávid Katalin professzorasszony 70. születésnapjára. Szerk. DANKÓ László és mások, Bp., Pesti Szalon, 1993, 40.
- 4 KÖRNER Éva: *Avantgárd – izmusokkal és izmusok nélkül. Válogatott cikkek és tanulmányok*. Szerk. AKNAI Katalin, HORNYIK Sándor, Bp., MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005
- 5 *Hatvanas évek. Új törekvések a magyar képzőművészetben*. Szerk. HORVÁTH György, NAGY Ildikó, Bp., Képzőművészeti Kiadó – MNG, 1991
- 6 A következők a 2017. nov. 16–17-én hangzottak el „*A remény évei*” című konferencián a PIM-ben.
- 7 1972-ben csehszlovák és magyar művészek élő akciókkal demonstrálták az ellenkezőjét Balatonbogláron (szervező: Beke László)
- 8 KESERÜ Ilona: *Önerejű képek. Catalogue raisonné I. 1959–1980*. Bp., Kisterem, 2016. 150. Nem említi, hogy a festő a rádiót hallgatva festette a képet, melynek változásairól fotók készültek.
- 9 <https://lists.c3.hu/pipermail/artinfo/2008February/006328.html>
- 10 Ludwig Múzeum, Budapest
- 11 És még több más mű is, mint Szentjóbgy Tamás: *Három személyes hordozható lövészárk*, 1968, *Véres film*, 1968. (Keserü Ilona 1968-as *Halálhír* című műve más eseményhez kötődik.)
- 12 A médiumok jelentőségét és hatását a tömegekre kihasználta a szocialista realista művészetpolitika is. Ennek az ikonográfiának (is) bírálata: Lakner László: *Varrólányok Hitler beszédét hallgatják*, 1960. (<http://www.szepmuveszeti.hu/kiallitasok/lakner-laszlo-varrolanyok-hitler-beszedet-hallgatjak-208>)
Lakner a továbbiakban is több képével reflektált a nemzetközi eseményekre.
- 13 A továbbiakban MNG
- 14 A kiállítás beharangozó szövege az MNG honlapján 2017. nov. 16-án, a konferencia napján.
- 15 A konferencia idején ennek koncepciójáról még nem lehetett olvasni.
- 16 Galántai György művétől kölcsönzött cím. A kiállítás reprezentálja a magyar művészet 1945-től máig terjedő korszakát a nagyvilág felé. Kurátora Petrányi Zsolt (és a Jelenkori gyűjtemény művészettörténészei [?], amint az ilyenkor szokás, habár a neve/nevük nincs feltüntetve a honlapon).

- A 12 tematikus részből mintegy öt a '60-'70-es évekkel foglalkozik (és másik 4-ben is vannak művek a korszakból). Ismeretlen okokból a nemzetköziség csak mint háttértudás van jelen. (Oka lehet a hely katasztrofális kicsisége, különösen, ha összevetjük a hét évtizednek szánt területet például a XX. századi *Modern idők* (a megelőző korszak) 40 évének grandiózus tereivel.)
- 17 És a vele kapcsolatban megnevezett újabb politikai kultúrát (Genocide Diplomacy) = GIBLIN, John: *The Performance of International Diplomacy at Kigali Memorial Centre, Rwanda. Journal of African Cultural Heritage Studies*, 2017. Sajnos, Kelet-Európára ez még nem vonatkozik.
 - 18 SI-LA-GI: *Bocsánatkérés*, 2006–2007 (?)
 - 19 SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *The Rise and Fall of Literary and Artistic Canons = Neohelicon*, 1990, 1., 129–159.
 - 20 Jóllehet ez a sokoldalú téma vagy százéves múltra tekintethetett vissza – eltérő hangsúlyokkal – a magyar művészettörténetben is, és egy vidéki művészeti központ is épült rá (Hódmezővásárhely), a MNG „kortárs” művészeti, a XX. század második felét bemutató, *Lépésváltás* című kiállításából éppúgy hiányzik, mint a művészetszemléletünkéből.
 - 21 Ennek rekonstruálására vállalkozott a *Tiltás és Tűrés* című Ernst múzeumi kiállítás (2006). A *Lépésváltásból* ez a szempont ugyancsak hiányzik.
 - 22 NÉMETH Lajos: *Új törekvések a magyar képzőművészetben* (1969) = Uő: *Gesztus vagy alkotás*. Szerk. HORNYIK Sándor, TÍMÁR Árpád, Bp., MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 2001, 109.
 - 23 Más kérdés, hogy a valóságos társadalmi-politikai kontextusnak lényegileg megfelelő új műformákkal (például: fluxus tárgyak), a jelszerű elemeket alkalmazó képekkel, illetve a nonfiguratív művészet jelentsztruktúráival Németh Lajos nem foglalkozott.
 - 24 A székesfehérvári István Király Múzeum és művészettörténészei: Kovalovszky Márta és Kovács Péter, Pécssett Romváry Ferenc, később Bán András (Sárospatak, Miskolc), majd Fabényi Júlia (Szombathely) vonatkozó munkássága külön feldolgozásokat igényel. A következőkben csak fővárosi eseményekkel foglalkozom.
 - 25 A *No.1* és a *Szürenon* felújítása 1979-ben történt, majd ismét 1999-ben; az Ipartervé 1980-ban. Lásd még FRANK János: *Az eleven textil*. Bp., Corvina, 1980. A rekonstrukción a „jelenségek” folytatódását is rögzítették.
 - 26 Igaz, a *Dunántúli Naplóban* (1969. május 18., 5.). Ez a cikke – sajnálatos módon – kimaradt a *Gesztus vagy alkotás* válogatásából. A vidékről lásd még A hódmezővásárhelyi őszi tárlatok negyedszázados jubileuma alkalmából rendezett retrospektív kiállítás katalógusát. Bp., Műcsarnok, 1979
 - 27 A Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetsége adott keretet a kortárs művészettel foglalkozóknak.
 - 28 Mind forma-, mind jelentésképző értelemben használva a szót.
 - 29 BEKE László: *Az 1960-as évek művészetének rejtett dimenziói = Hatvanas évek. I. m.* (1991), 21–27.
 - 30 Például az addig alkalmazott művészetként kezelt díszlet- és jelmeztervezés helyett megjelent színházi látványtervezéssel és a képversekkel vagy vizuális költészettel.
 - 31 Ráadásul a nagyon fiatalon meghalt Borz Kovács Sándor formatervező munkássága teljesen ki is esett a szakmai tudatból.
 - 32 <https://artportal.hu/lexikon-m-tortenesz/sinkovits-peter/> Bővebbet nem tudunk róla, és Sinkovits a *Variációk a pop art-ra* című könyvem kiadójaként sem említette. Fehér Dávid kutatásai szerint grafikai kiállítás volt. Köszönöm az információt. 1968-ban Németh Kemény György egyéni (pop art) kiállítására reflektált.
 - 33 *Tiltás és tűrés*. A Fiatal Képzőművészek Stúdiójának 1966-os és 1967-es kiállítása. Budapest, Ernst Múzeum, 2006
 - 34 Nem találtam reflexiót Némethről erre a kiállításra a válogatott írásait tartalmazó posztumusz kötetben.
 - 35 BEKE: *i. m.* (1991), 21., 27.
 - 36 A kortárs művészet megújulásának lehetőségei. *Próbaszám*, 1990, 1. sz., 9–14.
 - 37 MCLUHAN, H. M.: *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York, McGraw Hill, 1964
 - 38 Utóbbiakat tekintve Makovecz Imre 1970-es években lejegyzett gondolatai és művei a forrásaim, amiket megerősített GUMBRECHT, Hans Ulrich: *A jelenlét előállítása. Amit a jelenség nem közvetít*. Ford. PALKÓ Gábor, Bp., Ráció, 2010 című könyve
 - 39 Például: *Természetesen*. Műcsarnok, 1994, *Természetművészet – változatok*. Műcsarnok, 2016, „A második nem”. *Nőművészet Magyarországon 1960–2000*. Ernst Múzeum, 2000

A PIM 2017. november 16–17-i, *A remény éve*i című konferenciáján elhangzott előadás rövidített változata.



Kulin Ferenc

A történetiség elve és a „jelen horizontja” az irodalomtanítás kánonjaiban¹

Tisztelt kollégák! Kedves barátaim!

■ Nem számoltam meg, hogy az elmúlt ötven esztendőben hányszor szikrázott fel bennem a remény, hogy érdemes, s hányszor súgták azt a kudarcélményeim, hogy nem érdemes időt és energiát pazarolni az irodalom tanításáról szóló vitákra. A közelmúltban szerzett tapasztalataimat – az Arató Lászlóval és Korompayné Sebestyén Nórával folytatott beszélgetéseimet,² Hansági Ágnes és Hermann Zoltán Jókai középiskolai taníthatóságáról szóló írásait és előadásait,³ valamint a több évtizede zajló vitámat a *Porcelánbolt*⁴ szerzőjével, Kukorelly Endrével – biztatónak érzem. Nem azért örülök tehát, hogy részt vehetek ezen a tanácskozáson, mert felhőtlenül optimistán ítélem meg egy ilyen vita esélyeit, hanem mert lehetőséget látok arra, hogy a szoros értelemben vett szakmai/módszertani problémákról azok tágabb összefüggéseiben – kultúratörténeti, kultúraszociológiai, világnézeti, művészetfilozófiai és politikai beágyazottságukban – is beszéljünk. Olyan kérdéseket is érintsünk tehát, amelyeket korábban (1990 előtt) vagy az ideológiai ellenőrök hatalmi pozíciója miatt nem volt célszerű szóba hozni, vagy (1990 után) egy szakmai/módszertani minimál-konszenzus reményében – vagy éppen reménytelensége miatt – tapintatosan kerülgettünk. Mindkét esetben a magyartanári szakma részint öröklött, részint kivívott, nem lebecsülendő autonómiáját óvtuk, s nem vettük észre, hogy magányosan védett szabadságjogainkat eközben a kulturális anarchia veszélye fenyegeti. Megtévesztő lehetett, hogy ebben a fesztelen anarchiában feledhető volt a kemény és a puha diktatúra éveinek iskolai légköre: azaz nem elsősorban a tanárok egzisztenciális kiszolgáltatottsága, „csupán” a tanári munka hatástalansága adott okot aggodalomra. Mondhatnánk mentségünkre, hogy mind a szépirodalom presztízsének, mind az olvasás kultúrájának hanyatlása, mind pedig az irodalmi kánonok zűrzavara világjelen-

ség, s az ezekért vállalandó felelősség nem a szakmát terheli. De ne keressünk kibúvókat! Hiszen a magyar irodalom tanításának – az esztétikai érzékenység kiművelésén túl – éppen az volna az értelme, hogy felkészítsük diákjainkat kulturális örökségünk elsajátítására, és felvértezzük őket a tudatmanipuláló ideológiák és az ízlésromboló tömegmédiумok hatásával szemben. Ennek a munkának az optimális feltételei pedig nem teremthetők meg „felülről”, a magyartanár-társadalom együttműködése nélkül.

Nem gondolom, hogy az irodalomtudomány műhelyeinek, illetőleg a kormány- és önkormányzati hivataloknak a hatásköre csupán formális, bürokratikus aktusokra korlátozandó, de azt igen, hogy hiábavaló minden erőfeszítésük, ha javaslataikat, döntéseiket nem *a szakma állapota valamennyi mutatójának* figyelembevételével készítik elő. S miután ezeknek a mutatóknak a fontossági sorrendje nem vezethető le a korábban végzett felmérések alapján készült diagnózisokból, én a termékeny szakmai diskurzusok feltételének az elemzést igénylő témák *újraütemezését, újrarangsorolását* tartom. Úgy vélem, a közmédiумok által is előnyben részesített olyan témákat, mint a kötelező olvasmányok listája (a *szövegkánonok* problémája), vagy éppen az „olvasási módok” radikális változásához vezető *„digitális fordulat”*, meg kell hogy előzze korunk, közelebből a mai magyar társadalom „szellemi körképének” felvázolása, s e körképhez igazított oktatás- és kultúrpolitikai koncepciók ütköztetése. Csak ennek megtörténte után van értelme arról vitatkoznunk, hogy a tananyag folyamatos és elkerülhetetlen szelekciója során mely műveket *nem szabad kiiktatni újraértelmezésük kísérlete nélkül* (pusztán a nyelvi nehézségekre és a tanulók olvasási szokásainak változására történő hivatkozással), s hogy mely műveket és szerzőket emeljük be az iskolai kánonba. Ennyi előzetes megjegyzés után talán követhetőbb lesz az előadásom címében megjelölt kérdések taglalása.

Kronológia és történetiség

Tapasztalataim szerint a szakmai diskurzusokban megfogalmazódott kritikai észrevételek a leggyakrabban az irodalomtörténeti kronológia logikáját követő magyartanítást kifogásolják, ezért kiindulásul ehhez fűzők kommentárt. Magam is vallom, hogy a „progresszív” kronológia szerinti magyartanítás radikális reformra szorul, de termékenynek ígérkező vitára csak azokat a felvetéseket érzem alkalmasnak, amelyek a tananyag-szervezés időrendhez igazodó módszerének elvetésével nem kívánják egyszersmind a történetiség elvét is kiiktatni. Az életművek kronologikus rendje önmagában se nem biztosítéka, se nem akadály a történeti szemlélet érvényesítésének, s ez elmondható a fordított irányú időrend, az ún. „rákmenet” módszeréről is. A történetiség fogalma ugyanis lényegesen többet, mást is jelent, mint a nyelvi, műfaji, létszemléleti sajátosságok korhoz kötöttségét és változásai ok-okozati összefüggéseit. A hagyomány (a múlt) és a jelen olykor tudományos módszerekkel dokumentálható, olykor követhetetlenül illogikus és irracionális módon történő, *flyamatosan változó* összefonódására gondolok. Arra a bonyolult – egyszerre kultúratörténeti és lélektani – jelenségre, amelynek az ismerettartalmai (mondjuk egy elégia műfaj történeti értelmezése esetén) ugyan kronológiai rendbe illeszthetők, ám élménydimenziójuk csak az alkotás és a befogadói átélés *jelene* felől tárható fel. Ez a „tétel” éppúgy vonatkozatható a *Biblia* irodalmi értékű fejezeteire, miként a „realista regényre”, vagy a klasszikus és posztmodern lírára! Akkor is – sőt, akkor különösen –, ha a szöveg nem tudja megragadni „az eltűnt időt”, s akkor is, ha a szerző az emberi lét céltalanságát panaszoja, vagy a saját énjének, személyiségének végletes „disszeminációját” regisztrálja. A „Minden hiábavaló!” (Kölcsy) a „Nincsen remény!” (Vörösmarty), a „Minden egész eltörött” (Ady) és az „El vagyok veszve, azt hiszem” (József Attila) élménye éppen úgy a lelki élet *múló* állapotaként értelmezhető *történeti* jelenség, mint akár a küldetésstudat, akár a célratörő szerepkeresés pátosza. És tegyük hozzá: kimondásuk, megörökítésük szubjektív kényszere sem érthető történeti (kultúratörténeti) háttérük és az életműveken belüli szövegkörnyezetük ismerete nélkül. (A *Vanitatum Vanitas* tanítása például *történetitlen* lenne, ha nem hívnánk fel a tanulók figyelmét arra, hogy ez a vers a *Himnusz* közvetlen „szomszédságában” született, s hogy néhány évvel később Kölcsey jegyezte a *Huszt* című költeményt is!) Az irodalomértés problémáiról lévén szó, a hermeneutika XX. századi klasszikusát, Hans Georg Gadamer-t idézem: „A hagyománnyal való minden találkozás tapasztalja a

szöveg és a jelen közötti feszültséget. A hermeneutika feladata abban áll, hogy ezt a feszültséget naiv összehangolással ne leplezzük el, hanem tudatosan bontsuk ki. Ezért a hermeneutikai hozzáálláshoz szükségképpen hozzátartozik a történeti horizont felvázolása, amely különbözik a jelen horizontjától. A történeti tudat tudatában van a saját másságának.”⁵ S hogy a „történeti tudat” fogalma itt nem pusztán az egyes ember gondolkodásában, létélményében „lecsapódó” valamiféle kollektív-általános korszellelme, hanem a *létbe vetett* emberi szubjektum ontológiai valóságára, az individuum, az Én, a személyiség öntörvényűségére utal, azt az idézett gondolat folytatása félreértetlenné teszi: „A másság iránt csak az lehet fogékony, aki önmagát is játékba hozza. [...] Ha például egy másik ember helyzetébe helyezkedünk, csak azáltal fogjuk őt megérteni, azaz a másik másságának, sőt föloldhatatlan individualitásának csak akkor fogunk a tudatára ébredni, ha az ő helyzetébe önmagunkat helyezzük. Azaz nem akkor, ha egyszerűen az ő helyzetébe helyezzük önmagunkat, hanem az ő helyzetébe önmagunkat helyezzük.”⁶

Történettudomány és irodalomtörténet

Az irodalom tanításának megkerülhetetlen módszertani problémája, hogy a művek hermeneutikai szempontú megközelítése, tehát „a szöveg és a jelen közötti feszültség kibontása” milyen arányban támaszkodjon a történettudomány, s mennyiben irodalomtörténeti ismeretekre. Maga a probléma is történeti gyökerű, hiszen a két diszciplína évszázadok óta rivalizál a történeti tudat formálásában betölthető meghatározó szerepéért. Hosszú ideig úgy látszott, hogy ennek a rivalizálásnak közvetlenül politikai tétje van, mert a kultúrát is ellenőrzésük alatt tartó hatalmak számára nem volt közömbös, hogy a történelmi sorsfordulókról – pl. a magyar őstörténetről, az Árpádok európai szerepéről, a Dózsa-felkelésről, a nemzeti függetlenségi mozgalmakról, a francia forradalomról és hazai következményeiről, az arisztokrácia szerepéről, a kommunizmusról stb. – milyen képet alkot az irodalmi műveltségű középosztály, illetőleg az „olvasó nép”. Napjainkban azonban – a bennünket is magába foglaló nyugati kultúrkörben – (Jürgen Habermas fogalmaival) a hatalmi *Rendszer* és az *Életvilág* (a politika és a hétköznapi) elkülönülésének természetes következményeként – a két diszciplína egymáshoz való viszonyában is lényeges változás tanúi lehetünk. Miután – függetlenül attól, hogy éppen bal- vagy jobboldali erők vannak-e kormányon – a legújabb kori politikai intézmények nézőpontjából a történeti tudat formálásában már nincs kitüntetett szerepe sem a történetírásnak, sem az irodalomnak,⁷ a két rivális

közötti (csak látszólag politikamentes!) párharc színtere az antropológia, a nyelvtudomány, az ontológia, az axiológia és az episztemológia határterületeire tevődött át, tétje pedig a humán kultúra intézményei feletti kontrollpozíció megszerzése lett. A politika, a művészetek, az irodalom, a történettudomány és a filozófia diszciplínák viszonyában korszakváltó események tanúi lehetünk tehát, s ha a mi nézőpontunkból – a magyartanítás hagyományai felől vizsgálódva – jól láthatók is e folyamat problematikus fejleményei, célszerűbb, ha nem azokra, hanem az általuk előrevetített lehetőségekre és feladatokra koncentrálunk. A tudománytörténeti paradigmaváltás feltétlen pozitívumának tekinthetjük, hogy a humán diszciplínák művelői kénytelenek voltak levenni magukról az értéksemleges tudós maszkját, s színvallásra kényszerültek: milyen világnézeti előfeltevések alapján végzik kutatásaikat. E korszakváltás előzményei a XX. század elejéig vezethetők vissza, s kezdetben a descartes-i racionalizmus metodológiai korrekciójára korlátozódtak. Annak a „pozitivistá történetiszemléleti elméletnek és gyakorlatnak” a kritikájára, amely „a megismerés személytelenítéséről és közösségtelenítéséről”⁸ szólt, s amely – miközben a tudomány autonómiájának illúzióját táplálta – tökéletesen beilleszkedett a hatalmi Rendszer mechanizmusába. „Amikor kiszámíthatóvá igyekezett tenni a világot, eleve csak azt akarta belőle megismerni, ami benne kiszámíthatóvá tehető. [...] Ez a gondolkodási tendencia [...] önmagát az általában vett gondolkodássá hiposztazálta”, s „eközben elkerülte a kutatók figyelmét, hogy a tapasztalásnak és a megismerésnek vannak más útjai is, amelyek a szubjektumnak az objektumhoz való egészen másfajta viszonyulásából erednek...”⁹

A kortárs történetfilozófiában és historiográfiában előretörni látszik az az irányzat, amelyik továbbmegy a neopozitivizmus mannheimi kritikájánál, s immár nemcsak az értéksemleges pozitivizmust, hanem a hatalmi ideológiák által is sugalmazott prekonceptiókat is bíráló tárggyá teszi. Gyáni Gábor megfogalmazásában: „... minden történeti kánon mögött a háttérben ott rejlik valamilyen politikai (ideológiai, világnézeti) doktrína, amely mintegy beilleszti a tudományos tudást és öntudatot egy tágabb és releváns kontextusba, és – társadalmi téren – ez hitelesíti (vagy hitelteleníti) az uralkodó vagy csupán az uralomra törő tudományos kánont. Végére is a történészek mindig azt a képet festik a múltból, ami többé-kevésbé összhangban áll, összhangban látszik állni a jelenben érvényes tapasztalatokkal és a jövő iránt támasztott elvárásokkal.”¹⁰ Ennek a – első pillantásra talán csak a történetfilozófiát és a historiográfiát érdeklő

– megállapításnak messzire menő következményeit tapasztalhatjuk a történetírás és az irodalom viszonyát, következőképpen a magyartanítás módszereit illetően is. Ez akkor is figyelemre méltó lenne, ha csupán történelmi tárgyú szövegek esetében vetné fel újra az objektív/tudományos és a szubjektív/szépírói történelemértelmezés elhatárolhatóságának problémáját, ám – miként látni fogjuk – mélyen érinti a *történetiség* fogalmának fentebb vázolt antropológiai, valamint ismeret- és értékelméleti vonatkozásait is. De induljunk el a filológia felől! Az irodalomtudósok körében – a közelmúltban elhunyt – Ferenczi László meglátása, mely szerint a történetírást „nem csupán az arisztotelészi *Politika* vagy a szintén arisztotelészi *Retorika* alapján lehet és kell elemezni”, mert ahhoz „a *Poétikának* legalább akkora köze van...”¹¹ különvéleménynek minősült, pedig filosz kollégánk nem állt egyedül az észrevételével. John Lukacs, a világhírű magyar származású történész az élete főművének tartott *A történelmi tudat* című könyvében – többek között – ezt írta: „A történész meg a regényíró közötti távolság [...] bizonyosan kisebb, mint talán hinni szoktuk: (s) ennek [...] az az oka, hogy a történelmi tudat nyugati kialakulásával a történelmi gondolkodás mélyebben érintette a regényírókat, mint amennyire a regény hatott a történészekre.” „... a regények szerzői [...] (a) részleteket kiválogató, összerendező és leíró munkájukkal fölhívhatják a történész figyelmét olyan vonatkozásokra, problémákra, időszakokra, amelyek fölött ő átsiklott.” „Egy regény véleményáramlatokat, társadalmi és kulturális irányzatokat fogalmaz meg, gerjeszt, tükröz, serkent előre, fékez le.”¹² John Lukacs megállapításai már átvezetnek mondandóm harmadik témaköréhez:

nemzet és irodalom

kapcsolatának problémájához. Ha elfogadjuk Lukacs állítását, mely szerint „az irodalomtörténet (jól, értsük: nem az irodalomtörténet-írás, hanem az irodalom története!) [...] a történelem része”¹³ – figyelembe véve a szépirodalmi alkotások nyelvi meghatározottságát –, nem kerülhetjük meg a kérdést: beszélhetünk-e a történelemről annak „nemzeti látószöge(i)” (Szűcs Jenő) nélkül. Feltételezve, hogy a kíváncsú konszenzus alapja csak tagadó válasz lehet,¹⁴ az irodalomtanítás aktuális problémáiról folytatandó diskurzus kiindulópontjaként – bármennyire sokunk számára evidenciának tűnik is – újra ki kell mondanunk, hogy *a történetiség elve elválaszthatatlan a nemzet, a nemzeti fogalmától!* Nem egyszerűen azt jelenti ez, hogy a magyar irodalom tanítása során mellőzhetetlen a történelem nemzeti látószöge, hanem

azt is, hogy a nemzet fogalma sem értelmezhető történetietlenül: anélkül, hogy azt az állam, a jogrendszer, az erkölcsi normák és az esztétikai kánonok – korok szerint változó intenzitású – kölcsönhatásának folyamatában értelmezzük. A magyar irodalomnak és irodalomtörténetírásnak arra a korszakára is vonatkoztatható ez a megállapítás, amelyik elsődleges céljának tekintette a nemzeti identitástudat, s azon keresztül a nemzet-állam politikai intézményrendszerének erősítését,¹⁵ de érvényesnek tekinthető napjainkban is, amikor az uralkodónak mondható bölcsészeti stúdiumok, művészetfilozófiai és esztétikatudományi irányzatok éppen ennek a nemzetelvű identitáskeresőnek a negligálására törekcszenek. Akkor is tehát, amikor – miként Falusi Márton mondja: „... a közösség konstitúciójából egyre kisebb részt kérő, a kulturális emlékezet meghatározásában fokozatosan visszaszoruló irodalom [...] előíró jelleggel megköveteli, hogy az értékes költemény a lírai demokráciát képviselje: az irodalomértelmezés a művekből kikényszeríti a költői én megsokszorozódását, disszeminációját. Ahogyan a költői beszédmódokból, úgy a prózapoétikai eszközök közül is a dialogicitás ismérvei szerint válogat a kánon. A regény demokráciáját a fragmentáció, az irónia, az erkölcsi viszonylagosság, a poliperspektivitás, az antimimetikusság és a fonocentrikusság etalonján mérhetjük le.”¹⁶ Az irodalomtudós Falusi következtetése egybecseng a történész Gyáni diagnózisával: „... az irodalomtudomány minél inkább függetlenítené magát évszázados társadalmi funkciójától – sőt szabadítaná fel magát annak kötöttségei alól –, annál inkább egy bizonyos ideológia alá rendeli normaképző szempontjait, amelyet a »nyelvi fordulat« kifejezéssel illet.”¹⁷

Tisztában vagyok azzal, hogy a nemzeti elvű irodalomtanítás kívánalma politikai kultúránk öröklött és új keletű kórtüneteibe ütközik. Egyszerre kell elszenvetnünk nemzetfogalmunknak a közélet fórumain tapasztalható inflációját és a hétköznapi nyelvhasználatban végbemelő devalválódását, s ezért éppúgy el kell határolódnunk a kampánylélektani szükségleteket kielégítő odvas ideológiáktól, miként a nyelvi förmedvények (ld. „nemzeti dohánybolt”, „nemzeti vágta” stb.) stílusalanságától. De nem alapozhatjuk az irodalomtanítást a *nemzeti filozófia* művelőinek az elmúlt két évszázad során teremtetett szellemi örökségére sem. Nem azért, mert legjobbjai – Szontagh Gusztáv, Erdélyi János, Böhm Károly, Palágyi Menyhért, Karácsony Sándor – munkásságának nem lenne kitüntetett helye a magyar bölcséleti irodalom megkülönböztetett figyelmet és megbecsülést érdemlő értéktárában, hanem mert az egyfelől leíró/analizáló,

másfelől a történetfilozófiai kontextusokat kereső/vázoló, egymással folytatott vitáikban formálódott nemzetkoncepcióik nem vehették fel a versenyt azzal a dinamikus közösségeszménnyel, amely a XVIII–XIX. század magyar irodalmában született meg, s amelyet a reformkor politikusnemzedéke gyökereztetett meg a magyar nemzettudatban.¹⁸ Arra a – eszmetörténeti hungarikumnak tekinthető – tényre utalok, hogy a magyar irodalomban – Bessenyei, Kazinczy, Csokonai, Berzsenyi, Katona, Kölcsey, Vörösmarty, Petőfi, Kemény, Eötvös, Jókai, Arany munkásságában – született és kifejlődött modern (polgári) nemzeti közösségeszmének soha nem a vitatott tradíció, s nem az adott ’jelen’, hanem mindig a jövőre irányultság volt a legfontosabb ismérve. Ezért történhetett meg, hogy hosszú időn keresztül erősebbnek bizonyult minden riválisánál: kezelni tudta a rendi tagoltságból (nemes–nem nemes), a politikai szembenállásból (labanc–kuruc), a felekezeti különbözőségekből (katolikus–protestáns) és az eltérő reformkoncepciókból (liberális–konzervatív) fakadó konfliktusokat – gazdag példaanyagot szolgáltatván ezzel a szellemi polgárháborúvá eszkalálódó népi–urbánus ellentét meghaladására törekvőknek is. Nemzetfogalmunknak ez a XVIII–XIX. században kiérlelődött minősége integrálni tudta a korábbi századok eszmetörténeti előzményeit (az „eredetközösségi” és az „államközösségi” koncepció életképes tartalmait), magába építette korának nyelv-, illetve hagyományközösségi étoszát,¹⁹ miközben elsajátította Kölcsey spirituális haza-fogalmának erkölcsbölcséleti alapelveit is.²⁰ Létezik tehát olyan, a magyar irodalomban kifejlett eszmehagyomány, amely semmiféle kapcsolatban nem volt és ma sincs a modern kori nacionalizmusokkal, irredenta és rasszista ideológiákkal. S akik ezt az „öncélúnak” ítélt közösségeszményt egy civilizációs megatrenddel, a globalizációval szembeállítva próbálják korszerűtlennek ítélni, tudva-tudatlanul figyelmen kívül hagyják, hogy a saját hagyományait őrző közösségek kontinenseken átívelő, egyre komplexebb együttműködése is *globalizáció*. Mint ahogyan figyelmen kívül hagyják azt is, hogy miközben „az idehaza széles körben igazodási pontnak tekintett kulturális centrumokban uralkodó ideológiák szerves része a nemzeti elv tagadása”,²¹ a vezető államok (USA, Oroszország, Kína, az arab világ) éppúgy a saját népeik nemzeti, nyelvi, vallási, kultúratörténeti identitástudatára alapozzák stratégiájukat, miként a feltörekvő, vagy „csak” az autonómiájukat védő afrikai, dél-amerikai, közép-, kelet- és délkelet-ázsiai országok politikusai. Nem az a kérdés tehát, hogy a nemzeti elvű közösségsszerveződésre vagy a globalizációra mon-

dunk-e igent, hanem az, hogy a nagyhatalmi nacionalizmusok áramlatába sodródunk-e, avagy a XVIII–XIX. századi magyar polgárosodás szellemi/politikai örökségét képviseljük a nemzetek közösségében.

Látszólag talán messzire elkanyarodtam az irodalomtanítás szakmai kérdéseitől, valójában azonban éppen az volt a célom, hogy próbáljunk meg egy rugalmas *értelmezési kánont* kimunkálni, mielőtt az egymással összeegyeztethetetlen *szövegkánonokról* s azok feldolgozásának technikáiról vitatkoznánk. Így juthatunk csak el a magyartanári hivatás legsúlyosabb dilemmájához is, hogy tudniillik milyen mértékben tematizáljuk, és milyen szakmai/pedagógiai eszközökkel „dolgozzuk fel”

az irodalom és a politika

évszázadok óta tartó határincidenseit. Tapasztalataim és meggyőződéseim szerint a dilemma megkerülése – a tanári semlegesség stratégiája – éppoly természetlen, mint a nyíltan vagy álcázottan politikai célú konfrontáció. A magyartanítás céljai (ez a kultúrpolitikusnak szól:) csak az irodalom funkcióiból vezethetők le, de (ezt a tanárnak is tudnia kell:) nem teljesen azonosak azokkal. A közoktatás állam által működtetett és/vagy kontrollált műhelyei a *homo politicus* közéletre felkészítő, állampolgárképző műhelyei is, s mint ilyenek, magától értőden igényt tartanak a politikai orientálás szaktantárgyakban rejlő lehetőségének kiaknázására. A politikai eszközként is használt irodalomtanítás problémáit illetően elméletileg kétféle álláspontra helyezkedhetünk. Vagy a tananyagot – a kötelező és ajánlott olvasmányok listáját – próbáljuk meg a lehetőségeink szerint depolitizálni, vagy csak olyan politikai tematikájú műveket viszünk be a magyarórákra, amelyek kiállják a szigorúan irodalmi értékszemponthoz érvényesítő kritika próbáját. Ami az első felvetést illeti: a depolitizálás kísérlete a magyar irodalom oktatásában kudarcra lenne ítélve. Nem azért, mert a nemzeti irodalmi kánon korszakváltásokat túlélő törzsanyagát kellene kiostálunk a tananyagból, s ezzel kétségbe vonnánk az irodalomtörténészek kompetenciáját a magyartanításban, hanem azért, mert történelmi tudatunk tájékozódási zavarai nem kezelhetők a politikum és az esztétikum és megszüntethetetlen „érdekelletének” tudatosítása nélkül.²²

És hová vezet a másik út? Mindenekelőtt a „szigorúan irodalmi értékszemponthaját” is ki kell menekítenünk az őket hol politikai szenvedéllyel képviselő, hol tudományos mezbe bújtatott hitek, eszmék és ideológiák szorításából. Mert ahogyan nincs olyan művészi tekintély, akinek politikai ügyekben kimondott ítélete vitathatatlan

lenne, nincs olyan közügy sem, amelynek morális, jogi és szociális súlya garantálhatná kifejezésének esztétikai értékét. Aki ez utóbbi axiómát nem fogadja el, az nem ismeri a művészi élményt, aki az előbbi állítással nem tud megbékélni, az nem érti, s talán nem is akarja megérteni a politika törvényszerűségeit. Ahogyan nagy költőink is tévedhettek politikai kortársaik megítélésében (csak a legnagyobbak közül: Petőfi a Batthyány-kormány, Vörösmarty Görgey Arthur, Ady Tisza István esetében), mi magunk akkor hibázhatunk, ha egy-egy közéleti tárgyú mű hangulatjelentéséből a szerző politikai világképére következtetünk.²³

Fogadjuk el: az írók, költők közéleti állásfoglalásainak, nyilatkozatainak lehet súlya a közvélemény formálásában, de az irodalmár és a tanár a saját személye és szakmája tekintélyét kockáztatja, ha azokra a saját politikai világképének vagy közérzetének igazolásául hivatkozik.

A magyartanároknak különös okuk van, hogy megfontolják ezeket az összefüggéseket. Nem is annyira azért, mert irodalmunk a nagy európai korszakstílusok követésének fázisaiban éppúgy, miként a XX. századi irányzataiban szorosabb szimbiózisban élt a politikával, mint a mintaként szolgáló nemzeti irodalmak, hanem sokkal inkább azért, mert mindmáig nehezen kiheverhető sokkhatásként érte a szoros szimbiózisnak a rendszerváltozással bekövetkezett megszűnése. Ne felejtjük: a politikai rendszerváltozást az irodalmi élet (az írórtársadalom) rendkívül gyors és rendkívül éles polarizációja előzte meg, s annak arányában, ahogyan az írórtársadalom elveszítette politikai szerepét, ez a polarizáció az irodalomértelmezés, a magyartanítás, az egymással kibékíthetetlen esztétikai filozófiák, irodalomtudományi iskolák ellentétének kiéleződésével folytatódott. Itt tartunk ma. Lássuk hát: van-e esélyünk arra, hogy ezt a folyamatot megállítsuk és visszafordítsuk? Van-e esélyünk arra, hogy azt a traumát, amit az irodalom politikai szerepének elvesztése, majd a viszonylag egységes értelmezési kánon megszűnése okozott, kezelni tudjunk, s a veszteségeket nyereséggé varázsoljuk? Meggyőződésem, hogy van esélyünk, de csak akkor, ha elérjük, hogy a kezelés célját és módszereit körvonalázó alapelvekben mindenekelőtt a legérzékenyebbek és legérdekeltebbek: a magyartanárok jussanak konszenzusra. Mindenekelőtt a szakmánk gyakorlásának célját illetően kellene tehát megegyezésre jutnunk. Nehéz helyzetben vagyunk, hiszen a közelmúltban nemcsak a magyartanítás, hanem általánosságban a közoktatás által követendő

nevelési célok

létjogosultsága is megkérdőjeleződött. Jóllehet a tanítás, az oktatás abszolút szabadságát védelmezők már nem a despotizmussal szemben követelték a civil társadalom korlátlan szabadságát, érvelésükben azonban még az antropológiai/pedagógiai idealizmus rousseau-i tézisein is túlléptek. Nemcsak azt tagadták, hogy az oktatás intézményeinek joguk van, hogy nevelési célokat is kövessenek (az oktatást szolgáltatásnak tekintették a civil társadalom számára), de azt is kétségbe vonták, hogy egyáltalán létezhetnek-e olyan kulturális normák és minták, amelyek kijelölhetnék a felnőtté válás irányát. Megjegyzem: ez a „reformpedagógiai” doktrína egy – 1990-ben kezdődött – nyelvi háború érvkésztetét is „gazdagította”, amikor az a nevelés fogalmát az „indoktrináció”, illetve az „idomítás” szavak jelentésére korlátozta. Mi sem áll tőlem távolabb, mint hogy az irodalomban, illetőleg az irodalom tanításában az individuum ilyen értelmű nevelésének eszközét keressem. Miután azonban az irodalom tanításának (nem csak a hazai) történetében folyamatosan jelen voltak (és jelen lehetnek) olyan didaktikai módszerek, amelyek a művek esztétikai értékeinek felmutatása nélkül próbálják elérni az érzelmi, az erkölcsi, a vallási vagy éppen a hazafiságra nevelés céljait, nagyon fontos, hogy a magyartanítás elvi követelményeit az ilyen irányú kísérletektől is elhatároljuk. Lássuk be, hogy az irodalomnak nincs közvetlen szerepe a közösségi normák elfogadtatásában, ám felbecsülhetetlen segítséget nyújthat az egyénnek abban, hogy értéket és értelmet tulajdonítson létezésének, s hogy megértse és alakítsa létfeltételeit. A növés, növekedés, „növelés”/nevelés, illetőleg az alakulás/alakítás, képződés és képzés (Bildung) szavaink jelentéstani rokonságát figyelembe véve fogadjuk el tehát, hogy *az irodalom is nevel!* Pontosabban nevelhet, ha nem esik áldozatául a – konferenciánk külön témáját is képező – úgynevezett

„digitális fordulat”-nak.

Nem vonom kétségbe, hogy vannak helyzetek, amikor a laptop, a projektor ismeretközvetítő használata indokolt lehet, de jóvátehetetlen vétségnek tartom, ha a magyartanár akár egyetlen lehetőségét is elmulasztja annak, hogy technikátlan közvetlenséggel, kitárulkozó személyességgel (a magyartanítás „legsúlyosabb dilemmáját” el nem kerülve!) vegyen részt a diákjaival történő kapcsolatteremtésben. Megtévesztő lehet az a fajta biztonságérzet, amit az elektronikus médiumok igénybevétele nyújt, de a személyes élményközvetítés sikerének kockázata (kockáztatása!) nélkül a tanár erőfeszítései

elkerülhetetlenül kudarcra vannak ítélve. Az előszó – ha esztétikai töltete van – hatására tudatosuló identitáspasztalatot az ún. érzelmi nevelés legrafináltabb mód-szereivel sem lehet helyettesíteni, s még kevésbé lehet azt megszerezni művészet- és irodalomelméleti stúdiumok útján. Mert ne feledjük: *magának az emberi szubjektumnak, az énnnek, a személynek, az individuumnak a mibenlétét: eredetét, antropológiai státuszát, funkcióját illetően nincs közös nevezőjük a kortárs esztétikai filozófiáknak.* S talán ez a legsúlyosabb érv amellett, hogy egymással próbáljunk megegyezni: melyek legyenek a *kötelező olvasmányok és új olvasási módok a digitális fordulat korában.*

JEGYZETEK

- 1 Az MTA és a Magyartanárok Egyesülete által szervezett, *Kötelező olvasmányok és új olvasási módok a digitális fordulat korában* címmel, 2018. május 31-én az MTA székházában megtartott konferencián elhangzott előadás kibővített és szerkesztett változata.
- 2 *Irodalomtanítás? Magyartanítás? – Arató Lászlóval beszélget Kulin Ferenc.* = *Magyar Művészet*, 2015, 1. sz., 81–91; *Interjú Korompayné Sebestyén Nórával* = Uo., 91–94.
- 3 www.ma.hu/tart/rcikk/f/0/138596/1
- 4 KUKORELLY Endre: *Porcelánbolt – Kedvencekről. Olvasókönyv.* Bp., Jelenkor, 2016
- 5 GADAMER, Hans Georg: *Gesammelte Werke I.*, Tübingen, 1990, 217. Idézi FEHÉR M. István: „A tiszta önmegismerés az abszolút máslettben, ez az éter mint olyan...” *Idegenségtapasztalat mint az önmegismerés útja és közege.* = *Identitás és kulturális idegenség.* Szerk. BEDNANICS Gábor, KÉKESI Zoltán, KULCSÁR SZABÓ Ernő, Bp., Osiris, 2003, 23.
- 6 Uo. 24.
- 7 A politikai üzeneteket közvetítő tömegmédiumok a tudatformálás hatásosabb eszközeinek bizonyultak.
- 8 MANNHEIM Károly: *A kultúra és a kultúra megismerhetőségének szociológiai elmélete (Konjunktív és diszjunktív gondolkodás)* = Uő: *A gondolkodás struktúrái. Kultúraszociológiai tanulmányok.* Bp., Atlantisz, 1995, 163–164.)
- 9 Uo.
- 10 GYÁNI Gábor: *Nemzeti vagy transznacionális történelem.* Pozsony, Kalligram, 2018, 38–39.
- 11 SZÖRÉNYI László: *Árnyék* = „Gazdagabb voltam, mint hinni bármikor is adatott”. *Ferenczi László emlékkönyv.* Bp., Hungarovox, 2018, 179.
- 12 LUKACS, John: *A történelmi tudat avagy a múlt emlékezete.* Ford. KOMÁROMY Rudolf, Bp., Európa, 2004, 170–186.
- 13 Uo.

- 14 Okot ad optimizmusomra, hogy az Arató Lászlóval folytatott – fentebb hivatkozott – beszélgetésünkben vitapartnerem így nyilatkozott: „Amiben maradéktalanul egyetértünk: a globalizáció korában a nemzeti hagyomány ápolása talán az eddigieknél is fontosabb, s nemcsak a közösség érdekében, hanem a személyes identitás megalkotása szempontjából is. S ha a közvetlen politikai haszonszerzés, a jelszavak, a kampányok és a nemzet megosztása helyett a nemzeti kultúrára vetett hangsúly az Illyés-féle »haza a magasban« és az Ottlikék-féle »másik Magyarország« jövő felé orientáló eszményéhez járul hozzá, akkor magam is szeretnék hozzátenni ehhez az építkezéshez vagy újjáépítéshez.”
- 15 DÁVIDHÁZI Péter: *Egy nemzeti tudomány születése – Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet*. (Bp., Akadémiai – Universitas, 2004) című monográfiájában ezt a korszakot dolgozta fel.
- 16 FALUSI Márton: *Jog és irodalom, haza és haladás a magyar eszmetörténetben*. Doktori értekezés, Pécsi Tudományegyetem, Állam- és Jogtudományi Kar Doktori Iskola. Kézirat, 3.
- 17 Uo.
- 18 Egyetérthetünk Perecz Lászlóval, aki szerint a nemzeti filozófia „megnyilvánulásai a reformkorban a romantika, a neoabszolutizmus korától a századfordulóig a pozitívizmus, a két háború között pedig a szellemtörténet irányzatának befolyása alatt bontakoznak ki”; s aki így összegezte kutatásainak eredményét: „a nemzeti filozófia az újabb vizsgálódások nyomán nem kontinuos tradíciónak, csupán diszkontinuos toposznak bizonyul.” Ld. PERECZ László: *Nemzet, filozófia, „nemzeti filozófia” = A nemzeti tudományok historikuma*. Szerk. KULIN Ferenc, SALLAI Éva, Bp., Kölcsey Intézet, 2008, 374., valamint PERECZ László: *Nemzet, filozófia, „nemzeti filozófia”*. Bp., Argumentum – Bibó István Szellemi Műhely, 2008, 7.
- 19 S. VARGA Pál fogalmai. Ld. Uő: *A nemzeti költészet csarnokai: A nemzeti irodalom fogalmi rendszerei a 19. századi magyar irodalomtörténeti gondolkodásban*. Bp., Balassi, 2005
- 20 Ld. KULIN Ferenc: *Kölcsey nemzetfogalmai* = Uő: *Közelítések a reformkorhoz. Tanulmányok*. Szerk. NAGY András, Bp., Magvető, 1986, 127–143.
- 21 GRÓH Gáspár: *A nemzet: feladat*. = Uő: *Neurotikus nemzet-tudat? Esszék, tanulmányok a magyar kultúrából*. Bp., Nap, 2018, 14–15.
- 22 A politikus akkor jár jó úton, ha belátja az időhöz és helyhez kötött, konkrét döntése cél- vagy szükségszerűségét, de az író helyzetdiagnózisa és kritikai attitűdje csak akkor válhat esztétikai minőségűvé, ha a lehetséggel, a szükségszerűvel szemben a lehetetlent, az elgondolhatót is kifejti.
- 23 Példa lehet erre Kemény István *Búcsúlevél* című verse, amelyet – miután néhány középiskolai magyarórán kortárs irodalmunk politikai „közérzetét” volt hivatva illusztrálni – maga a szerző ekként kommentált: „Jobbról és balról is értelmezték a *Búcsúlevelet*, de többnyire leegyszerűsítve, a napi politika felől, aminek nem örültem. Ez a vers arról próbál szólni, hogy évtizedek óta nagyon nagy baj van Magyarországon lélekben, gondolkodásban, mentalitásban, akkora, ami elől talán jobb lenne menekülni. És hogy én elmenekülni nem tudok, de nem tudok megoldást sem. Nem megosztó verset akartam írni. Éppen ellenkezőleg. Személy szerint persze örülök, ha sikerült bármit is megújítanom a magyar költészetben, de nem egy ilyen negatív verssel szerettem volna ekkora nyilvánosságot.”
http://mandiner.blog.hu/2013/05/21/valami_mas_lesz_valami_silanyabb_interju_kemeny_istvannal

Rohonyi Zoltán

Kánon, kánonképződés, kanonizáció

Vázlat egy fogalmi tartomány működéséről
és történeti funkcionalitásáról*

„Azért vannak elképzeléseink a kánonról, mert az irodalomról olyan kulturális kontextusban tanulunk meg gondolkodni, melyet részben a kanonikusság fogalma konstituál.”

Charles Altieri

„... a társadalmak érvényesíteni tudják érdekeiket, mivel a kánon kontrollt biztosít a kultúra által komolyan vett szövegek és a »komolyság« jelentését meghatározó értelmezési módszerek fölött.”

Frank Kermode

„A kánon a kánon destrukciója, saját lerombolása útján építi fel önmagát.”

David Martyn Paul de Man-értelmezéséből

1. Elméleti proposíciók

■ Valószínűleg igazuk van azoknak, akik feltételezik – sőt bizonyos tudományos alapon belátásukat érvényesíteni is tudják –, hogy előzetes tudás, mi több, Popperrel szólva: világ nélkül nincs esélyünk hozzáférni a „dolgokhoz”. A hermeneutika hasonló jellegű fogalmait itt még nem említeném, de a fenti idézetek arról szólnak, hogy a több mint kétezer éves kánonfogalmat aligha lehet, s kérdés, hogy érdemes-e az egyszerű leírás szintjén megragadni. A kánon csak belülről, a kánonon belülről tudjuk megközelíteni, s ettől fogva szembe találjuk magunkat Michel Foucault dilemmájával – gondoljunk a *discontinuité*hez kapcsolódó gondolatsorra –, miszerint az eszköz és a tárgy elválaszthatatlan. Amit megragadni próbálunk, arról hipotézisünk, előzetes képzetünk van, s ezt eszközként működtetjük tárgyunk tagolt leírásában. Hogy Foucault gondolati építkezése (legalábbis *A szavak és a dolgok*, s talán *A tudás archeológiája* korszakában) egyfajta rejtett, transzcendentális szubjektum nélküli kantianizmust idéz, azt már Paul Ricoeur megállapította, viszont, hogy e megismerési szituációnak következményei vannak a kánon fogalmáról való

gondolkodásban, az már indulásból evidenciának számít. Természetesen a megközelítés tudomány-módszertani alapjairól van szó, s e téren az úgynevezett kánonelméletnek alig tagadható fogalmi hiányai vannak.

1.1. E „tárgy”, vagyis a kánon ugyanis nem csupán szövegek, szerzők, beszédmódok, műfajok halmaza, hanem a kiválasztásukat meghatározó kommentár és az önállósuló értelmezés szerves rendszere, amelyet lezárás és nyitás, az előírás és annak folyamatos tagadása jellemez. Ezzel egyzersmind tudomásul vettük, hogy a kanonikus szövegek, életművek stb. kommentárja és értelmezése eszközként és rögzült vagy rugalmas szabályként minden további műképződmény befogadhatóságát befolyásolja. Vagyis az irodalmi történet értelmezett és értelmezési alakzatok előzetességének a függvénye, ha definíciószerűen fogalmazzunk.

Az így felfogott kánonra kétségtől jellemző az Aleida és Jan Assmann szerzőpáros tézise, miszerint elválaszthatatlanok tőle a cenzúra, a szöveggondozás és az értelemgondozás mozzanatai, s az a metaforájuk is idekívánczik, hogy mindig „feltételez egy ajtót, amelyet el kell torlaszolni”. Mindezzel máris előrevetülnek olyan elméleti perspektívák, mint a „benne állás” hermeneutikai következményei, a társadalmi avagy intézményes kontroll hatásmechanizmusa (Kermode), a kommunikáció archeológiájának az új szempontjai, ám egyúttal implikált a nyelvileg konstituált világ, az önmagát dekonstruáló szöveg – s így persze az öndestruktív kánon – gondolata is.

1.2. Miközben kortárs irodalmunkban például Ottlik, majd Esterházy és Nádas kanonizációja teljes terjedelmében mutatta a folyamat működését (vö. Lengyel Péter 1976-os Ottlik-hommage-ával, illetve az 1988-as *Dyptichon* című kötet írásaival), magát a problémát a hazai szakirodalom a kilencvenes évek óta tematizálja magas elméleti szinten (Szegedy-Maszák Mihály, Kálmán C. György, Kulcsár-Szabó Zoltán). A nemzetközi szakirodalom ismertetésének a feladatát, s irodalomtörténetünk főleg XX. századi kanonikus átrendezését valójában a teljes szakma elsörendű

feladatának tekintette, így e szöveggyűjtemény bevezetője szándékosan a fogalmiság elvontabb összefüggéseire és *történetiségére* kívánja ráirányítani a figyelmet. Nem kíván beszámolni tehát sem az amerikai kánonvitákról, sem a fogalomtörténet közhelyeiről. Bizonyos fogalmi előzetességet persze fel kell majd vázolnia, ám a gyűjtemény olyan szerzői, mint például Jan Gorak, valójában feloldják az efféle előszó-követelmények alól.

A lényeg talán az, hogy – az irodalom korábbi funkcióját visszaszorító világ maradék olvasói számára – egyfajta javaslat szülessék az itt publikált szövegek kapcsán is, miszerint mediatizált közegünk legyűrhetetlen hatása ellenére igenis a *magaskultúra* előzetességét kellene hordoznunk magunkban. Arról kell beszélnünk, hogy milyen elméleti fogalmak közegében gondoljuk el a kánont, hogyan is kellene lebontanunk, mennyire ismerjük fel önmagunkban a működését. Pontosabban, mennyire vagyunk hajlandók a burkoltan érvényesülő kanonikus működés kultúrát teremtető erejének engedni.

1.3. Mindezt előrebecsátva máris konzervativizmust lehetne emlegetni. Magaskultúra vs. mediatizált világ, ugyan miféle avíttóság ez? A szövegeket válogatva kialakult az a felfogás, miszerint éppen az a feladata egy ilyen gyűjteménynek, hogy a kulturális tradícióban való benne létünket – nem kritika nélkül, nem a kritika kizárásával – kellő argumentumokkal alátámassza. Ezen túl pedig ráirányítsa a figyelmet a *rendezőfogalmak olyan rendszerére*, amelyek egymás mellett élnek, ám az egymás mellett elbeszélő szakmák, a párhuzamos diskurzusok ritkán teremtik meg az összefüggést közöttük.

1.4. S itt most nem a Kálmán C. Györgytől kitűnően referált „poliszisztéma”-elméletre gondolok elsősorban, hanem általában véve a *tudásszerzés előzetességét meghatározó mechanizmusokra, s azokra a fogalmakra, amelyek ezeket interdiszciplinárisan megragadhatókká teszik*. A probléma (hipotézis jellegű) előzetes megfogalmazásának popperi tudományelméleti vonalát érezvén közel magamhoz, hadd bocsássam előre, hogy a *diskurzus biztosította és meghatározta keretben érvényesülnek az (előzetes) tudás alakzatai, amelyek egy episztémén belül rendként működtetik mechanizmusait a tudásközvetítés és a szövegköziség bonyolult hálózatában*. Ezen a ponton a kánon szekularizált irodalmi jelentése teljesen beilleszkedik a fentebbi, átfogó keretbe, sőt a Thomas Kuhni paradigma vagy akár a szokásrend, mi több, a gadameri hatástörténeti tudat fogalmával is kapcsolatba hozható. A kánonképződés normatív működésének eredménye a kanonizáció, s kánonról akkor beszélünk, ha az irodalom önmozgásként értett oldala (receptió, intertextualitás) összekapcsolódik az intézményes autorizáció (kritika, iskola, irodalomtörténet) formái-

val. Ennek a története – mint az irodalom története – lehetne az új szakírány kutatási programjának az alapja.

Érvelő kifejtésre csak később lesz alkalmam, s annak a taglalása – Günther Buck meggyőző érvein túl –, miként értem a kánonjogban, jogi előírásokban statikusként rögzült kánonfogalom áttörténetiesítését, elkerülhetetlenül felszínre fogja hozni a kanonikus–klasszikus fogalom pár látszólagos szinonimitását, vagyis e hermeneutikát és kánonelméletet egyaránt foglalkoztató kérdést sem kerülhetem majd meg.

1.5. Előre jelzett koncepcióm remélhetőleg nem fogja zavarni a szakolvasót, s egy szöveggyűjtemény érdekelt használója tudni fogja, mit kezdjen a szövegekkel és az azokhoz csak részben kapcsolódó előszóval. Talán elfogadható elgondolás, hogy éppen a problémafelvetés, a szövegekkel való munka önálló terepének a megnyitása, a bevett fogalmak – nem destrukciója, hanem – áttekinthető rendszerbe építése az igazi intellektuális feladat. Még ha túl merésznek és itt-ott támfalmentesnek bizonyul is az építkezés...

2. Metron és Kanón

A kánonelmélet első nagy hatású művétől (Herbert Oppel, 1937) E. R. Curtius monumentális monográfiájáig, Jan Gorak, vagy legfrissebben Jan Assmann kitűnő összefoglalásáig (1999) kialakult egyfajta konszenzus a kánon fogalmi rétegződése, antik görög és keleti, korai keresztény, korai szekularizált és modern jelentéstartományára körül. A kezdetben „rúd”, „mérce”, „mérték” jelentésű, az építészet és a szobrászat világához kapcsolódó fogalom – mint ezt például Gorak bőven részletezi – nagyon hamar etikai terepre is betör, s elválasztják a pillanatnyi, pragmatikus érdekre vonatkozó Metron s a hosszú távú, prospektív Kanón (mint előírás) jelentéstartományokat. Fontos itt leszögezni, hogy az arisztotelészi hagyomány *rugalmasként* kezeli a kánont, s érdemes lenne eltöprengeni azon, vajon mai, mindent egybemosó szóhasználatunk nem tudná-e felújítani a Metron egykori, elkülönített jelentését. (Innen nézve az amerikai úgynevezett kánonvita ugyanis inkább a Metron fogalmi tartományával értelmezhető, noha természetesen a prospektív oldal sem hiányzik az érvelők készletéből. Hogy mindez milyen „politikai” színezetet kapott és kap, arról itt most nem kell szót ejtenünk.)

2.1. Az antik jelentéstörténet – s most J. Assmannra hivatkozni – rendre felmutatja a *mérték, irányvonal, kritérium, mintakép, modell, szabály, norma, tábla, lista* jelentésváltozatokat (s mint tudjuk, ezek a mai napig meghatározó módon „zavarják” a terminus értékű kánonfogalom esélyeit!), ám az arisztotelészi rugalmasságot már Szent Ágostonnál (lásd Gorak) radikális szűkítés, a kevés számú kanonikus szer-

ző szükségletének az elve váltja fel. (Meggondolkodtató, mennyire hasonló logika vezérli a szekularizált kánont is, ideértve akár például a nemzeti klasszikusok, XX. századi klasszikusok stb. típusú alakzatok létrejöttét is.) A keresztény kánon alakulása – a szentnek tekinthető szövegekhez való viszony, a *Könyv* kanonizálása az apokrif iratok kizárásával, a hatalmi jellegű rögzítés stb. – jelen esetben csak annyiban foglalkoztat, hogy a szakirodalom meglehetősen eltérő, sőt egymásnak végtelenen ellentmondó álláspontokat forgalmaz e kánon *szekularizációja* kapcsán.

2.2. Walter Haug értekezése (1987) a középkori szerzőlisták alakulásáról a közeli viszonyt sugallja, miközben a Gumbrecht-féle álláspont (1987) a *történetiesítés* és az *innovációs kényszer* érvényesüléséről, vagy az a némiképpen ahistorikus álláspont, miszerint a szekularizált kánont sohasem „felülről rögzítették”, ezzel ellentétes. Abban persze John Guillorynak igaza van, hogy az alapvető különbség a világi kánon folytonos módosulásában rejlik, azt is hozzátéve, hogy újabban sok kritikus a bibliai kánon alakításához hasonló módon – vagyis kizárásos alapon – jár el, amint ezt egy lexikonszócikkben is leszögezi (*Critical Terms for Literary Study*. Ed. by Fr. Lentricchia and Th. McLaughlin. Chicago, 1990). Az egyes nemzeti irodalmak belső, retorikai és poétikai természetű kánonja ezen túlmenően a fejlettebb, saját rendszerüket korábban kialakított irodalmakhoz való felfejlődés kényszerében képződik, így tehát mintegy kettős nyomás – szekularizáció és a megkésetttség behozása – befolyásolja működésüket.

Itt azután kétségtelenné válik az a tény, hogy nincs poétikailag előzetesen nem „kódolt”, emlékezhethiányos olvasat – már amennyiben ezt hitelesként „fogadjuk el”. Már csak azért sem, az eddigiek értelmében, mert a megértés, az esztétikai tapasztalat a *szabály/norma/nyelv* értelmű kánon előzetességéből táplálkozik – egyszersmind folytonosan meg is tagadva azt az új művel való találkozaskor (Szegedy-Maszák Mihály). Az *elfogadás ténye viszont máris a kánonképződés mechanizmusát mutatja*.

2.3. Mindez arra figyelmeztet, hogy a fogalom sokrétűsége s a „hatalom” intézményes és diszkurzív értelme a kánon rendezőfogalmi beágyazása révén és történeti törésvonalainak a figyelembevételével értelmezhető csupán. Aki a mai kánonviták – opening vs. closing – felől szemléli csupán a jelenséget, az a Charles Altieritől (1990) elmarasztalt érdek rabja, nem pedig egy polifunkcionális fogalom tagolt használhatóságának a hitét kívánja megmenteni. Nos, talán inkább arra kellene gondolnunk, hogy a kánon kérdésével szembenézve – ahogy azt A. és J. Assmann hangsúlyozzák, s eddigi gondolatmenetünk talán alá is támasztja – egyszersmind a kommunikáció archeológiáját vállaljuk,

mégpedig kettős értelemben. Aki így gondolkodik, egyrészt a történeti rétegek leírására és hermeneutikai közegbe ágyazására vállalkozik, másrészt a kánonképződési folyamatok belső törvényszerűségeit kell feltárnia, hogy magát a kanonizációt (legalábbis a XVIII. századtól érvényes formáiban) értelmezhesse.

Itt persze számolnunk kell az értelmezői közösségek annyira népszerű fogalmának előzményeivel is, például Haug meggyőző szövegének tanulságaival, s így mintegy *történetiesül* St. Fish fogalmi leleménye. Mivel e közösségeket az aktuális kánon – Th. Luckmann-nal szólva – *magszerű* protoképződménye létrehozóinak kell tekintenünk, s nem feledhető, hogy „működésükhöz” a *karizma*, *karizmatikus* is hozzátartozik (vö. még Guillory), világos, hogy olyan diszkurzív működést rejt a jelenség, amely a luckmanni értelemben vett evolúciós vívmányoktól szinte függetlenül meghatározza az irodalmi mező strukturálódását. Korszerű történeti látásmódunk kimunkálása érdekében talán érdemes mindezeket a szempontokat figyelembe venni, különösen annak a tudatában, hogy az irodalomtörténet(írás) elveszítette múlt századi identitásképző funkcióit...

3. A kánon és képződése: a hídépítés szükségletéről

Ha érzékeltetni szeretném a kánon fogalmát ellaposító – ámde megkerülhetetlen – közhelyeket, kénytelen leszek néhányat a jelenség beágyazottsága miatt parafrázálni. Következzék hát „a lista”:

A kánon a tradíció végzett munka terméke, valójában a tradíció hatástörténete és szelektív emlékezete (Altieri, Assmannék stb.); az értelemközvetítés a kánon révén történik; kánon és felejtés egymáshoz tartoznak, s eközben a kánon motiválja a cenzúrát, de kontrollálja is (Szegedy-Maszák Mihály, Assmannék); a kánonok a kultúra emlékeztétét képviselik, de emlékezés nélkül nincsenek; imaginárius potenciálok a társadalom számára (Altieri); a kulturális örökség tárházaként identitásképzők, egyfajta kulturális nyelvtant képviselnek (Altieri); kontrasztív keretek, ítéletalkotási alakzatok (Altieri); megkötnék és bezárnak – legalábbis a *Querelle*-ig –, de meg is jelölik a jövő útját, az olvashatóság kereteinek megszabásával (Gumbrecht, Haug, Buck), vagyis történetképzők; nincs kanonikus mű értelmezés nélkül, ám a művek listája egyre inkább az értelmezők „hatalmába” kerül: a figyelem a jelentésadás módozataira tevődött át (vö. Kermode Cullerrel folytatott vitájával), s mivel az irodalom marginalizációja magával hozta a mindig is létezett elmélet önállósulását, amely most hegemoniára tör, így az elmélet kánonját is be kell vonni a fogalmi körbe (Kermode, Guillory stb.); a kánon és a karizma egybekapcsolódása megismétli önnön alakzatát az elmélet terepén is

(Guillory, Kermode); ehhez járul a karizma rutinizációja Guillory Paul de Man követőivel kapcsolatos megfogalmazása szerint.

3.1. Mindezek után nyugodtan akár pontot is lehetne tenni e szöveg végére. Mindent kimondtak, ami konszenzuálisan elfogadható a kánonkérdés kapcsán, ámde arra e helyek nem adnak „választ”, hogy is néz ki a jelenlegi – valamennyire belátható – álláspontok polarizált rendszere, miként gondolható el a kánon, kánonképződés és kanonizáció korszerű fogalma. Nyilván nem a kánonvédők és kánonnyitók diskurzusát akarom felidézni, de az nem kerülhető el, hogy a két ellentett álláspontot ne szembeesítsem. Annál is inkább, mert „hídépítésről” volt szó az alcímbe.

Igazából két radikálisan eltérő álláspont mutatkozik – legalábbis számomra, de a gyűjtemény szövegeinek a tanúsága alapján is –, amelyek közül az egyiket *immanens*, a másikat átfogóan *intézményes* kanonizációs felfogásnak nevezném. Ha figyelembe vesszük, hogy korábban különbséget tettem kánonképződés és kanonizáció között, azzal csak a problémakör tagolatlanságára utaltam, ugyanis e fogalmak egybeolvadnak a szakirodalomban, magának a történésnek és a történetnek az aspektusa nem válik szét.

3.2. Az előbbi, az *immanens*nek nevezett változat, Harold Bloomra gondolva elsősorban – s nem csak *The Western Canon* című művének hazai hozzáférhetősége, a megjelent részfordítások és ismertetések okán (vö. *Helikon*, 1–2. [1994]; *Szép irodalmi ajándék*, 2–3. [1998] stb.) –, közszerint a hatásiszony vagy hatásszorongás, az előd által kiválasztott utód, vagyis az *anxiety of influence* fogalmával ragadja meg a kánonképződést. Ez lenne tulajdonképpen az irodalom belső története, szerző és szerző, mű és mű közötti ödipális/intertextuális kapcsolat. Maga Bloom ugyan tropológiaiainak nevezi végső fokon e fogalom működését, ám értelmezését átszővi a pszichológiai fonal, s a kánon megállapításában szubjektív döntések jellemzik (Szegedy-Masák Mihály). Aligha tagadható persze, hogy ezzel az irodalom önműködését tematizálja Bloom, éppenséggel azt a tényt, hogy *valamilyen kánonnal szembeni viszonyban jönnek létre a művek*. Ez a kánon már mindenkor létezik az alkotó horizontjában – műfaji, beszédmódbeli, tematikai, általában vett nyelvi értelemben –, de nem közvetítés nélkül!

Ugyanakkor az sem kérdéses, hogy éppen saját szubjektív döntéseivel azt igazolja: Harold Bloomokra van szükség például a nyugati kánon megállapításához, vagyis a kritika és az irodalomtörténet kanonizációs funkciója megkerülhetetlen. Az álláspont ellentmondásosságát jól jellemzi, hogy Frank Kermode-ra roppant elismerően hivatkozik, vagyis egy olyan kritikusra, aki elismeri a jelentős

„kanonizátorok” funkcióját, s az értelmezés intézményes kontrolljáról beszél...

Bloom koncepciójánál maradvá: Shakespeare középponti szerepét nem magyarázza meg kielégítően például Milton s mások vele kapcsolatos hatásszorongása, annál inkább az a tény, hogy az utódok ugyan megvívta vele, ám Warburtontól dr. Johnsonig s tovább *intézményesen* kanonizálták. A kontinensen pedig Friedrich Gundolf jelentős műve (*Shakespeare und der deutsche Geist*) – a recepciótörténeti koncepció szellemi történeti előzményeként – előkészítette a közép-európai primer fejlemények értelmezhetőségét.

Balassi Bálint kanonizációja sem csak úgy történt, hogy „továbbírták”, miközben versnyelve helyettesítette a nevét, de kellett egy Rimay is, s valamennyiük felfedezői és értelmezői. Aligha tud a szürke irodalmár más érvet felhozni az ellen, hogy a *nagy alkotó a kánonalapító*, mintsem azt, miszerint *rendszertörténelemről* van szó, s mint fentebb jeleztem, ennek, ha úgy tetszik, évszázadokra visszanyúlóan alig különböznek a szabályai. „A fennmaradás (kanonizálás) sokkal összetettebb társadalmi kontextussal rendelkezik, mintsem hogy az egyedi olvasó választ vehessük figyelembe” – mondja az említett lexikonszócikkben John Guillory. Ettől még teljesen igaza van Harold Bloomnak abban, hogy a kánonba való betörés a figuratív nyelv szintjétől, az eredetiségtől, a kognitív erőttől, a kulturális tudástól és a dikció erejétől függ.

3.3. A második, intézményesnek nevezett változatról – tudva uralkodó, mi több politikailag is átszínezett formáiról – tulajdonképpen nem is kell sok szót ejtenünk. Szövegünk számos utalással arra vezetett, hogy a közvetítés, a kulturális kommunikáció és intézményes formái nélkül nem létezett s aligha létezhet kánon. A kérdés itt talán úgy vethető fel, az „iskola” (tehát a syllabus és az ennek összeállításában érdekelt hatalmi pozíciója), vagy a tágabban értett „intézményesség” álláspontja mellett kötünk-e ki. Be kell látnunk, ez kultúrköröktől s nem csak intellektuális meggyőződéstől függő probléma; a közép-európai szemzőből látható kulturális működés Lindenberger vagy Kermode stb. melletti érveket mutat, akik bírálják az iskola kizárólagos szerepét, amelyet például Guillory képvisel, miközben nyilvánvalóan nem kizárják meg a bloomi típusú érvelés képviselőit.

Tudomásul kellene vennünk, hogy a kánon iskolai, pragmatikus funkciójú s hatásiszony-mechanizmusú elgondolása akkor áll szemben egymással, ha a Metron és a Kanón antik különbözőségéről megfélekezve s a magas kultúrai igényről lemondva egy mediatizált világ – hogy ne emlegetsem Guillory „technobürokrácia” terminusát – napi gyakorlatának engedjük át magunkat. A kánon *irodalomtu-*

dományi fogalma ezzel szemben a két aspektus összevonását és operativizálását kívánja meg.

3.4. S ekkor még nem is volt szó az elmélet kánonjáról vagy Paul de Man kánontagadó, de attól teljesen meg nem szabaduló álláspontjáról. E téren átadom a szót David Martynnak és Guillorynak, ugyanis a karizmatikus mester gondolatvilágának megközelítési kísérlete szétfeszítene az írás kereteit. Megelégszem annyival, hogy de Man nem foglalkozott periferikus szerzőkkel – az ötvenes évek végétől (Gauss-előadások...) az *Aesthetic Ideology*-ig Rousseau, Hölderlin, Wordsworth, Coleridge, Shelley, Baudelaire, Hegel, Kant stb. álltak egy olyan felfogás középpontjában, amely egyik bírálója szerint a humanista racionálét a nyelv univerzális, de antihumanista racionáléjával helyettesítette. Paul de Mannak erre természetesen volt válasza: sajnálta azokat az irodalmárokat, akik a nyelviség kérdését egyszerűen „az ember alkotta saját céljaira” típusú tézissel intézik el. Innen persze bonyolult út vezet a kánonfelfogásáig, s ha ebben a kötetünkben közölt szövegek segítenek eligazodni, közelebb juthatunk e jelentős szerző hatástörténetileg is nyilvánvaló kánonelméleti jelenlétéhez. Az elmélet kánonját illetően mindenesetre meggondolandók Kermode megjegyzései a túlzott önreflexivitás önbizalmáról, az esztétikum és a kritikai totalizálás helyett érvényesített retorikai megközelítésről, különösen, ha azt is olvashatjuk szerzőnk-nél, miszerint semmilyen új értelmezés nem rombolja a kánon, mivel egyszerűen összetartoznak. Talán nem téved az az olvasó, aki ezt rokonszenves vitastílusnak, megfontolt állítások könnyed iróniájú megfogalmazásának és megélt tapasztalatok bölcs leszűrésének tartja.

3.5. Amennyiben ilyen komplex kánonfogalommal dolgozunk, vagyis olyannal, amely olvasási „előírást”, értéket, folyamatos változást és a tradícióhoz való újraértelmező viszonyt tételez fel, akkor legalább még két kérdéssel kell szembesülni. Az egyik: mit kezdünk a kánon „lista, rögzített értékrend” stb. belénk ivódott konnotációjával. A másik: feladva vagy megtartva ezt a változatot, mit kezdünk a szinonimikusan kezelt *klasszikus* fogalmával. A két kérdés értelemszerűen a *történetiség* dimenzióját érinti, s így egybevonva – a hermeneutikai szakirodalom „tekintélyének” és hazai recepciójának ismeretében – lehet kísérletet tenni a válaszára. G. Buck és H. U. Gumbrecht szövegei kiváló érveléssel bizonyítják – különösen hogy ez utóbbi tömören reflektálja H. R. Jauss nevezetes *Querelle*-bevezetőjét, hogy éppenséggel a *Querelle* óta (amelyben ugyanis a szép történeti reflektálása töri meg a változhatatlan kanonikus érvényét) folyamatos történetiesítés zajlik a XVIII. században. Míg az *Encyclopédie „classique”* címszavába foglalt álláspont még közel állni látszik a kanonikus fogalomhoz és társadal-

mi magatartásformák stabilizálását célozza, Kant után, a *példaszerű* kategóriája révén Schiller már relativizálja a szépet, s ezzel alámosza a kánon statikus jelentését. Gumbrecht másfelől azt a folyamatot is bemutatja a francia irodalom példáján, ahogyan a *kanonikus* szerzők helyét a *klasszikusok* veszik át: a XVII. század nagy drámaírói ugyanis éppenséggel e folyamatban klasszicizálódnak a Comédie Française színpadán a XIX. század elején, hogy azután Madame de Staël teoretikusan is az individuális képzés ideáljára tegye a hangsúlyt. Ám ahogy a klasszikus fogalma ekkor rögzülni látszik, azt Gumbrecht némi iróniával foglalja össze: kritériumai a nyelvhelyesség, nyelvi elegancia, öröknek tetsző tartalmak értékes „edénye”, valamely megfoghatatlan zsenialitás kiadására, a jó ízlés iránytűje.

A történeti folyamat egésze szempontjából ez persze csak két példa, de az mindenesetre meggondolkodtató, hogy számos mai szerző – például A. Shankman vagy J. Guillory (lexikonszócikkében), de Assmannék is – kimeríthetetlen, időtálló, önidentikus stb. jelentést ad a kanonikusnak és klasszikusnak, egybemosva egy ma már erősen kérdéses fogalmi párost. Gadamer visszhangzik Assmannéknál, az amerikai szerzők viszont – eltérő tradíció alapján – kevésbé látszanak ismerni azt a meggyőző érvelést, amellyel fellépéstől kezdve Jauss a klasszikus (ha úgy tetszik, egyúttal a kanonikus) időfölköttségét kétségbe vonta. A temporalitás eszméje, innen nézve, valójában megkérdőjelezte a klasszikussal szinonim vagy tőle elkülönített kanonikus statikuság eszméjét.

4. A kánon a rendező keretfogalmak körében

Az eddigi érvelés azt sugallja, hogy a kánon temporalizálódása és diszkurzív beágyazottsága aligha látszik kétségbe vonhatónak. Próbáljunk tehát összegezni. Az értelmező, alakulástörténeti alakzatokat leíró és konstruáló tevékenység utóbbi évtizedekben érvényesülő kérdésirányai és a keretfogalmak, háttérfogalmak, a megalapozó kategóriák „vitája” – s egyben a meglévők destabilizálása – az irodalmat értelmező fogalmak körében meglehetősen gondot okoztak. A kánon „felkapott” kérdése nem mindig járt együtt a történetiség érvényesítésével, s alig láttatták e fogalom *tudáselőzetességi* funkcióját. Az elméleti proposíciók nyomán meg kell tehát kísérelni a fogalmi háló megszövését, legalábbis javaslatként elgondolva.

4.1. A strukturalizmus szcientizmusa és pozitivistikus tudományeszménye már a hatvanas években „kitermelte” M. Foucault-nál azokat az átfogó, értelmező keretfogalmakat, amelyek transzcendentális kategóriaként, lehetőségke-reteként, előfeltételként, a tudásszerzés kereteként és meghatározójaként működnek. A diskurzus, az episztémé s a

benne működő diszkurzív rend – e közismerten domináns foucault-i fogalmak – transzcendált jelentéshasználat révén a *mondhatóság előzetességének* a szabályait tartalmazzák. (Nem feledhetjük persze a Manfred Frank által ebben kimutatott Claude Lévi-Strauss-féle mítoszinterpretáció fogalmi hatását, amelyet Ricoeur elvárásának az érvényesíthetősége is alátámasztott.) E fogalmak a hazai értelmezőknél – logikusan egyébként – irodalmi episztémé stb. jelentésvariánszt kaptak, noha Foucault az episztémét eredetileg kifejezetten tudományok közötti viszony értelemben használta. Mindez éppen azért lehetséges, mert transzcendált értelmében az „irodalmi episztémé”, irodalmi diskurzus igenis alkalmas a *keret* és a *határ* jelentéskörnyezetének a jelzésére. S nem feledhető, hogy érvényesül az a belátás, hogy nincs Horváth János-i értelemben vett önelvű korszak, a kogníció az esztétikai tapasztalat elválaszthatatlan része, s így a *világértési rend*ként értett episztémé – s az abban működő diskurzus – az irodalom létezési kerete egyszersmind. Más kérdés, hogy Manfred Frank például igen súlyos kritikával illette ezeket a foucault-i fogalmakat, ám mindez igen szigorú tudománylogikai alapon történt, Foucault hatástörténeti funkciójának nyilvánvaló ignorálásával. Hogy azonban az episztémében működő szimbolikus rend – amelyet Frank is kapcsolatba hoz az életvilág fogalmával – aligha tagadható, azt nem itt kell bizonyítanunk.

4.2. Időben teljesen egybeesik az archeológiai történelem foucault-i eszméjének megfogalmazásával és keretfogalmainak bemetsződésével az ötvenes évek végi előzmények és a *Querelle*-tanulmány utáni látványos Jausse-fellépés, a *Provokáció*-tanulmány (1967/1970). Itt a történetiség kereteinek hermeneutikai visszanyeréséről volt szó, s ezt 1970-es kötetének tanulmányai egységesen képviselték is. A kánon szituálhatósága szempontjából az a döntő, hogy szerzőnk a Husserltől Heideggeren át örökölt gadameri horizontfogalmat és a hatástörténeti tudat logikáját, továbbá a kérdés–válasz metodikát átvéve, átértelmezte a horizontösszeolvadás gadameri fogalmát – horizont-közvetítéssé alakítva azt –, történetivé képezte át (mint láttuk) a klasszikus fogalmát is. S ebből az következik, hogy a kérdés–válasz logika egybekapcsolása a horizont-közvetítés aspektusával, s ennek módszertani és alakulástörténeti vezérelvé emelése az eminens szerzők és művek dialógusát, tágabban a *valamin képzett* befogadói közeg kérdéspotencialitását állította a középpontba.

4.3. Ezekkel a kérdésirányokkal, s még fontosabb: leszűrhető következtetéseikkel mintha konvergálna a humánmegértés habermasi felfogása (a megkerülhetetlen előzetes megértés a nyelv- és értékvonatkozásában nyelvi megközelítendő jelenségek esetében), vagyis az *előzetes tudás*

fogalma, de talán nem tévedünk nagyot, ha Lyotard „*grand récit*”-jét – az értést meghatározó rendszereket egybefogó nagyelbeszélés elhíresült fogalmát – is bevonjuk e körbe. Tudva persze, hogy itt igen-igen eltérő elméleti alapállású szerzőkről van szó – a probléma látszik közösnek. Nevezetesen a kulturális értelemképződés, az értelemalakzatok jellege és hozzáférhetősége az, ami összeköti ezeket a szálakat, s a gadameri hatástörténeti tudat common sense-összefüggése is rokoníthatóvá teszi a jelenségeket. Mindezek a rokonságba hozott fogalmak ugyanis a diskurzus hatalma révén érvényesítik a hatásukat, amin persze nem pusztán tudásközvetítést, hanem az érvényes beszédmódok rejtetten, de keményen érvényesülő hatalmi struktúráját értünk. Ez pedig egyúttal cenzúra és öncenzúra, a bennünk lévő idomulási ösztön és társadalmi nyílt vagy rejtett kényszer. Foucault olvasói számára mindez persze nem meglepetés.

4.4. Azt a kérdést kell megfogalmaznom most már, hogy vajon az antikvitástól örökölt kánonfogalmunk – minden sokrétűsége ellenére – nem hozható-e abba a „gyanúba”, hogy képes magába sűríteni, s az irodalmi gondolkodás több ezer éves hagyományára alapozva *sajátlagossá* formálni, más tudásterületek felé való folyamatos kitérítéstől méltón megóvni fogalmaink kereteit. Maga is előzetes tudás, világértési rendet tartalmazó rendszer stb. – vagyis ha nem is bölcséleti vagy szociológiai értelemben, de azonos funkciója van az episztémén belüli diskurzusban. Vajon nincs esélye arra, hogy az értékelés, értékstabilizálás, szabály- és elvárásképző instanciája által a szinkron műértés és a diakrón ábrázolás ma is élő igényét integrálja?

A kánon úgy transzcendentális az irodalomhoz képest, ahogy a nyelvtan a beszéd vonatkozásában. Az *episztémé diszkurzív rendje kánonokon át tartja hatása alatt, illetve alakítja az elváráshorizontot, a horizontváltások ezért kánonokból táplálkoznak, miközben az értelmezői közösségek saját kanonikus elvárásai és normái teszik polifonikussá az önmagát megingathatatlanak beállító kánonot*. Hogy mindez mély történeti gyökerekkel rendelkezik, arról volt bőven szó – ám annak az esélye, hogy egy ősi fogalom történeti változtatát és változását el- és felismerve integráló közép lehessen, rajtunk áll.

2001

JEGYZET

- * *Irodalmi kánon és kanonizáció*. Vál., szerk. ROHONYI Zoltán, ford. BECK András et al., Bp., Osiris – Láthatatlan Kollegium, 2001, 7–15. A tanulmánykötet előszavát szerkesztve közöljük.

Barta János

Az érték problémája az irodalomtudományban*

II.

■ Az az önmagában evidens és alapvető tény, hogy az irodalomban, mint minden művészetben, értékek vannak megtestesülve, s hogy az értékek hordozója végső soron maga az egyedi irodalmi alkotás – az esztétikai elmélkedők körében változatos és komoly problémák felvetését indította el. Az utóbbi évtizedekben felélénkült szakirodalomban legalkalmasabban úgy tudunk eligazodni, ha nem a gondolatmenetükben egymást keresztező, cáfoló, olykor megismétlő szerzők szerint haladunk, hanem a fejtegetések gócpontjait és a tipikus állásfoglalásokat keressük meg.

Mindjárt a legszélsőségesebben kezdve: ma már nem érdemes sok szót vesztegetni azokra, akik az irodalmi alkotás értékqualitását nem tagadják, de nem is veszik tudomásul; akik értékszempontok nélküli irodalomtudományt akarnak. Számukra a költemény nem műalkotás, hanem dokumentum, s egy történelmi korszak, egy világnézet vagy poétikai jelenség dokumentuma gyanánt a gyöngye vagy középszerű alkotás ugyanúgy megfelel, mint a klasszikus remekmű. Olyan érv is hallatszik, amely – a pozitivizmusra emlékezve – azt hirdeti, hogy az értékelő megközelítés ellentétben áll az előfeltevés nélküli tudomány ideáljával. Az érv már azóta nem vehető komolyan, amióta tudjuk, hogy az előfeltevés nélküli tudomány polgári illúzió.

Egyes irodalomtörténeti irányzatok, aminő például a tárgytörténet vagy az eszmetörténet, szívesen mellőzik az értékelést; azok az irodalomtörténészek pedig, akiket ma inkább a formális elemzés mestereiként ismerünk, kerülőút helyett valami zsákutcafélébe tévednek: azonosítják az értékelést a mű átértésével, az úgynevezett interpretációval (így Wolfgang Kayser és Emil Staiger is). Rendszerint magából az adott műből indulnak ki; mintegy belülről építik újra. Megkeresik azt a szimbolikus centrumot, amely mintegy a mű összetartója, s ehhez viszonyítva fejtik fel a konkrét építőelemeket. A döntő lépés: belelátás a mű struktúrájába, annak felismerése: megvalósítja-e a

mű önnön törvényét. Bizonyos fogyatékoságok így napvilágra juthatnak; észrevesszük, ha a műben netalán törés van. A legjobb esetben azt állapítjuk meg, hogy az elemzett műalkotás egy öntésből való, ideális egész, harmonikusan, önmagából átérthető organizmus. A mérce azonban, amelyet így találtunk, egyoldalú és relatív, amellettszűk is: nem segít megragadni a mű esztétikai, axiológiai értelemben vett konkrét tartalmi értékeit. Az interpretációban elért „megértés” nem azonos az értékeléssel.

[...]

III.

Én magam e föltárt szétágazó problémakörnek egy területén szeretnék valamelyes előrehaladást elérni. Elődeim jelentékeny részben, minden remek részletelemzés ellenére sem tettek egyebet, mint általános esztétikai érték-kategóriákat konkretizáltak az irodalom területére. Szellemesen érzékeltették: hogyan módosul egy-egy ilyen kategória a költészet közegében. Természetesen vannak olyan pontok, ahol az irodalom specifikumát vitathatatlanul érvényre tudják juttatni. E ponton kapcsolódnék én hozzájuk. Megmaradva az irodalom, a költészet külön birodalmában, ha csak vázlatosan és kezdetleges formában is, megpróbálom feltárni és rendszerezni azokat a speciális értéklehetőségeket, tartalmi értékeket és értékelési szempontokat, amelyek e külön világ klímájában megte-remnek, amelyek elsősorban itt lehetségesek, s más művészet-ágaknak legfeljebb kölcsönadhatók.

Az értékelés különössége nyilvánvalóan a közeg különösségéből adódik. A németek nevezték az irodalmi alkotást „Wortkunstwerk”-nek, „sprachliches Kunstwerk”-nek, nyelvi műalkotásnak; arról a művészeti ágról van tehát szó, amelynek anyaga a nyelv. Ez az anyag sokkal problematikusabb, de összetettebb és ígéretesebb is bármely más művészeti ág anyagánál. Hangok, színek, fények és formák csak a művészi alakításon keresztül válnak beszédessé: a nyelv már a művészet előtt is be-

szél. Mégpedig itt a beszéd teljességére kell gondolnunk, nemcsak a zengő hangtestre, hanem mindarra, amit ez a hangtest hordoz, s a nyelvben adott funkciók összességére. A nyelvtudomány kifejezésével élve: a nyelv mint életbeli közlés túlmutat önmagán, intencionalitása, tárgy- és valóságfelidéző ereje van, éppen ezért mint művészeti anyagnak átfogó ereje nagyobb bármely más művészet anyagánál: érzékletesség és nem érzékletesség elváthatatlan összeolvadása, amely a reálisból az irreálisba, az absztrakcióba nyúlik, s egyaránt lehet fogalmi és imaginatív hatékonysága. E révén az irodalmi mű olyan külön világ, amelyben a beszéd zengő hangtestébe olvadva, potenciálisan az egész emberi lét és az ember egész világa megjelenik, illetve felidéződik: a látható és érzékelhető, a folyamatok és a cselekvések, az ember élete, egészen az eszmei szférák mélységéig. A művészetfilozófiának úgynevezett fenomenológiai irányzata érzékletességnek és irreálisnak, konkrétságnak és eszmeiségnek ezt a különös szövevényét előtérre és háttérre, rétegekre igyekszik felbontani, illetve egyes szintjeit tudományosan leválasztani. Ingarden 1931-ben négy ilyen réteget lát, Nicolai Hartmann már továbbmegy a boncolásban (hét réteggig), hangsúlyozva azt, hogy mindezek felolvadnak az érzéki megjelenítés egységében. Annyi igaz, hogy ezzel a szemmel nézve az irodalmi műalkotás nyelvi valóságánál és a benne tükröztetett világ jellegénél fogva a legtöbb rétvü valami, rétegezettségben felülmúlja a társművészeteket.

Az irodalmi mű legfőbb esztétikai értéke épp ebből a gazdag rétegződésből fakad. Az ontológiai sokrétűség, az érzékletes nyelvi közegbe olvadva, különös esztétikai minőség gyanánt jelenik meg; a mű saját világában, az esztétikum közegében az élet érzékletes szintje mögött elvontabb, nem tárgyias valóságok bontakoznak ki. Az egyes rétegek vegyítéséből, egymáshoz viszonyított arányból különös akkordok adódhatnak, a mű egészéből a *polifónia* ragad meg bennünket, olyan polifónia, amely több-kevesebb feszültséget fog át. Hadd idézzem beszédes példának a gondolati költeményeket, a világirodalom nagy filozófiai drámáit, amelyekben a szó muzsikája mögött érzelmi-gondolati tépelődés zajlik, az érzékletes képek beszéde elvont gondolati mélységeket takar, s mindezek mögött kimondatlanul emberi sorsérzések munkálnak. A terminológia persze itt is megtréfál bennünket: a nyelvi műalkotás központi értékének megjelölésére a zeneművészetből kellett a szót kölcsönvennem. Az átfogóbb vagy szerényebb polifónia, a mélységperspektíva lehetősége ad teret arra, hogy a nyelvi műalkotásban fokozottan szóhoz jussanak olyan esztétikai értékek és minőségek, amelyeknek más művészeti ágakban

korlátozottabb terük van, így például az, amit egyik előző tanulmányomban bensőség-értéknek neveztem: a megelevenített világ erkölcsi, gondolati, vitális mélysége – másfelől disszonancia és feloldás, tarkaság és egyöntetűség poláris játéka is nagyobb távokat tud átfogni, mint akár a legbonyolultabb képzőművészeti alkotásban. Wellek–Warren éppen az irodalom területén beszél könnyű és súlyos szépségről. Az igazi súlyos szépség hordozója elsősorban a költészet.

A költészet anyaga a legkevésbé konkrét, és viszonylag kevésbé érzékletes. Ez más oldalról azt jelenti, hogy viszonylag a legkorlátlanabb lehetősége van a valóság befogadására: tárgyi és tematikus gazdagsága kimeríthetetlen. Ezen a révén válik az irodalomban fokozott arányban értékszempontrá a valóságfeltárás mértéke, a tág értelemben vett ismereti funkció kibontakozása, s közelebből ez az értékelő szempont konkretizálódik akkor, amikor a mű úgynevezett *világképét* minősítjük. Maga az elnevezés, mint leíró kategória, régóta használatos az irodalomtudományban. Különösen eposzokkal, regényekkel kapcsolatban szokták emlegetni – tehát az ábrázoló jellegű műfajok sajátjának látszik. Érvényességét általánosabbnak kell elgondolnunk; vonatkozhat a lírai életmű egészére, vagy egyes tartományaira is. Látszólag mennyiségi szempontot tartalmaz, mintha azonos volna a műbe foglalt életanyag arányaival, az objektivált alkotás kereteinek kitöltöttségével. Valójában nemcsak anyagot jelent, hanem szervezett, egy világegész és életegész körvonalait sejtető struktúrát is. Mint gazdagság, mélység és alakítottság esztétikai hatóerővé válik. Rendszerint poláris kategóriákat szoktunk alkalmazni: a világkép lehet bő és szűk, gazdagabb és szegényesebb, mélyebb és felszínesebb, tömörebb és lazább. A megjelölések a kutató számára mintegy önmagukért beszélnek; elég néhány magyarázó szót hozzájuk fűzni. A bőség nagyjából az extenzív totalitást, a gazdagság és mélység az intenzív totalitást akarja mondani, – érvényességüknek tehát műfaji korlátai is vannak. A mélységet és a totalitást számon kérhetem *Az ember tragédiájától*, Móricz *Erdély-trilógiájától*, de nem kérhetem Petőfi egy dalától. Mesterkéltséget és valódi mélységet sem azonos; a látszólagos könnyűség dialektikus feszültsége jut szóhoz az *Esti Kornél dalában*. S hozzá még: a világkép viszonylagos szegényessége vagy felszínessége nem jelent tiszta értéktelenséget. Apró műfajok és könnyű műfajok is vannak, és jogosultak is. A polaritás még egy tekintetben elképzelhető: a költői alkotás tárgyi és tematikus szintjén dokumentumszerű tükrözés, reprodukálás – másfelől fantázia, költői lelemény szélső pontjai

közt. Ide tartozik az alak- és szituációteremtés, a motívumteremtés az objektív műnemekben.

(Fölöslegesnek tartom részletesen kitérni arra, hogy a nyelvi műalkotás esztétikai értékeinek jelentős részét maga a nyelv mint zengő hangtest hordozza: hangzásában, dallamában stb. Talán ez az irodalomesztétikának legjobban kidolgozott része; idevág általában a stilisztika egész problémaköre. Ennek hagyományos műszavai, aminők a szemléletesség, világosság, rendszerint irodalomesztétikai minőségeket takarnak.)

Eddig tehát a nyelv valóságfelidéző jellegéből és többértésűségéből indultunk ki. Nyúlunk most vissza egy nagy hagyományú különbségtételre. Lessing óta beszélünk térbeli és időbeli művészetekről; hogy milyen alaposággal és különösen a modern művészeti ágakat nézve mennyi érvénnyel, azt most nem vitatom – de a költészetet ugyancsak Lessing óta az időbeliekhez szoktuk sorolni. Annyi tény, hogy a beszéd, a nyelvbeli közlés időben történik, és az időbeliség a földégett világnak, az életfolyamatnak is fő dimenziója. Ezen a réven a nyelvi műalkotás gyökeresen különbözik a festmény, a szobor, az épület időtlen rögzítettségétől. Persze a művészetpszichológia már utalt rá, hogy az egymásmellettség és az egymásutánosság furcsán összejátszik a műalkotás felfogásában. A tiszta térbeli alkotásokat sem szimultán módon fogjuk fel, hanem folyamatba oldjuk fel őket: az oszloprendek sorakoznak, a torony magasba szökik, a festmény kompozíciójának feszültségei feloldódnak. Másfelől a tisztán időbelinek látszó költői alkotás összehatása, illetve ennek elemző felmérése is megköveteli az egymásmellettség és nyugvó tárgyiasság fikcióját. Térbeli viszonyításokkal élek, amikor az epikus mű kompozícióját, felépítését, részeinek arányát vizsgálom, vagy amikor a szereplők együtteséről beszélek. Metaforikusan is mondunk olyasmit, hogy a regény vagy a dráma tere jól ki van töltve – így a mű mintegy tárgyiassá van rögzítve.

A költői alkotás tehát egyszerre tárgy is, folyamat is, alakzat is, történés is – tehát beleesik az idő dimenziójába. A köztudat is időbeli kategóriákkal közeledik hozzá, már csak azon az elemi módon is, hogy a mű kezdetéről, végéről, közepéről beszél. Abból, hogy az irodalmi alkotás az életfolyamat időbeliségére épül, a művészi hatás felidézésére kedvezően adódnak bizonyos lehetőségek. Az objektív műnemek alapanyaga, a „történés”, maga is időkategória; a lírának legalábbis élményi változatában a motivált, elinduló és célhoz érő érzelmfolyamat adja a fonalat. Az időélménynek számtalan lehetősége van, amely kiaknázható: az időben van bizonyos előreható erő és haladás, de ugyanúgy az előzés, előrenyúlás vagy

a visszatérés, a visszautalás; lehetséges ismétlődés vagy látszólagos megállás is. Időélményünk nem mechanikusan egyenletes vagy egyenemű; a szubjektív átélésben adva van az intenzitás változása, lanyhulás, nyugalom, feszültség, feloldódás.

E sajátosságokból művészi lehetőségek és hatásváltozatok bontakoznak ki. Mint esztétikai kategóriákat, az jellemzi őket, hogy nem tárgyi, hanem folyamat-kategóriák, tehát jobban idomulnak az irodalom jellegzetességeihez. Tulajdonképpen leíró kategóriáknak látszanak, nem értékelőknek; valójában bennük van az értékelő szempont is. A mű minőségi gazdagsága abban is kifejeződik, mit, mennyit bontakoztat ki és visel magán ezekből a lehetőségekből. Az időbeli jellegből legelső, alapvető művészi lehetőség a *sűrítés*, nemcsak anyag- és világképszerű értelemben; a műalkotáson belül az élet mozgásának áthangolása, élénkítése, meggyorsítása. A regény, a dráma, a lírai vers a valóságos élet- és élményfolyamatot sűríti, lélektani nyelven szólva tenzióját felfokozza. Órák alatt éveket, akár évtizedeket élhetünk át. Természetesen tudunk olyan modern regényről, amelynek elolvasási ideje körülbelül azonos az ábrázolt történés idejével; az élettartalom intenzitása itt sem hétköznapi, és túlnó a mechanikus időkereteken.

Bizonyos nyelvi nehézségekkel küzdünk, ha a tenziót át megvalósuló esztétikai minőségeket meg akarjuk jelölni: csupa köznapi, elkopott szó fut a tollunk alá. Ennek tudatában az egyik véglet, illetőleg irányulás megjelölésére a *telítettség*, a másikéra a *hígítottság* elnevezést veszem fel; az elmondottak alapján nem kell magyaráznom őket. Hogy éppen példát is mondjak: egy Shakespeare-tragédia, mondjuk a *Lear* tömött világával szemben áll Stifter regényeinek finom unalomba hajló terjengőssége. Általában a közbeszédnek az irodalmi alkotásokra kialakított pejoratív jelzői is kivallathatók esztétikai erejükéről; a regény, a dráma „unalmas” voltának egyik oka éppen a tenziónak, az időbeli feszítettségnek csekély mértéke.

Az időbeliség legtipikusabb hordozója a ritmus, mint az intenzitás és időbeliség kombinációjából származó tü-nemény, amely – ezt emeljük ki – nemcsak a hangtestben nyilvánul meg, hanem áthatja a mű egész szövevényét. Ebben a széles értelemben véve is, a köznyelv megint nem valami újszerű szavakkal jelöli meg minőségi változatait, s ha ezekhez folyamodunk, nincs vége a sornak: beszélünk lassú és gyors, élénk, lüktető, áradó, hullámozó, gátolt ritmusról – megint nemcsak a hangzás területén. Mindez testet ölthet a cselekményvezetésben, a motívumok fejlesztésében, az érzelmi hullámok kibontakozásában. Talán nem nehéz ebben a tarkaságban mégis a fő

minőségi irányulásokat felfedezni: a ritmikus folyamat gátoltságokon át halad előre, különösen a mélyebb szintekben; periodikusan váltakozik tehát benne feszültség és feloldódás. Az, hogy a mű általános ritmusa feszültebb vagy oldottabb, elemi módon hozzátartozik értékeinek együtteséhez (*Egy gondolat bánt engemet* – szemben a *Válasz, kedvesem levelére* című Petőfi-verssel, hogy ezúttal lírai példákat említsek); – de ugyanúgy megragad bennünket halmozás és feloldás játéka a művön belül, mint például a *Bánk bán* negyedik felvonásában.

Az idő előrehajtó erejével kapcsolatban bontakozik ki az, amit a mű *tempójának* nevezünk; értékjelző végletei: az energia és a lazaság – de talán túlságos aprólékoskodás lenne ezekről bővebben is szólni. Viszont nem lehet elhallgatni az időbeliségből adódó művészi lehetőségeknek azt a bő kihasználását, amelyet a modern regény és dráma időjátéka alkalmaz. Az ebből adódó esztétikai hatásokat egy korábbi tanulmányomban már érintettem; alapjuk többnyire a kontrasztélmény, és termőtalajai minden olyan esztétikai minőségnek, amely a kontrasztra épül: a tragikumnak, a komikumnak, a satírának, az iróniának és a groteszknek. Vitatkozni lehetne azon: mennyire tisztán vagy elsődlegesen irodalmi kategóriák ezek.

A nyelvélektan beszélt valamikor a nyelv és a közösség viszonylatában monologikus és dialogikus nyelvfunkciókról. Elemi tény az, hogy a nyelvet mindig beszéli valaki, és amit mond, az mindig szól valakihez; a nyelvi megnyilatkozás emberek közti viszonylatokban, jelképesen szólva személyek közti térben történik. A közönségtudatnak és a közösségtudatnak szerényebb vagy átfogóbb változata szükségképpen kísérelje minden nyelvi megnyilatkozásnak, természetesen a legmagasabb formákban is: a ránk figyelő második személy vagy sokaság kell hogy potenciálisan jelen legyen. Ez persze annyit is jelent, hogy aki beszél, az, ha nem is választ, de legalább megértést vár; közlő és befogadó a nyelv közegében tökéletesebben találkozik, mint a nem-szóbeli művészetek világában; a kimondott vagy írott beszéd személyek közti viszonyulást és közösséget teremt.

Ezeket az alapvető tényeket, mint hogy úgy mondjuk klimatikus törvényeket figyelembe véve, a nyelvi műalkotás újabb minőségi jellegzetességei a következő viszonylatokból adódnak. A megszólaló, a beszélő személynek, vagy az író-költő egyéniségnek jelenléte a közlésben, nyíltabb vagy burkoltabb, közelebb vagy távolabbi megnyilatkozása – a megnyilatkozás módjából, jellegéből, hatósugarából adott közönségtudat mérete, a monológtól, a jelen levő hallgatóközönség fikciójától az imaginárius közönségnek szóló, látszólag a közönség-

dat minimumával dolgozó írásbeliségig. Alapvető emberi viszonylatok, megnyilatkozási módok azok, amelyek itt átsugároznak az emberi beszéd, még közelebb a művészi beszéd közegébe. Ahogy a mű légkörét áthatják, abból bizonyos poláris értéklehetőségek születnek meg. Mivel közlő és közönség viszonyából indultunk ki, *személyesség* és *személytelenség*, *közvetlenség* és *közvetlenség* a központi kategóriák. Konkrét megnyilatkozási formák gyanánt adódnak olyan minőségek, mint a személyes elbeszélő tónus hűvössége vagy melegsége, a mű atmoszférájának intimitása, nagyobb távlatú fennkölsége vagy ridegsége. Idevág mindaz, amit általában az esztétikai értelemben vett írói magatartásról el szoktunk mondani: a póztalan közvetlenségtől az ünnepélyes stilizáltságig. (Idekapcsolható az is, amit a következő pontban beszélt és írott nyelv esztétikai lehetőségeiről mondom.) Úgy érzem, itt már valóban a külön, sajátos irodalomesztétika talaján járunk; ha ezeket a minőség- és értékmegjelöléseket más művészeti ágak esztétikusai alkalmazzák, akkor nyilvánvaló, hogy a mi szakterületünkől kérték kölcsön őket.

A kifejtettekkel kapcsolatban megint elejét kell venni a félreértésnek. A poláris kategóriák nem okvetlen jelennek pozitív és negatív értékeket, mintha csak a személyesség, a közvetlenség, az intimitás volna becsülendő. Esztétikai hatás sugározhat ki a hidegségből és rejtőzködésből is, ha a maguk helyén szólalnak meg. Ami pedig a megjelöléseket és a javasolt műszavakat illeti, talán további megvilágításra nem szorulnak. De végig éreznem kell e tekintetben a nyelvi nehézségeket. A nyelv maga sokszor banális szavakat kínál, bőségesen, s a kutató zavarba jön a bőség láttán. Az egyedi változatokat hogy lehet egyáltalán kötelező érvénnyel elnevezni? Olyasmi is idetartozik nyilvánvalóan, mint pongyolaság és elegancia – általában számos hagyományosan ismert megjelölés, amelyek még a régi retorikára mennek vissza, s felújításukat várják az irodalomesztétikában.

Még mindig a nyelv alapvető jellegzetességeinek körében maradva, negyediknek az adott nemzeti nyelv rétegezettségét veszem kiindulásul. Magát az alapvető tényállást nem kell ismertetnem. Értem itt a nyelvnek földrajzi tagozódását (tájnyelvek, nyelvjárások) és társadalmi tagozódását (csoport- és rétegnyelvek, osztályszíneződés). A nyelvi közösségen belül mindennapi élményünk a szintbeli tagozódás; jelölései: tájszólás, alantasabb köznyelv, magasabb köznyelv, irodalmi nyelv, költői nyelv. Kicsit szélsőséges álláspontonról lehetne még tovább is aprózni. Önmagában nyilvánvalóan túlzás azt mondani, hogy minden egyénnek külön nyelve van; de mindjárt nem találjuk ezt a megállapítást abszurdnak, ha

költőkre vagy írókra vonatkoztatjuk. Amikor Szomory Dezsőt annak idején azzal vádolták, hogy nem tud magyarul, Ignótus azzal védte: nem baj, de tud „szomoryul”. Kérdés persze, hogy ez a védelem egészen célba talál-e, de az egyéni nyelvalkotásból adódó problémákra nyomtatékosan figyelmeztet bennünket Kemény Zsigmond nyelvének bizarr kevertsége, amelyről nehéz eldönteni, mennyi a pozitív esztétikum benne. A mi szempontunkból irányadó az a tény, hogy egy-egy ilyen nyelvi változathoz speciális esztétikai minőségek, értékqualitások fűződhetnek. Hordozhatja ezeket a hangalak is, de töményebben észlelhetők a szó- és szóláskincsen, aztán a mondatfűzés jellegén is. Természetesen, és ezt talán nem is kellene külön hangsúlyozni, értékqualitást jelentenek az irodalmi mű nyelvének egyedi elemei is. Ezt azonban most nem fűzöm tovább. Az elmondottak olyanféleképpen vezetnek vissza témánkhoz – a speciális irodalmi értékek kereséséhez –, amennyiben ilyen értékek származhatnak abból, ahogy az író vagy költő a nyelv rétegzettségében rejlő esztétikai lehetőségeket kihasználja. Mégpedig nem, legalábbis nem elsősorban rész-elemekre gondolok: nyelvjárási szavakra, csoportnyelvi szólásokra stb. Az esztétikai hatás döntő forrása, amelyről most beszélek, a nyelvi szint egészében van, s a globális kvalitatív hatás abból származik: melyik nyelvi szintre komponálja művét az író. Persze ez az úgynevezett nyelvi szint nemcsak nyelvi anyagot jelent, hanem szemléleti és hangulati színeződést is. Az így adódó értékminőségek is átfogóbb jellegűek, beleivódnak a mű egészébe.

A konkrét minőségek megjelölése körül ismét az előbbi kényelmetlenség jelentkezik: a bőségben nehezen igazodunk el, és szavaink elkoptak már a különösségek megjelölésére. Talán a legközelebbi segítséget éppen az olvasók és kritikusok körében alkalmazott megrovó jelzők adják, aminő az „unalmas” volt a regény csökkent intenzitásának kifejezésére. A „póriasság”, amit annak idején Petőfinék és Aranyinak szemére hánytak, negatívumnak volt szánva, de el is tekinthetünk pejoratív értelmétől. Egy-egy íróval kapcsolatban „földszagú” nyelvet emlegetünk; megállapítjuk, hogy a korai, Kazinczytól át nem fésült Berzsenyi-verseknek van minden klasszicizálásuk ellenére ilyen dunántúli, provinciális földszaguk. Van idő, amikor a szaloniaság, úriság számít árnyoldalnak. Bizonyos esztétikai alapállást árul el az is, hogy az újabb, szocialista realista próza oly nagy mértékben a köznyelv alsóbb szintjein mozog, sőt teret enged az argónak, gyakran nem zárkózik el a nyelv obszcén elemeitől.

Mindezt nem azért mondom el, hogy élő íróink nyelvhasználatát végigpásztázzam. Keresem azokat a stílus-

kvalitásokat, amelyek a nyelv rétegzettségével függenek össze, tudatában annak, hogy a gazdagságban el lehet tévedni, s hogy a megnevezésre konvencionális szavak kínálkoznak. A nyelvi szintek hierarchikus rendjében első szempontunk talán az: mily közel áll az író az íratlan, beszélt nyelvhez – vagy mennyire távolodott el tőle. Művészi célzatú betelepítés a beszélt nyelv szféráiba, mint Mikszáthnál vagy Móricznál, vagy felemelkedés a magas irodalom csúcsaira, mint Eötvös esetében – ezek tehát az adott végletek. Az elsőhöz a frissesség, közvetlenség, érzékletesség jelzőit kapcsoljuk; a másodiknál finomságot, hűvösséget, emelkedettséget, ünnepélyességet és még sok mást emlegethetünk. Ha meg alantasabb vagy regionális nyelvi szint és általános, magasabb, egyetemesebb és irodalmibb szint változatait nézem, a múltban emlegetett porriasság vagy mai prózánk csoport-elemei is lehetnek pozitív esztétikai hatás hordozói; a nyersesség, a vaskosság, az olykor provokatív erő ezen a nyelvi szinten tud kibontakozni. Nyilvánvaló, nem ezek az egyedüli kategóriák, és bővíteni, finomítani is lehet őket; ezt a magyar próza mesterein végzett nyelvi elemzések útján lehet majd elérni. Fontos eszközét látom bennük annak, hogy a nyelvi jellegre támaszkodva speciális irodalom-esztétikát tudjunk felépíteni. Amit én az eddigiekben nyújtottam, az inkább csak szerény kezdeményezésnek, részben csak feladatkitűzésnek tekinthető.

A különleges irodalmi érték fürkészése közben eddig a nyelvi jellegből adódó lehetőségeket vettük számba. Találkozunk azonban a problémának olyan aspektusával is, amelyet az a körülmény vet föl, hogy az irodalmi mű – az egyedi és az életmű – történeti képződmény is. Értékelési és értékproblémák merülnek fel a történetiség talaján is. [...]

(1968)

JEGYZET

- * BARTA János: *Klasszikusok nyomában. Esztétikai és irodalmi tanulmányok*. Bp., Akadémiai, 1976, 26–52., 32–33., 38–44. A tanulmányrészletet szerkesztve közöljük.



Kucsera Tamás Gergely

Kánon, kánon, édes kánon, kánonkép...^{*} Elit(ek) és kánon(ok)

■ A közelítőleg harminc esztendővel ezelőtt lezajlott rendszerváltás kérdéses elitváltást eredményezett. Jelen írás a gazdasági, a politikai elittel érintőlegesen, döntően a kulturális elittel, valamint a kultúra – meghatározóan ezen belül a művészet – területén zajló kánonalkotással foglalkozik.

Elméletileg elit

Az elitelméletek a nyolcvanas évek vége felé kerültek vissza a társadalom- és politikatudományok kurrens témái közé, a volt szovjet érdekszférán belül lezajló folyamatok vizsgálata során a szovjetológia, a tranzitológia – a diktatórikus rendszerből a demokratikusba való átmenet problematikájával foglalkozó politikatudományi szakág – területeihez kapcsolódóan. A múlt század első felében alkotó elméletészek – Robert Michels, Gaetano Mosca, Vilfredo Pareto – munkássága több évtizedes másodlagosságból – a Joseph A. Schumpeter-féle elitista demokrácia felfogásán keresztül, az 1960–70-es években – került vissza a fősodorba; a részvételi demokrácia elméletével szemben csak az 1980-as években – a demokráciába való átmenet társadalmi-gazdasági átalakulásai okán, elitjátékként értelmezve a leköszönő, illetve beköszönő rendszer(ek)ben zajló folyamatokat – vált meghatározóvá.

Ezen a ponton – az elméleti kapcsolódás miatt is – a hazánkban is nagy hatást gyakorló – többek között Szelényi Iván és Konrád György korszakos művéhez kötött – New Class (új osztály) elmélet említése elkerülhetetlen. Ez az értelmiség politikai hatalomba történő beérését hirdette, kapcsolódva a marxi osztályelmülethez, elviekben meghaladva azt. A teória képviselői szerint a régi és az új kommunista elit közötti – műveltségbeli, elméleti és gyakorlati tudásbeli – különbséget mint korszakváltást jelentő különbséget kell feltételezni, az értelmiség helyzetének megerősödését elfogadva. Ez a megállapítás alapvetően – és a folyamatok által részben, a törekvések szerint teljes egészében igazoltan – érvényesnek

tekinthető; a menedzseri, bürokratikus, elméleti tudást a gazdasági és politikai vezetői – valamint a New Class elmélet későbbi változatai szerint tulajdonosi – pozíciókra váltotta volna az érett kommunizmus – így elitté váló – nómenklátúra értelmisége.

Az utóbb bemutatott elméletet csak részben alátámasztva, a hazai folyamatokkal kapcsolatban elmondható, hogy az értelmiség a gazdasági-társadalmi-politikai transzformáció alatt leginkább a saját intézményeit tarthatta meg; mindennek a jelentősége kettős: egyfelől kevéssé tudta konvertálni tudástőkéjét gazdasági vagy politikai tőkére, másfelől intézményeiben (szerkesztőségek, akadémiai kutatóintézetek, felsőoktatási intézmények) az átalakulás során – amely történetileg egy pénzügyi-gazdasági válsággal is együtt járt – az autonómia fogalmi falai mögé „függetlenedett” a „reálfolyamatoktól”; biztosítva ezzel a későbbi – pozícióőrző – újratermelés lehetőségét. Ez az állítás leginkább Hankiss Elemér elgondolásaival rokon, azaz a vér nélküli átmenet a késő kádári elit megállapodásain alapul: a politikai, gazdasági és kulturális elitzsekmensek – illetve ezeken belül is a (párt) központi részeitől a párbeszédképesnek nyilvánított demokratikus ellenzék különböző csoportjaiig – döntően belülről „termelték ki” az új világ elitjét.

Az elitek és a kánonok

Három évtizede beszélhetünk a magyar kultúrában párhuzamos, egymást átható, vagy részben átfedő, illetve ellentétes irányultságú kanonizációkról. Történelmünk negyven év után lezárult korábbi korszakában az előző állítás tartalma nem egyezett volna a valósággal.

A két előző mondat – mögöttesként is – magában hordoz elvi álláspontokat. Az első, hogy korunkban természetes(ként elfogadott) a kánonok egymásmelletti-sége, illetve ennek elvi-gyakorlati lehetősége (persze ez továbbhajtható olyan álláspont irányába, amely szerint korábbi korokban nem létezhetett egymásmelletti-ség).

A másik állítás is felbontható mögöttesekre: a jelzett kor előtt és után létezhet(ett)-e párhuzamosság, pluralitás (ez is továbbelemezhető: létezett-e a technikai globalizáció előtt a globálisok–lokálisok ennyire nyilvánvaló egymásmellettiisége, vagy a paradigmatis – egy új fogalom, amely biztos, hogy a végtelenbe visz – uralkodó eszme-elv által tárgyalható-tárgyalandó szellemi-fizikai jelenségegyüttesekről folyhatott csak a diskurzus...?). Az is megemlítendő, hogy az „egy a korszak, egy a kánon” szimplifikáció is fellelhető lenne a második mondatban: egy történelmi-politikai korhoz köthetne egyszerűsítő módon kulturális szellemi keretet, azaz nem feltételez más tagolási logikát, mint a társadalom és politika eseményeire alapozottat. Legvégül olyan háttérgondolat is lehetségessé válna, mintha az adott korszakban kialakult kánon(ok) statikus helyzetben – nem újrakanonizálhatóan – állt(ak) volna fent.

Itt és most befejezve a szövegrészt nyitó és az azt követő mondatok mögé pillantgatást, harmadiknak és negyediknek szánt állítás következik.

A kommunista diktatúra 1948 és 1989 közötti időszakában nem létezhetek a teljes nyilvánosság előtt a tudomány oldaláról – művészet-, zene-, irodalom-, színház-történeti, vagy szociológiai, esetleg politikatudományi – kanonizációk, párhuzamosan a politikaival, azaz függetlenül a politikaitól.

Így nem voltak, nem lehettek szabadon közrebocsáthatók a művészeknek a művészekről – művészetükről – kialakított kánonjai, ezekre a kísérletekre is – mert voltak ilyenek – rávetült a hatalom árnyéka.

Az új mondatpáros első tagjánál megint rejtőzik egy – az elmúlt évtizedekben igen – erős filozófiai-művészetelméleti álláspont, miszerint a tudomány felől zajlik, folyhat le a kanonizáció, nem az adott szellemi terület önmagában vett valóságában, pl. az irodalmi kanonizáció az irodalomban.

A páros második mondata pont ezért jelzi, hogy a tudományos kánongyártás mellett – a tárgyalás során a művészet területét kiemelve – létezhet belső folyamatokon alapuló kánonalkotás.

A két mondatnak az összeolvasásával már kirajzolódik jelen írás szerzői álláspontja: a magyar kommunizmus időszakában is lehetett – bár nem biztos, hogy volt – párhuzamos kanonizáció.

Folytatódjék a szöveg egy erős állításnak szánt mondat, amely az előzőeket is megvilágítja.

A jelzett korban nem beszélhettek nyíltan a magyar társadalom tagjai, nem volt valós szakmai (művészeti) és közdiskurzus, hiszen a szólás-, valamint vélemény-sza-

badság ekkor csak álom volt: a művészek és művészetelméleti szakemberek melletti további – másodlagosnak tekinthető – kanonizációs közösségek létezése és működése is esetleges volt, némelykor engedték ezek létezését, máskor nem.

Mindezek miatt a művészeti teljesítmény – a hatalom döntése alapján, önkényének következtében – volt, hogy eljut(hat)ott a közönséghez, volt, hogy nem. A hétköznapi és az ünnepnapok történései egyaránt a médiumok – a tárgyalt történelmi időszak kifejezéseivel: a sajtó és a hírközlés – felügyelt csatornáin, szűrt és ellenőrzött, azaz torzított valósággént tárultak a közvélemény elé.

A fenti mondatok a diktatúra jellemzőit mutatják be. Minden a hatalmat bírók kezében volt, az egyértelműség: az igenek-nemek (tilos-szabad, szép-csúnya, igaz-hamis, erkölcsös-erkölcstelen) szabályokba foglalt kinyilatkoztatása, valamint ezek meg nem alkotásával, vagy nem jelzett változtatásával való „játék” lehetősége is.

A hazai kommunista diktatúra taktikájához tartozott, hogy sokszor keltette – szinte – a teljes szabadság illúzióját, például: a negyvenes–ötvenes évek kivonulóit később „visszaengedte” a művészeti terekbe, vagy olykor jelentős nemzetközi hatással bíró, a keleti blokk politikai vezetőinek társadalom- és művészetfelfogásától elzárkózó alkotók kiállításait is láthatta a hazai közönség, évtizedes elhallgatás után kiadtak életműveket (jó példa erre Németh László műveinek kiadása); a hatalom részéről figyelve túrték a filozófusok és esztéták szervezte lakásszemináriumokat, ankétokat, engedve ezek korlátozott – és felügyelhető – kisugárzását (amely találkozók a későbbi szamizdat tevékenység személyi és szerveződési alapját adták). Mindennek jelentősége az (volt), hogy amikor elveszi (és el is vette) az adottat, erősebb lehet(ett) a mindebből következő fegyelmező hatás, látványosabb (volt) a mindenre kiterjedő – kiterjedni akaró – hatalom erődemonstrációja. Hiszen hagyni, hogy a balatonboglári kápolnában visszatérően összegyűljenek a vizuális művészetek neoavantgárd és koncept-art-hoz tartozó tagjai, majd rendőri akcióval kikergetni, statáriális eljárással évekre bezárni a találkozók „szent helyét”, elbizonytalanítóbb, sőt elrettentőbb volt, mintha a gyakorlat a folyamatos tiltás, vagy a „sorból” esetlegesen kilépők azonnali visszatérése lett volna. Mindezen felül a hatalom oldalán megjelenő egymás melletti kompetenciák (intézmények, formális pozíciókat betöltő személyek, vagy szürke eminenciások) látszólagos – vagy valós (?) – rivalizálása ugyancsak felszámolta a természetes kanonizáció – azaz az alkotói viszonyulás – lehetőségét, hiszen elv- és rendszerszerűséget kerül-

ve adott és elvett: önkényesen mozgatott minden m(M) ozgó v(V)ilágot.

Ez a hatalmi játék, amiként a művészet szellemi és fizikai tereit, az alkotás szabadságát sem biztosította, úgy pontszerűvé tette a reflexió tereit, beszűkítette a folyamatos művészi önértékelés és a másikról szóló művészeti vélemény megalkotásának lehetőségét. A tiltás, tűrés, támogatás hármában játszódó – vagy nem játszódó – csiki-csuki a kiszolgáltatottságot erősítő mechanizmusként eleve kizárta a kánon megerősítő, stabilizáló, esetlegesen dinamizáló jellegét.

Amíg a valóságban az esetlegesség meghatározatlan meghatározottsága volt a jellemző, addig az esztétikai „erőtérben” a céltételezettség, az egyén közösségnek való – akár kényszerű – alárendelése, a szocializmus (kommunizmus) (fél)világi építése volt a meghatározott. Minden, ami nem erről szólt, idegen, burzsoá, avított, retrográd, öncélú a(z ízlés)diktátorok szemében, válságteóriáknak, s az ezen belül értelmezett művészeti alkotásoknak – a rendszer nyilvánvaló agóniájáig – nem volt helye.

Utólag tekintve nem az egyértelmű és nyilvánvaló – a sokszor a művészi ellehetetlenüléssel személyes tragédiákba is torkolló – döntések következményei a leghosszabb életűek. A megtört életek és kettőtört pályák el nem készült, vagy torzó-hagyatéka a – lehetett volna, de nem lett, így nincs, vagy csak így (félbe)maradt reánk – hiány érzetét idézi elő a jelenben.

Mindemellett a tiltás-tűrés-támogatás határterületein mozgók, mozgatottak – a hatalom által a határon ide-oda lökdösöttek – életútja, (élet)műve a mai napig meghatározó, ezek egésze a korszak – racionális és irracionális (kultúr)politikai döntései alapján összeálló – művészeti patchworkje.

Az egyik kategóriából a másikba „áthelyezett” művész „státuszváltását-státuszváltozását” egyértelművé – azaz nyilvánvalóvá – tették a döntnökök; a változást társadalmi értelemben tényyszerűségében, azaz megtörtént eseményként vették tudomásul a véleményformálók – szűkebb vagy tágabb körben. Ezekre a változásokra a nyilvánosság – és a félnyilvános vélemény fórumok is – valamilyen szabadságfok mellett, de reagálhattak (legalább tudomásul vették, igazodási pontként).

A kibeszélt döbbenetek, félelmek, fájdalmak máshogy rögzülnek, épülnek be, alakulnak emlékké, akár egy személy, akár egy közösség esetében, mint a ki nem beszéltek. Ha valamit nem látunk tisztán, vagy nem érthetjük, mivel részletei számunkra homályba veszőek, esetleg érzelmi (nem-racionális) vonatkozásait sem ismerhetjük, akkor szellemi és lelki értelemben nem dolgozhatjuk fel.

Mindez – akár teljes mértékben is – elbizonytalaníthat, a nagyfokú, esetleg teljes körű bizonytalanság nagyobb-részt a megérteni akarástól, az értékeléstől való elzárkózást hozza magával.

A támogatott(an) és (meg-meg)túrt(en) alkotók más (értsd ezen: kisebb) egzisztenciális – valamint eltérő (értsd ezen: nagyobb) esztétikai – szabadságfokkal élhettek, mint a (folyamatosan és kiemelten) támogatott kategóriában lévők. Utóbbiak általában anyagi jólétben, szabályozott társadalmi-politikai-intézményi környezetben élhettek, valamint alkothattak, a hatalom esztétikai sztenderdjei között, míg az előbbieket – a viszony dialektikájában – részleges elfogadással bírtak, és ugyancsak részlegesen (eseti jelleggel) viszonzották azt, munkásságukban viszont ki-kitörhettek a keretek szorításából.

A hatalom részéről az esetleges – nem is feltétlenül egy-egy „elfogadó aktushoz” kötött – támogatás ugyanúgy része volt a „gyakorlatnak”, mint a művész oldaláról kimutatott kooperációs szándék ellenére elmaradó támogató gesztus, illetve az együttműködés hiányának változatlansága mellett „meglepő módon” megjelenő állami téradás (akár felkérés – állami megrendelés – formájában megjelenően).

A művészek közül sokan az együtt nem működés különböző formáit választották: Barcsay Jenő világraszóló *Anatómiája*: a kikerülés technikája; Gyarmathy Tihamér és Hamvas Béla kevéssé, Bene Géza inkább polgárinak mondható kényszerfoglalkozásai: a kivonulás technikái. S hányan voltak ilyenek... titkárnőkké és állatgondozókká lett belső emigrációba vonulók.

Voltak, akik a politikai mércét kerülni akarták, s bíztak tehetségükben, majd a külföldi – tisztán művészi – megmérettetés alapján világhíresekké lettek, pl.: Marton Éva, vagy Rofusz Ferenc, eltávozásukkal a hazai kanonizáció lehetőségét hosszú időre elveszítették.

Visszatérve a hazai tájakra: a fentiek ellenére mégis volt – még ha korlátozott kisugárzás mellett, de – élő underground, a vizuális művészetek területéről példálózva: az Iparterv, a SZÜRRENON és mások nemcsak önmeghatározást és csoportidentitást adtak, de görbe tükröt is mutattak a hivatalosságok által megkövetelt esztétikának s az azt követőknek, ilyen esemény volt az értékfelmutásban és elhatárolódásban az egykori „R” kiállítás.

A korábban leírtak nem azt jelentik, hogy a művészet-történészek vagy a műgyűjtők körében ne lettek volna olyan személyiségek, akik ne adtak volna intellektuális, vagy anyagi támogatást, lehetőségeket a hatalom által nem támogatottaknak művészetük kibontakoztatásához; mindez összességében azt jelenti, hogy az esetle-

gességbe szorítottak – a nem rendszerszerű, nem intézményesített világból kizártak – évtizedeken keresztül alávetettségben éltek a *Rendszerrel* és támogatottjaival szemben.

Az 1956-os forradalom és szabadságharc utáni hatalom lélektanához pontosan ezek az esetlegességek, de évtizedes távlatot áttekintve valójában démoni rutinok illettek a leginkább. A $2 \times 2 = 4$ matematikai igazsága a társadalmi valóságban a 3,9-től a 4,1-ig terjedő tartományban mozgott (nem nagy értékkilengéssel, éppen ez volt a lényege), s ha egy-egy esetben pontosan „jött ki” a matematikai 4,0, az is inkább növelte az esetlegesség társadalmi-politikai elbizonytalanító érzését.

A kint vagy bent, a fent vagy lent nem szabályok szerinti megítélése az egyén, vagy az adott művészeti területen belüli csoport fejlődésének a lehetőségét – a fejlődés fogalmán érteve ebben az esetben a művészi alkotótevékenység szabad kibontakoztatását az időben előrehaladva – ellehetetlenítette. Így a kánon – a kívülről meghatározott értékek alapján – a kánonba foglaltakról művészeti-esztétikai értelemben legfeljebb csak változást ír le, ha ennél többet tesz, az már politikai minősítés.

A természetes kánon – lokálison túli – egyetemes lehetőségét a külföldtől való elzártság gyakorlata sem engedte formálódni. De a kép ennél „irányítottabban” összetettebb volt: a hatalom egyes személyek – vagy néhány csoport – kezébe adta az engedélyezett külföldi utazások és az azokon keresztül kialakuló tapasztalat, tudás, ismeret és ismertség, ismeretségek megszerzésével intézményesített véleményezés lehetőségét.

Kapcsolódóan megállapítható, hogy a kádári időszak első felében a lokális (értve ezen a közép-európai, illetve a nemzetit) értékek független bemutatását kevéssé támogatták, ez a korszak második felében megváltozott, valamint a nemzetközivel való összevetés lehetősége – ezzel a külföldi alkotások hazai bemutatása is – egyre inkább megengedetté vált. A jelenkorban is érezhető – a magyar esztétörténet egyik jellemzőjeként már a XIX. században is meglévő – lemaradásélmény, azaz az „önértékelt elmaradottság” lelki állapota – valamint az ebből fakadó kényszeres haladásvágy – ebben az időszakban ugyanúgy, mint korábban létezett; e lelkiállapot a kirekesztettség, az elmaradottság, a „kisinasság” érzését konzerválja, s konzerválta a XXI. századig tartó módon. A Lajttól keletre lévők alacsonyrendűsége állapotszerű, a Lajtán és az Óperencián túliak elérhetetlen magasságával szemben: Makó vitéz és Jeruzsálem, Párizs és a Magyar Ugar... Ebből a kisebbrendűségi önbesorolásból a saját – lokális, nemzeti – értékek fölvállalása is nehezebb, nagyobb

lelkierő szükséges ezeknek az értéktartományoknak a tematizálásához.

A hetvenes évek végére hatalmi alapon felépültek a tudás- és véleménymonopóliumok, tehát a kanonizáció tudományos, mediatizált (azaz politikai irányultságú és meghatározottságú), intézményesült formái, ezekhez járult a pénzügyi-gazdasági támogatás, azaz a kvázi-monopol helyzetben lévő állami mecenatúra.

A diktatúra utolsó évtizedében a kultúra egészében – így a művészetek világában is – a politikai meghatározottságú kánonalkotás metamorfózisa zajlott: a politika testi főlnye a kultúra szellemi büverejévé vált, és távolról nézve akár minden „normálisnak” tűnhetett. Ez a – mások eufemizmusára szerinti – „puha diktatúra” időszaka, ekkor zárulnak le – méghozzá utólag úgy tűnik, hogy – évtizedekre a kánonok. A módosítási kísérletekhez ugyanúgy, mint a teljes szembeforduláshoz (újraértékeléshez) kánonbelinek kellett lenni. A véleménymonopóliumok birtoklói a kánonba nem illeszkedőket – amiként ezeknek a rekanonizációs kísérleteit is – egyértelműen kizárták, ellehetetlenítették, és a korábbi időkhöz hasonlóan a nyilvánosság peremterületeire száműzték. Az előző időszakra jellemző egymás mellett (meg)élés (persze nem azonos pozícióban, hanem centrum–perem viszonylatban, preferáltan–diszpreferáltan), továbbá a pozíciók közötti esetleges átjárhatóság ekkor szűnt meg, a magyar művészeti (és tudományos) élet „berlini falát” ekkor emelték.

Olyan eredményes volt a kánonalkotás politikai programozottságú depolitizálása, hogy évtizedes hosszúságúvá válhatott a csendesebb vagy hangosabb ki-prédikálás következményeként beálló kirekesztettség. Mindez már egy „szabadabb világ” látszatát mutató – a régi urak (elvtársak) által kijelölt – mimikri-korban zajlott egészen a rendszerváltásnak nevezett társadalmi-politikai és gazdasági folyamatokig, amelyek során ismét politikai szintre (is) emelhették az elhallgatás, ellehetetlenítés, vagy a kizárás lehetőségét.

Az ekkori kánonon kívül maradtak (sokan ismételten kívül maradtak, kívül rekesztettek) még a párhuzamos kánonépítés lehetőségével sem foglalkoztak, sokan közülük hosszú ideig a megfelelés – az elfogadás és elfogadtatás –, mások az elzárkózás gyakorlatát éltek meg. Mindez a kádári–aczéli lélektan maradványa: az el nem hangzó értékelések, az irracionális döntések „eredményeként” elbizonytalanítottaknak és ellehetetlenítetteknek csak a hitük maradt meg: ha – politikai-társadalmi – változás lesz, az az ő megítéltségükben is megmutatkozik majd. Mindez nem történt meg, eszköztelenül és szellemi hontalan-

ságban élhették tovább a korábbi státusz szerinti életüket.

Az elmúlt évtizedek folyamatai az előzőekben leírtakon alapultak: a párhuzamos – azaz egymásra reflektáló jelentéstartalommal bíró szókészletekkel dolgozó, s így versengő részek egészét kiadó – kánonok megalkotásának illúziója volt, mintegy a megelőző négy évtized „szerves” folytatásaként.

A vég(e) felé

Az előző megállapítások lehetővé teszik, hogy az írás elhagyja az elitek cirkulációjáról vagy cseréjéről szóló elméletek részletes bemutatását, mert nem háborús (forradalmi) körülmények közötti elitváltást folyamat-szerűnek – egyszerre körben forgónak, illetve cseréket is magába foglalónak – tekintem. A leírt folyamatok a nómenklátúra-elit (döntően értelmiség) helyzeti előnyének megtartását eredményezte a közép-európai térségben, így hazánkban is, amely pozíciót ahol tudott – közigazgatás, gazdaság, kultúra –, jelentős részben (az általa „demokratizált” intézményeiben) megtartott, ahol kellett – és lehetett, így például a – politika, más szegmensek felé konvertált. Mindez azt is jelenti, hogy az elitelméletek institucionalista modelljei – a politika felől „felülről”, vagy a sok és alacsony szinten is létrejövő kompromisszum alapján „alulról” létrejövő intézmények – közül az előbbit tartom a magyar viszonyok között relevánsnak, igaz ez a rendszerváltás idejére vonatkozóan ugyanúgy, mint az elmúlt időszak tekintetében, azaz a kulturális elitszegmens legfeljebb intézményfenntartásra, nem alapításra volt képes; pontosabban a '90 előtti (újratermelődött) elit nem is volt érdekelt, hiszen kulcs-pozíciókat bírt, míg a peremen lévők nem voltak képesek az erős – kiváltó – intézmények megalapítására. Mindez azt is jelenti – az eddigieket megfordítva –, hogy a kulturális elit nem autonóm (a Pierre Bourdieu-i értelemben heteronóm mezőt alkot). Mindez kihatással van a kulturális elitet alkotó személyek – esetleg csoportok – közéleti szerepvállalására is (ez utóbbi témát történetiségében, valamint empirikus kutatásokkal – az elmúlt évtizedben – részleteiben vizsgálta Kristóf Luca).

Az időbeli távolság a szabad (ön)értékelésen alapuló reflexiót, a reflexió a párbeszédet és az akár rivalizáló kánonépítést teszi lehetővé. Mindez szükséges, hiszen az egymástól való elidegenítés (kiközösítés) eszköze a fogalmakon, a (köz)beszéden kívül helyezés, a párbeszéd lehetőségén alapuló vita is csak közösen elfogadott szókészleten, szemantikán alapulhat. Plurális társadalmi-művészeti értékrendben a más, az eltérő esztétikai értéket vallót nem exkommunikálhatják, hiszen ezzel a

közös jelenben a közös jövő – így a jövőbeni közös múlt – lehetőségét veszik el, megfosztva ezzel magu(n)kat is a szinkrón és diakrón értelmezéseken – akár együttesen álló – közös fogalomalkotástól. A közös fogalomalkotás – akár éles vitákkal – az értékpluralizmushoz, avagy a demokráciához, ennek elvetése pedig a (vélemény- és ízlés) diktatúrához vezet.

Persze az is kérdéses, hogy művészetben (kultúrában) létezik-e demokrácia. Az viszont nem kérdés, hogy ami nem demokratikus, az nem feltétlenül diktatórikus.

JEGYZET

- * Jelen tanulmány a *Róma örök* című – megjelenés alatt lévő – rövid írásom továbbgondolásával készült.

Józsa György Zoltán

Orosz irodalmi kánon és hagyomány

■ Mi határozza meg az orosz irodalmi kánont? A hivatalos előírás? Aligha. A tiltott vers, novella, filozófiai traktátus finom kezek által készített másolatban, titokban terjed, elég Lermontovnak Puskin halálára írt költeményére gondolnunk, vagy épp Nabokov szellemes megjegyzésére, miszerint maga az uralkodó, páholyából kilépve, pofonként értelmezve Gogol *A revizor* című komédiáját (nem lévén tisztában annak mélyebb, ezoterikus, apokaliptikus kódjával, melyet majd Merezkovszkij fejt fel), örökös népszerűsége ítélte. A kánon tervgazdasági előirányzata adja 1956 közepén Fagyjev kezébe a pisztolyt, iktatja ki *A fehér gárdát*, s teszi a XX. század egyik legendájává *A Mester és Margaritát*, az emléktelenségbe dermedt rezsim sokáig kiadatlan gúnyiratát, melyben Bulgakov Tolsztojhoz és Leonyid Andrejevhez hasonlóan az *Evangelium* újraértelmezését, átíratát kínálja, tehát éppen a kanonikus könyvnek az emberi kultúra és civilizáció fejlődésében betöltött szerepét vizsgálja. Nem túlzás azt állítani, hogy a hivatalostól eltérően az orosz irodalomban létezik egy „interiorizált”, „belső” kánon, ahogyan a felszín alatti, a közvetlenül nem látható folytonosan munkál a tudatban. Köszönhetően annak a spirituális irányultságnak, ami megszüli a Herzen-féle „nagy ember” vagy a belinszkijji „belső ember” kategóriáit. Jelenkori „szép új világunk” „progresszív” szárnya Igor Szuhih szerint gúny tárgyává teszi és diszkreditálja a költő hagyományos prófétai-messianisztikus figuráját. Az erkölcsnemesítő irodalom műfaját másrészt a Kolimát megjárta Varlam Salamov azért veti el, mivel az valójában az emberi méltóságot csúfolja meg.¹ I. Szuhih a kánon fogalmának és alakulásának szentelt, másfél száz recenzíót kiváltó, vaskos monográfiája bevezetőjében figyelmeztet az intertextualitás és posztmodern „zavaros időszakára”² jellemző, az irodalmi mű tartalom nélküli, pusztá szavakból álló képződménykénti felfogására.

A kánon szó mai értelmében az orosz műveltségben és tudományban csupán a peresztrojka idején bukkan fel egy irodalmi enciklopédiában, ennek 1930-as és 1960-as években kiadott elődei, sőt még a „forradalom előtti”, kapitális

Brockhaus–Efron (1890-es évek) nagylexikon sem szerepelteti. A fogalom hiánya túlon túl is magától értetődő kérdéseket vet fel, ezek egy része a kánon permanens újraírásának kényszerében gyökerezik. (Bitov *A Puskin Ház* című bálványdöntő regényében Puskin idolkénti ellaposításán ironizál. A változó Puskin-kultusz mozgatórugói a *Petőfi koszorúiban* megfogalmazottakhoz hasonlóan, ahogyan Dombrovskij jegyzi meg, torzképeket kreálnak: „A Puskin-kutatók sokkal szörnyebb halállal végeztek Puskinnal, mint maga Dantes.”³) A kánon fogalma korábban zenei és a *Biblia* kanonizált könyvei értelmében volt használatos. Borisz Tomasevszkij 1925-ben megjelent irodalomelméleti kézikönyvében a szón még a konvencionális írói eszközt, a bevett versformát, az egy és ugyanazon irodalmi irányzat, iskola poétikai szabályrendszerét érti. A kánon metamorfózisait sajátosan árnyalja, hogy a kulturális sorsfordító orosz egyházszakadás idején a szertartás és a liturgikus könyvek fordításának felülvizsgálatát szorgalmazókkal szemben az eredeti Ige és hitélet szentségét valló óhitűek épp az egyházi kánon és igaz hit megváltoztatása elleni tiltakozásukban önkéntes tűzhalálba mentek, hogy az elkárhozást elkerülhessék. Az objektíve szemlélt konzerválás momentuma lényegi tényezője az orosz kultúrának. Halizev jelenkori irodalomelméleti szakmunkájában a végső és abszolút igazságok megtestesítőjeként tisztelt irodalmi mű kánonba emelését az alkotás halálának, azzal szembeni erőszaknak, „kincstárivá” silányításának és dogmatikus abszolutizálásának fogja fel, a kulturális klasszicizmus jelenségeként írva le azt.⁴ Megjegyzendő, hogy az orosz irodalmi hagyományban markáns tendencia, hogy a művet önálló entitásként, élő, organikus létezőként fogják fel.

Az irodalmi kánon az ikonfestészet szigorú szabályrendszerét betartó orosz kultúrában hosszú évszázadokig jellemzően a műalkotás egyes korokra érvényes, változó poétikai *szabályainak összességét* foglalja magában. A kánon a XVIII. században a sajátos nyelvi diglosszia és a Boileau verses költészettani traktátusát mérceként szem előtt tartó

fennkölt-átmeneti-profán hármas stílushierarchia ellentétrendszerének keretei közt nyer értelmet (ahogyan Iglói Endre kimutatta, gyakran a kánon megsértése vezérli az orosz klasszicizmus alkotóit). A XIX. századtól az önmagát kereső orosz irodalom önmeghatározási törekvéseivel fonódik egybe, annak önnön rendeltetését szüntelenül fürkésző önreflexiójának égiske alatt. A kánon elválaszthatatlan a szakralitás szférájától, az igazi irodalmi mű létrejöttét még a szkeptikus Nabokov is az alkotó részéről megnyilvánuló cseppnyi áldozathoz köti.

A kánon mint létező, illetőleg a poétikai norma felülírásának gondolata már a feltételezhetően a XII. század végére datálható *Igor-ének* felütését is szövi át. Szerzője ugyanis bevalottan más elgondolásból, „nem ám Boján szándéka szerint”⁵ lát a tragikus sorsú fejedelem polovecek elleni hadjárata megírásához, mintegy megszólítva polemizál a legendás Bojánnal, akit egyebek közt Vesz isten unokájaként nevez meg, s akit majd a szentimentalizmus atyja, Karamzin a fülemle szavára hallgató, azt utánzó kobzosként magasztal fel.⁶

Az orosz kultúra irodalomcentrikus – szögezi le Szuhij.⁷ „Kánon”-t testesít meg önmagában minden orosz irodalomtörténet, szerzőiket hol az orosz irodalom bőségsszaruja inti szelekcióra, hol pedig a cári cenzúra, vagy épp a szovjet korszak tiltásai korlátozzák. E vonatkozásban beszélhetünk akadémikus, iskolai, emigráns kánonokról. (Ahogyan a szovjet rendszer nem vesz tudomást, s kirekeszti az emigráns irodalmat, az emigráció éles kritikával nyilatkozik a szovjet korszak terméseiről.) Az 1862-es kánon az orosz millennium jegyében fogan, ekkor a varégek Ruszba történő behívásának ezeréves évfordulójára emelt emlékmű írókat és művészeket felvonultató külön relief-csoportozatában Lomonoszov, Fonvizin, Gyerzsavin, Karamzin és Zsukovszkij figuráin túl megpillanthatjuk a nagy *Iliász*-fordító Nyikolaj Gnyedicset, Gribojedovot, Lermontovot, Puskit és Gogolt. A forradalom „Mindent eltörölni...” elvének megvalósítása folytán a korábbi kánonban rögzült nagy klasszikusok „átértelmezések” áldozataivá válnak. Ekképpen vedlik át az emberi kultúra csúcsaként bevezetett szocialista realizmus előhírnökeként kezelt realizmus és kritikai realizmus „képviselőjévé” az éppen a romantikus iróniát előszeretettel szemlélő Puskin, Gogol, sőt a démonikus világú Lermontov is. A XVIII. századi komédia emberi gyarlóságokat kipelengérező darabjai is így kapnak „menlevelet”, mondván, a „társadalmi determinizmus” korában a szabad akarat nem emelhet egyént a sorsa fölé. Ekkor köztudomásúlag a közízlés formálását kötelezettségének felfogó hagyományos európai állam modellje helyett az ideológia diktátumát kényszerítik íróra-olvasóra egyaránt a Lunacsarszkij és az ellentmondásokkal teli Gorkij által célkitűzésként megfo-

galmazott koncepcióknak megfelelően, melyek Marx, Engels, Bogdanov, Csernisevszkij és Plehanov vulgáris elméleteinek sematikus kiterjesztését jelentik. (A sokat idézett Gorkij-doktrína: „Az új regény hőse a munka...”) Ezen a ponton úgy tűnhet, az orosz kultúra szakít szakrális gyökereivel. Noha Platonovnál, Paszternaknál, Szolzsenyicinnél, felszín alatt is, a földalatti irodalom részeként is, ez a kapocs jelen van. Szakralitás és esztétikum ősidőktől egybeolvad az orosz tudatban, az emlékezés mint a kultúra sine qua nonja⁸ Sz. G. Bocsarov hermeneutikájában a szó, az irodalmi formák mint ennek az irodalmi „genetikus emlékezetnek” hordozója szüntelenül felbukkan az újabb irodalmi alkotásokban. Elegendő itt a Puskin-átiratokra utalnunk, nemcsak az *Anyegin* „az orosz élet enciklopédiája” közhelyszerűen, a puskinsi életmű nyelvi-ritmikai-eszmei korpusza a mindenkori orosz írók változatlan vonatkoztatási pontja még a dekonstrukció tovaröppent korszakában is.

A szakrális és az esztétikum egybeolvadásának pillanata a régiségbe ragad bennünket, mikor a – már kiváló magyar fordításban is elérhető – *Nyesztor-krónika* tanúsága szerint Keresztelő Szent Vlagyimir követét – a 987. évre szóló bejegyzésben olvasható – elküldvén a nagy vallási központokba, majd végighallgatván azok beszámolóit, a „görögök” (értsd a bizánciak) hitének felvétele mellett dönt, lévén az „szép” (az ő templomaikon kívül „nincs a földön olyan látvány és olyan szépség”). A szó az orosz irodalomban hagyományosan prófécia, az író-költő pedig a bölcs, a vértanú vagy a vezér szerepével válik azonossá.¹⁰ A szovjet korszakban betiltásra került Ezüstkor irodalma a XIX–XX. század fordulóján nem véletlenül száll szembe a l’art pour l’art vagy éppen az irodalom „hasznát”, társadalmi szolgálatát, a „haladás” elvét zászlójára tűző irányzatokkal, ahogyan elvitatja a tudományos megismerés megváltónak vélt monopóliumát az emberiség jövőjére nézvést, helyette az egyén spirituális öntökéletesítésére helyezve a hangsúlyt. Visszanyúl az orosz kultúra ezen hajdani pillanatához. A szimbolizmus és dekadencia virágzó esszéisztikájában a teurgikus művészetelmélet felméri és ötvözi a világvallások és a legkülönbébb vallási rendszerek képzetait, a Feljebbvaló Abszolútum jelenlétét tételezve a művészi alkotás keletkezésében. Teoretikus kidolgozottsággal ez leginkább a költő, klasszika-filológus Vj. Ivanov s a prózájáról inkább ismeretes Andrej Belij szövegeiben lelhető fel. A revideált változatban tárgyalt szimbolista Blok, valamint a forradalom után a bolsevikokhoz ki tudja mi oknál fogva csatlakozó kortárs, a költő- és írófejedelem Brjusov kivételével a szovjet korszak orwelli módon gyakorlatilag törölte ezt a századfordulós irányzatot irodalomtudomány és olvasó előtt is. (Lunacsarszkij panaszosan „érthetlenségüket” rója fel, a nép számára megfoghatatlan és ideológiai

nevelésre alkalmatlan irányzat alkotásai felett palcát törve, s ez még a jelenkori iskolai oktatásban is recidívumként jelentkezik, ahogyan Majakovszkij Sztálin mondása szerint „a XX. század legnagyobb és legtehetségesebb orosz költője.”) Ahogyan a futuristákkal is leszámoltak, tekintet nélkül az új hatalom iránti szimpátiájukra és szembeszállásukra mindennemű tradicionalizmussal (a futuristák hajójának fedélzetén a közízlésnek szánt pofon értelmében Puskinnak, Tolsztoznak vagy Dosztojevskijnek sincsen helye). Így bontakozott ki a szovjet kánonírás gyakorlata.

A *kultúra* szót a kereszténység megújítására törő Merezkovszkij a latin *cultus*ra vezeti vissza, annak szakrális lényegiségét emelve fel, szinkretikus művészi-teológiai koncepciójában a kultúra és vallás elválaszthatatlan. Hasonló következtetésre jut csaknem hetven év múltán a *kánon* és tradíció viszonyát vizsgáló B. M. Bernstein: Esztétikai megfontolásból elveti a „tradicionalista” terminust, egyúttal viszont rámutat, hogy „a tradíció elengedhetetlen sajátja bármely kultúrának”, kiemelve Ju. M. Lotman nyomán az *ismétlődés* momentumát mint a *művészet* döntő komponensét.¹¹ Az említett Ezüstkör alkotói a kapott örökség összegzésekor az orosz irodalom önreflexivitását tökélyre fejlesztve kulturális szintézist teremtenek, melyben nemzeti és bármely egyéb létező kultúra egyként esik latba a misztikus filozófus, Vlagyimir Szolovjov apokaliptikus víziójával összhangban, aki a Második Eljövételt, Isten és ember, Kelet és Nyugat, Ég és Föld, Pravoszlávia és Katolicizmus újjáegyesülésének teokratikus tanát hirdeti gnosztikus-keresztény, ökumenikus szellemben. Az Ezüstkörben keletkezett művek ily módon a beléjük szőtt bonyolult reminiscencia-, leitmotiv- és utalásrendszerek révén a jelenvaló pillanat mulandóságával szakítva, az archaikus tudat mélyére ásva, történelmi korok felett átívelve, antropológiai kérdéseket feszegetnek. Nemhiába kerül kapcsolatba az irányzat az ekkoriban épp az analitikus pszichológia kimunkálásán fáradozó C. G. Junggal. Az orosz szimbolista kánon „az értékek átértékelésére” vállalkozik, Puskin vagy Lermontov primátusa válik kérdéssé, a szimbolista esztétika a műalkotás ontológiáját az öröklétben határozza meg. Egybecseng ez az ősi nemesi családból származó, a Napóleon ellen vívott háborúból visszatérő Pjotr Csaadajev filozófiájával, mellyel Oroszországot történelmen és időn kívül helyezi. Az orosz kultúra és irodalom, dacára annak, hogy Nagy Pétertől mintegy kétszáz éven át az európai kultúra iránytűjének mozgásai sokban meghatározták (noha gyökereiben alapvetően éppen úgy, mint az európai kultúra, a hellén és keresztény örökség folytatója), érzékenyen reflektál a klasszicizmus korszakában felerősödő, az antikvitás mitologikus gondolkodását újjáértelmező szellemi irányokra. A művészeti kánon mibenlétét firtató elmé-

leti munkájában Pomeranc, marxista alapállása ellenére az archaikus, prelogikus, mitologikus és vallásos gondolkodás analógiáival axiómaként számol, s a vallást közös szimbólumnyelvet teremtő, egyesítő erőként definiálja, ezen szimbólumnyelvnek köszönhetően – a kutató érvelése szerint – elit és tömeg műveltségbeli és verbális elkülönültsége harmóniában oldódik fel, melynek kulcsa egyebek mellett ezen tudatformák közös mitopoétikai komponensében rejlik.¹²

A „kánon” szó jelentéséhez leginkább közelítő „klasszikus” kifejezés 1803-ban bukkan fel Martinov kritikai írásában „minden idők írói” formában, ám a „klasszikus” terminus a XIX. század közepéig itt is főként az antik auktorokra értendő. Zsukovszkijt tekinthetjük a nemzeti kánonalkotás kezdeményezőjének, aki 1809-ben a széptani ideál mintáiként emlegeti Gyerzsavint, Dmitrijevet és Karamzint.¹³ A kánonelméletek jelenkori oroszországi kutatói rávilágítanak arra az elméleti aspektusra is, hogy a kánon nemcsak az egyes írók által megvalósított minta révén hat egy-egy műfaj alakulására, az irodalom funkciója körüli heves vitákra, mely Belinszkij és az orosz kritika létrejöttével az orosz XIX. század meghatározó irodalmi jelensége az irodalmi szalonokkal együtt, ugyanígy a könyvkiadási gyakorlat is szerepet játszik a kánonok alakulásában. Itt említendő egy 1835-ben közzétett előfizetési felhívás, az írópanteon létrehívásának óhaja, önálló sorozatban vállalkoztak a XVIII. századi szerzők, Tregyakovszkij, Lomonoszov, Szumarokov, Heraszkov és Fonvizin műveinek újrakiadására. 1846 és 1856 között pedig A. Szmirgyin kezdeményezésére harmincöt szerző műveit külön sorozatban jelentették meg igen kedvező, mindössze egy ezüstrubeles áron, a válogatás Kantjemirtől Vlagyimir Szollogub gróf munkáiig, tehát a XIX. század közepéig terjedt, ma az Ekszmo kiadó *Új klasszikusok* című sorozata a elérte nyolcvan kötetet.

Az orosz kánon a változatos szempontokat követő komparativisztikai vizsgálatánál nemcsak a couleur locale, az izmusok nemzeti kultúránként mutatkozó specifikus alakzatai, a kelet-közép-európai irodalmak „megkésettisége” jelent akadályt. A lovagkort az orosz kultúra lényegében csak a XVIII. századtól kezdi felfedezni. Orosz reneszánszról nem beszélhetünk.¹⁴ Az „európai utas Oroszország” új dimenzióba lép, Nagy Péter reformja tabula rasaként kettős kultúrát teremtett, mely időről időre keresi valós identitását. Az orosz romantikát, mellyel a kortársak az „álmodozás tündérképei” ellen egyre hevesebben helyezkedtek szembe, némely irodalomtörténész olyannyira elhúzódozó jelenségnek tekinti, hogy kései képviselőjeként a hagyományosan a szimbolisták közé sorolt Blokot, utolsó fellángolásaként pedig a nehezen kánonba vett, idén jubiláló Paszternak *Zsivago doktor* című regényét látják. Hasonló problémát jelent az

ún. „naturális iskola” fellépése a XIX. század derekán, melynek a nyugat-európai irodalomban nincsen megfelelője. A futurizmus első oroszországi hullámában Szeverjanyin ego-futurizmusa a kortárs olasz és német irányzattal szemben a legváltozatosabb régi európai versformák virtuóz felújítása, ezoterikus és transzcendens vektorai, a szimbolisták istenkeresései révén különül el. Az akmeizmus specifikusan orosz iskolája a *techné*re helyezve a hangsúlyt, a tárgyas lírát és a szóban a történelem során halmozódó, mintegy „egymásra rétegződő” jelentések egyetemes megjelenítését választja ideálként. Első vasfüggönyként pedig nem is a hidegháború kezdetére kell gondolnunk, sokkal inkább a szovjet hatalom megszilárdulása jelenti azt. Ellenpólusaként a mintegy hetvenévnyi, az anyaországtól elszigeteltségben élő orosz emigráció irodalma Atlantiszként őrzi a forradalom előtti sokszínű orosz kultúrát, számos emigráns még a régi orosz naptár szerint élt, a roppant méretű könyv- és folyóirat-kiadásban a szovjet írásreform előtti helyesírást követték. Az emigráció XX. századi három hulláma által felhalmozott irodalmi értékek posztsovjét korszakban lefolyt kanonizációja nem volt zökkenőmentes, heves viták kísérték. Betudható ez annak, hogy Oroszországban a könyv mindig történelemformáló tényezőnek, nem pusztán fikciónak számít, példa erre az, ahogyan Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés*ét némely kortárs úgy értelmezte, mintha a szerző az orosz népet a balta megragadásához kívánná szólítani, míg az *Ördögök* disztópikus tisztánlátását retrospektíve a benne vizionált társadalomhoz szolgáltatott gyúanyagként fogták fel. Forradalom utáni esszéjében így V. Rozanov az irodalmat nevezi meg Oroszország gyilkosaként. Je. Dobrenko, Angliában élő tudós, a vele készült 2017-es interjúban úgy nyilatkozott, hogy a sztálinizmus a középkor mintájára a „modernizáció, liberalizáció és globalizáció” hatása elleni védekezési kísérlet, hasonlóan minősíti a jelenkori Oroszország pozícióját is: A ma irodalma viszonylagos szabad, ezt az irodalom térvessztése („ma senki nem olvassa”) indokolja.¹⁵

Az irodalom belső dialógusaiból alakul ki a metaregény, mint amilyen a kiváló mikrofilológusként is ismert Nabokov *Adomány* című műve. Ennek főhőse maga az orosz irodalom és a tehetség. Az *Előadások az orosz irodalomról*, a maga nemében a nabokovi kánon, Gogol, Turgenyev, Dosztojevszkij, Tolsztoj, Csehov műveinek elemzése mellett általános megállapításokat is tartalmaz. Nabokov az orosz író Igazság-keresésében látja a hagyományt (és a kánont) alakító tényezők gyökerét: az Igazság szó orosz megfelelői, a hétköznapi *pravda* és transzcendensbe lépő *isztyinya* közül, Florenszkijt megidézve, az utóbbi szónak a létezését tételező *jeszty* igével való etimológiai rokonságát, Nabokov az Igazságot, tehát ontológiai lényegét az orosz irodalom specifikumává avatja. Dacára a vele vívott

polémiajának, Nabokov Dosztojevszkijt nevezi az első európai orosz írónak. Kánonjából természetesen nem marad ki sem Puskin, sem Lermontov. Elismerve, hogy Gorkij 1917 után üldözötteket segített, *Az anya* című regényt a „másodosztályú” jelzővel intézi el, világhírű színműveit csak említés szintjén szerepelteti. Ebben is rokon a „tisztá irodalom” eszméje mellett kiálló Tolsztojjal. Gorkijánál húzva meg a határvonalat, Nabokov az orosz irodalmat sub specie mortis helyezi, akár csak Zamjatin, aki az 1920-as években még attól tartott, hogy az orosz irodalom kizárólagos jövője a múltja lesz.

JEGYZETEK

- 1 И. СУХИХ: *Русский канон. Книги XX века*. Москва, Время, 2001, 8., 14.
- 2 A teljesség igénye nélkül jelezzük, hogy a „zavaros időszak” kifejezés a Rettegett Iván halálát követő trónutódlási viszályokra alkalmazott történettudományi terminus, itt különös jelentőségű, hiszen egyértelműen az orosz történelemben kiújuló „önjelöltség” jelenségére is utal.
- 3 VI. ORLOV: *A szükségtelen tárgyak őrzője*. Ford. JÓZSA György Zoltán = *Visszavonások könyve*. Szerk. FONALKA Mária, Debrecen, Debreceni Egyetemi, 2008, 228.
- 4 В. А. ХАЛИЗЕВ: *Теория литературы*. Москва, Высшая Школа, 1999, 124.
- 5 *Ének Igor hadáról*. Ford. KÉPES Géza, Bp., Magyar Helikon, 1974, 5.
- 6 A talán Rurik vagy Szvjatoszláv idején élt énekmondóról számtalan elmélet született, nevét értelmezték közönségesen az igris, bárd köznévi megfelelője gyanánt is.
- 7 СУХИХ: *i. m.* (2001), 10.
- 8 Erről részletesebben ld. HAJNÁDY Zoltán: *A kultúra mint emlékezet*. Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995
- 9 *Régmúlt idők elbeszélése. A kijevei Rusz első krónikája*. Ford. FERINCZ István, Bp., Balassi, 2015, 89.
- 10 СУХИХ: *i. m.* (2001), 6.
- 11 Б. М. БЕРНШТЕЙН: *Традиция и канон = Советское Искусствознание*, 1980, 2, 113–115.
- 12 Г. С. ПОМЕРАНЦ: *Иконологическое мышление как система и диалог семиотических систем = Историко-филологические исследования. Сборник статей памяти академика Н. И. Конрада*. Ред. Б. Г. ГАФУРОВ, Б. А. СУЧКОВ, Ф. П. ФИЛИН, И. А. БАРАНИНА, Москва, Наука, 1974, 419., 422.
- 13 А. ВДОВИН: *Понятие «русские классики» в критике 1830–1850-х гг. = Пушкинские чтения в Тарту*. Ред. Р. ЛЕЙБОВ, Тарту, 2011, Tartu Ülikooli Kirjastus, т. I, p. 41–42.
- 14 Vitatott kérdés, ld. erről LIHACSOV, Dmitrij Szergejevics: *Oroszország kultúrája a reneszánsz hajnalán*. Ford. PREDRÁG, Sztepanov, SÁDY Erzsébet, Bp., Gondolat 1971
- 15 <https://inosmi.ru/social/20171031/240650736.html>



Bicskei Zoltán

Alföldi szemmel*

■ Sosem véletlen, hogy mikor bukkan föl újra egy-egy életmű. Az alkotó távozása után szükséges a jótékony, nem túl hosszú feledés, hallgatás. Hogy azután fényesebben, sallangmentesebben bukkanjon föl a lényeg.

A korai, ötvenes években készült tanulmányrajzokat nézve talán nem is látszik, mekkora munka és küzdelem volt, mire a Berki Violában rejlő Kép teljes mivoltában megjelent, mert – ha csírájában is – már akkor érezhető volt nála egyfajta sajátos kézjegy. Többek ezek a szénrajzok, mint tanulmányrajzok, gondoljunk csak Csontváry és Tóth Menyhért hasonló szénrajzaira. Fontos lenne egyszer egy tanácskozást – s hozzá nagy, összefoglaló kiállítást – szervezni a magyar szénrajznak, azért is, mert világszintű, és azért is, mert minden mai fölfordulás ellenére ez a képzőművészet egyik ős- és alapműfaja. Berki Viola szénrajzait én nem tanulmányoknak, hanem pontos sorslenyomatoknak tartom. A későbbi időszakhoz képest, tőle talán szokatlanul kemény megfogalmazásban, mert az élesedő szem itt még a fiatalság könnyörtelenségével láttat. Visszatekintve az életműre, megfigyelhető, hogy a festőnő eszköztára lassan gazdagodott, de mindig a közvetlen látvány belső élménye mentén, alkotója érzékenysége átiszorva. Berki Violánál másokhoz képest talán tovább tartott ez a készülődés, de ismerve a rendkívül gazdag kiteljesedést, ezen a hosszú érelelésen nem csodálkozhatunk. A részletekben edződve készült az Egészre, ami rejtőzködve ugyan, de a kezdetektől ott volt, hiszen egy művésznél, csakúgy, mint minden emberi életnél, a bennünk élő Imaginációtól függ minden. Egy képzőművésznél pedig kifejezetten.

A kiállításmegnyitón említettem, hogy minden művész hitelességének fokmérője a sajátos kézjegy, mert azt minden istenadta alkotó a saját sorsából párolja. (A muzsikuskoknál ez a sajátos, hangszerekben kibomló tónus.) Berki Violánál ez a kézjegy szervesen, együtt alakult a felület, a textúra – azaz az érzet/érzelem – kimunkálásával. Ami egy egységes és sajátos színvilágon keresztül su-



Meditáció
1991

gárzik felénk. Rendkívüli kifinomultságán, árnyaltságán érződik, hogy a tudattalan világot egybefűző színpalettát egy kifinomult női ösztön bontakoztatta ki, nem pedig egy tudós elme.

Itt álljunk meg egy pillanatra, és lépünk egy kicsit hátrébb.

Leegyszerűsítve, képletesen úgy szokták mondani, hogy Bartók volt az, aki a zongora fehér billentyűit egyenlítette a fekete billentyűkkel. Más szóval: egy kifejezetten az újkori európai szemléletmódot képviselő hangszert megnyitott a világ számára. Nem véletlen, hogy például az öntudatos, korához felnőtt fekete jazz jeles muzsikusai szinte kivétel nélkül mind Bartókra hivatkoznak. A mai napig. Mint minden igazi zeneköltő, úgy Bartók is az improvizativitással elérhető zenei ősméhből formálta muzsikáját, amit nála szintén éreztek és szeret-

tek a feketék. De véleményem szerint van még egy – eddig sosem tárgyalt – lényegi dolog is Bartóknál. Bartók volt az első az újkori Európában, aki a zenében a hangszínt szerkezeti tartópillérré merte és tudta tenni. Ázsiai zenékben ennek évezredek óta kidolgozott helye van – gondoljunk csak az indiai, a kínai vagy bali stb. zenés színházakra, táncokra, de a külsőségekbe, mindinkább struktúrákba merevedő európai komponált muzsikából a hangszín mint megtartó elem kiszorult. Bartók kétzongorás, ütőhangszeres szonátájának és versenyművé-

Térjete meg!
1989



nek – a nagyformában! – egyaránt fontos tartópillérei az ütősök hangszínei, illetve e hangszínek egészen kozmikus feszültsége. A zenében a hangszín a térnek megfelelő elem, a teresség hangja léte. A bennünk is élő időtlen tér mindenekelőtt. Azaz a zenei „térélmény” a létez való viszonyulásunkat tükrözi. Bartók ezeket a zongoráján tartott kis pálcikákkal kísérletezte ki, gyermeki kíváncsisággal és közvetlenséggel. Ismét ugorjunk vissza képzőművészetéhez, annak is a tér-jelenségéhez. Amilyen fontos a hangszín tartománya a zenében, ugyanilyen lé-

Életfa, 1973



nyeges elem a magyar és minden más hagyományelvű képi látásmódban az idegenkedés a külsődleges, fizikailag mért tértől. A magyar képzőművészet legjobbjai – hál’ Istennek – nem vették magukra az európai reneszánsz óta eluralkodó anyagelvű szemléletet – és a teret nem méricskélő, számoló, letapogató módon élték, élük, éltetik, hanem egy egyedi, szeretetteljes módon, magukhoz ölelik. Ekként elfogadva a kép sík jellegét, és egyúttal a látható világ sokféleségét, eltérő jellegét. Más szóval: ez a láthatatlan áthidalása a látható eszköztárával. Aminek a Hagyományban sokféle, sokszínű kibontakozását láthattuk az elmúlt több tízezer év során. Ma ehhez a szerves, élő magatartáshoz elengedhetetlen eszköz a személyes kézjegy. A teljes egészében magunkra vett Sors. A képzőművészetben a képi két dimenziót elfogadó és abban szerves televényként élő mellérendelt világ ugyanakkor maga a *szeretet* világa. Ezért, ellentétben a teret (a Létet) maga alá gyúrni szándékozó, szerkesztéssel élő nyugatias megközelítéssel, a teljes kompozíció a Hagyományban élő alkotóknál mindig szerves léptékű. Például Bartóknál ezért cseng egybe minden a természet aranymetszetével, Fibonacci számsorával stb. Ezért oly más és nehezen leírható korunk emberének a (lelkével) pásztázva író Csontváry-kép, vagy esetünkben, itt a falakon, a kép hófehér fészket *lelkesen* teleszóró, tele-szülő Berki Viola-alkotások.

Mielőtt a Berki Viola-képek színeiről, formáiról, alakjairól – valójában a témavilágáról – mondanánk valamit, nézzünk meg pár olyan mozgóképes részletet, ahol szintén ezzel a szemlélettel élnek. Segít eligazodni.

(Örmény és grúz filmrészleteket látunk Paradzsanov és Sengelaja alkotásaiból, amelyek európai szemmel mozgó ikonoknak, szötteknek, domborműveknek tűnnek.)

Számomra a legtökéletesebbek Berki Viola ’80-as évek-

beli munkái. Ekkorra teljes mivoltában kibomlott belőle a fokozatosan fölismert, de valójában benne mindig is készen élő óriás kép-tár. Az Imagináció. Mi az a láthatatlan, amit Berki Viola képein át láthatunk? Mi az a formákban megjelenő értelem, mögöttes sugallat, amit csak általa látni? Közhely, de elsősorban a Szépség, Berki Violás rezgésben. A *Magyar Művészet* legutóbbi számában Buji Ferenc idézte ezt a

bölcseletet: „A teremtett dolgok szépsége a láthatatlan bölcsesség képmása.” Imitatio Dei.

A szabadság Berki Violánál nemcsak azt jelentette, hogy nem félt a külső látványt magához a vászonhoz, papírhoz ölelve, szívéhez szorítva újjászülni, de nem félt a manapság irodalminak vagy történelminek mondott témákat mesélni, továbbköltölni, netán mitikus motívumokat használni. Mindezt átéléssel, ezért a lényeghez hűen alakította, költői képzelettel öltöztette, fürtös rendben sorjázta. A világot öltöztető nő bizonyosságával szőtte ornamenseit, fűzte motívumait. Időtlen alakzatok, ősfigurák vándoroltak nála hippiöltözetben, koldusgúnyában vagy bohócjelmezben. Mondom, vándoroltak, noha képein minden alak, lett légyen az ember, állat vagy növény, valójában merev. Festett lényei mindenkor mozdulatlanságot sugallnak, ezért szoborszerűek, és a domborművek, szöttesek világát idézik. Hűség mindez: a kép, az ikon időtlen mozdulatlanságához, valódi „anyagszerűségéhez”. A Szépség nála mindig bőség – egy óriási mesevilág –, mert a Teremtő nagy meséje rajzolódik ki előttünk. Sorjázhathatnám a honi rokon szellemeket Csontvárytól, Szabó Vladimiron, Gross Arnoldon, Gyulai Líviuszon, Somogyi Győzőn stb. át a sumér domborművekig, a kazah szőnyegekén keresztül az arab és indiai miniatűrökig, egészen a tolték szobrokig. Kiemelten – gerincében – az európai kora középkor ragyogó faliképvilágával. Színvilága is ilyen gazdag, tarkasága ellenére is pasztell-érzetű, fátyolosan rejtőzködő, misztikus érzetű. Annak sugallata, hogy a világ mindig jó, és csak ez az Egy van, ha ezernyi témában, változó sugallatban is. Nála mindig egyöntetűen, ami csakis egy természetes hittel élő lény munkája lehet. Jómagam nem tudnám pontosabban meghatározni, ehhez igazából költészet kellene. Nem véletlen, hogy annyi költő verselt róla.

Végignéze a kiállítást, mellbevágó ez az áradás és bőség. A modernitás kiokumlált/belterjesen affektált/pszichésen terhelt szűkös világával szemben ez egy valódi fézkes világ. Egy Boldogok országát, a bennünk élő el nem rontott világ ösképét mutatja föl ez a kis asszonyka, miközben a mai elrontott világ visszfényét egy percig sem tagadja le. Egyedülálló, hihetetlen harmónia egy bestiális korban. Noha még a Poklot is lefesti, e képek mindig erőt sugároznak, éltetnek. Mosolyt és könnyet egyaránt előcsal. Ha elé állunk melegít, gyógyít.

Bármilyen furcsa, földgömbnyi világot festő életmű a Berkié, ez is az alföldi Hely Szellemének szülötte. Az ég és föld ezen a Helyen szembetűnő, élesen kettévágott dualitása megszülte, az Alföld szegényesnek tűnő terepén egy világnyi összegzés történt. Berki Viola bekötötte a sík óriás fézskébe a glóbusz megannyi kincsét, látszólag hatalmas távolságokat átívelve, csakúgy, mint a másik két nagy összegző: Hamvas és Várkonyi. Ezért nagy a Berki-téma, és sok mindent fog még előcsalni, magához vonzani, mielőtt életünk részévé válna.

Nem állom meg, hogy ne említsem: ott van Halason a párja, a felfedezésre váró Diószegi Balázs, a legkifejezettebben „alföldi festészet” legfontosabb alkotója! Őt se felejtjük el!

JEGYZET

* Elhangzott a Pesti Vigadóban, 2018. április 12-én, a Berki Viola-tanácskozáson.

Tündér Ilona, 1988



Balogh Csaba

Kereszt és szarv

Ljudmila Szaraskina: Dosztojevszkij

Fordította Gyürky Katalin Ibolya,

Budapest, Kairosz Kiadó, 2016

„Máig is kérdés, hogy a démonokat, amelyekről Dosztojevszkij ír, ő csak leleplezte, vagy pedig ő volt az, aki a démonokat idézte. Ha ő idézte őket, Dosztojevszkij volt a világ legnagyobb gonosztevője; ha ő leplezte le őket, Dosztojevszkij volt a világ legnagyobb varázslója. ... Dosztojevszkij a legnagyobb alchimisták egyike, akik valaha éltek: megmutatta az emberi élet ördögi voltát, és megmutatta, az ember hogyan győzheti le az ördögöt.”

Hamvas Béla¹

■ A Dosztojevszkij-varázslat titkát könyvtárnyi szakirodalom kutatta – és kutatja ma is. Elsőként az orosz vallásbölcselet nagyjai hajtottak fejet az író előtt: nagyregényeiben egy kivételes – filozófiából, teológiából, misztikából és próféciából ötvöződő – eszmevilág művészi megformálását látták. Dosztojevszkij munkásságának filozófiai-vallásbölcseleti értelmezését megalapozó legfontosabb korai írások közé tartozik Vlagyimir Szolovjov *Három emlékezésed Dosztojevszkijről* (1882–1885), Vaszilij Rozanov *A nagy inkvizítor legendája* (1894), Dmitrij Merezszkovszkij *Tolsztoj és Dosztojevszkij* (1901), Lev Szesztov *Dosztojevszkij és Nietzsche* (1903), valamint Szerгий Bulgakov *Töviskoszorú – Dosztojevszkij emlékére* (1907) című értekezése. Vjacseszlav Ivanov több tanulmányt szentel a témának, téziseit az emigrációban írt *Dosztojevszkij: tragédia – mítosz – misztika* (1932) című kötetében foglalta össze. A sorból kiemelkedik az orosz vallásbölcselet legjelentősebb képviselőjének, Nyikolaj Bergyajevnek *Dosztojevszkij világszemlélete* (1923) című monográfiája. E szövegek szakmabeli ismertsége, népszerűsége máig töretlen.² Talán mert szerzőik még érzékelhettek valamit Dosztojevszkij korából – a kutatók úgy tartják, az író magáról az ifjú Vlagyimir Szolovjovról mintázta Aljosa Karamazov alakját –, másrészt bölcseleti szempontból igazolták, az új pravoszláv kereszténység, az orosz messianizmus prófétájává és történelmi látnokká emelték Dosztojevszkijt, olyannyira, hogy

a szépirói munkásságából leszűrt világszemlélete ma már önálló fejezet az orosz filozófiai gondolkodás történetében.³ A történelmi aktualizálásra a legismertebb elemzés Bergyajevé, aki az író torz eszméktől megmételvezett hőseivel azonosítja a bolsevik forradalom démonait. Az *Ördögöket* és *A Karamazov testvéreket* tanulmányozva valóban úgy tűnik, Dosztojevszkij előre látta 1917 apokaliptizisét, a kommunizmus rémuralmát. A hatalmas cári Oroszország mindenféle-fajta nagyvárosi odúlakója, zugfilozófusa, kisvárosi anarchistája, falusi nihilistája előbújik, a megzavarodott tömegek élére áll, és véres terrorral megdönti az ezeréves rendet, majd gazemberekkel – Fegyenc Fegyakkal, Szmergyakovokkal, Pjotr Verhovenszkijekkel és Ivan Karamazovokkal – szánt új barázdát az eke.⁴ (Nem véletlen, hogy Lenin szenvedélyesen utálta az *ocsmány, reakciós* Dosztojevszkijt.⁵ A betiltástól csak az mentette meg az író műveit, hogy a szovjethatalom legyőzhető ideológiai ellenfelet látott Dosztojevszkijben, aki tévedett a proletárforradalom végeredményét illetően, hiszen az nem a káoszt hozta el, hanem egy új világbirodalom alapjait rakta le.) A vallásos-egzisztencialista megközelítés szellemében magyar szerzőtől is született egy kiváló munka: Vatai László református lelkész, irodalmár-filozófus 1942-ben publikálta *A szubjektív életérzés filozófiája – Dosztojevszkij* című monográfiáját, amely politikai-ideológiai okok miatt csak 1992-ben jelenhetett meg újra.⁶

Az értelmezés másik – szintén orosz gyökerű – iránya nem az eszmevilágban, a bölcseleti-teológiai mélységekben vélte megtalálni a Dosztojevszkij-regények szinte hipnotikus hatásának magyarázatát. Mihail Bahtyin 1929-ben közölte *Dosztojevszkij művészetének problémái* című monográfiáját. A kibővített, átdolgozott változatot – *Dosztojevszkij poétikájának problémái* címmel – 1963-ban adta ki, és iskolát teremtett: a kutatás egészének új irányt mutatott és mutat.⁷ Bahtyin rendkívül kimunkált elméletének egyetlen tézisé volt.⁸ A szerző amellet érvel, hogy az író munkássá-

gának monologikus – filozófiai, teológiai, vallásbölcseleti, társadalomtörténeti, pszichológiai – megközelítése törvényszerűen célt téveszt, nem visz közelebb a regények megértéséhez. Ugyanis Dosztojevszkij – a prózaforma egyik kiemelkedő megújítójaként – nem eszme- vagy tézisregényeket írt. A bibliai allúziókból, újsághírekből, bűnügyi és bulvárregények fordulataiból, vallomásokból, stílus- és helyzetparódiákból, pamfletekből, víziókból és álomleírásokból szövődő, példátlanul összetett műfajú Dosztojevszkij-regényekben valójában nincsenek kifejtett és világnézetté, dialektikus szerkezetekké vagy antinómiákká rendeződő eszmék.⁹ A filozofikus jelleget sokszor nem maguk a regények, hanem kritikátörténeti utóéletük ideológiai csatározásai keltik. Bahtyin szerint az is illúzió, hogy Dosztojevszkij újat hozott a gondolkodástörténetben. A regényekben felbukkanó teóriák jól ismertek a társadalom- és vallásbölcseletből, és még csak nem is meggyőzőek, mert egymást rendre megkérdőjelezzik, kizárják. Ami forradalmian új, az a virtuóz regénypoétika, amellyel Dosztojevszkij a gondolatot művészi, élővé, személyessé, változékonnyá, dialogikussá: a regényvilág egyfajta képi természetű *eseményévé* teszi. Dosztojevszkij prózapoétikáját nevezi Bahtyin polifonikus regénynek.

A szövegek nem egyszerűsíthetők le egyetlen szereplő tudati világára – a filozófia ezért nem tudja megragadni, leírni a *művészi* gondolatot –, de a kor- és társadalomtörténet sem segít, mert a polifonikus regényben a válaszadók önmagukhoz és egymáshoz fűződő változó viszonyrendszere a lényeges, nem a feltett létkérdés, ami rendre homályban marad. (Dosztojevszkij negatív szereplőit az teszi rendkívül nyomasztóvá, hogy talány marad, az elvetemültségükkel mire adnak választ.) Az események elbeszélője nyilvánvalóan nem a szerző, a narrátor maga is (sokszor ellentmondásokba bonyolódó, elfogult és nem feltétlenül rokonszenves) szereplő. A szerzői tudat – szögezi le Bahtyin – az immanens regényvilág alapján rekonstruálhatatlan. Mára a kutatás egyik posztulátumává vált, hogy a Dosztojevszkij-regények megértéséhez a nyelv, a szövegrétegek, az intertextualitás, a narráció, a dialogicitás, az alakzatok, a szerkezet vizsgálata visz közelebb. Valóban: a strukturalista, a poszt-strukturalista irodalomelmélet, valamint a Jurij Lotman alapította moszkvai–tartui szemiotikai iskola képviselői – például Vlagyimir Toporov¹⁰ és Peeter Torop¹¹ – a Dosztojevszkij-regények rendkívüli poétikai mélységeire világítottak rá. A hazai kutatást tekintve alighanem Kroó Katalin¹² és Kovács Árpád¹³ a legismertebb és legeredményesebb képviselője ennek az értelmezői irányzatnak.

Ljudmila Szaraszkina – először 2011-ben Moszkvában, oroszul megjelent¹⁴ – kritikai Dosztojevszkij-életrajza nem megkerülte az életmű értelmezésének két legfontosabb ha-

gyományát, a bölcseletit és a narratológiai, hanem a kritikátörténet egy korábbi, köztes szakaszához tért vissza. E vállalkozás messzemenően indokolt volt, hiszen a klasszikus filozófiai-vallásbölcseleti megközelítés képviselői nemigen foglalkoztak – mint Vjacseszlav Ivanov fogalmaz – „elhunyt vezérük”¹⁵ életrajzával, és ennek az iskolának a mai képviselői is a gondolati építményre összpontosítanak. Az irodalomtudomány felől közelítve Szaraszkina vállalkozásához, ki kell emelni, hogy manapság az életrajzírás tudományos közkészletet rejt, mert a modern és a posztmodern irodalomtudomány a szerzői biográfiát a tudományosság alatti, az ismeretterjesztéshez közel álló műfajnak tekint, arra hivatkozva, a feltárt életrajzi és kortörténeti összefüggések nem (vagy csekély mértékben) szolgálják az olvasó szövegélményét.

A kötet – 1947-ben született, lett-orosz származású – szerzője ennek a tudománytörténeti kontextusnak bizonyosan tudatában volt: a Dosztojevszkij-művek narratív formáinak elemzésével kezdte pályáját, ezen a téren szerzett tudományos fokozatot, majd Dosztojevszkij- és Szolzsenyicin-kutatásai tették nemzetközileg ismertté. Ljudmila Szaraszkina több száz szakkikk és több tucat szakkönyv szerzőjeként, szerkesztőjeként az Orosz, valamint a Nemzetközi Dosztojevszkij Társaság tagjaként láttott neki az író kritikai életrajzának megírásához.¹⁶

A nagyalakú, több mint hétszáz oldalas kötet bevezetője arra a különös tényre hívja fel a figyelmet, hogy Dosztojevszkij életrajzána tudományos igényű kutatását a korai marxista interpretációk alapozták meg, mert olyan értelmezési kulcsot kerestek, amely kezelhetővé teszi a rendkívüli hatású életművet: a regények világából azért *nem* vonható le *általános bölcseleti tézis*, mert közvetlenül írójuk személyiségét és életútját tükrözi. „Dosztojevszkij szorosan össze van kötve minden hőisével. Vére az ereikben folyik. A szíve ott ver minden megformált alakjában. ... És épp ezáltal, hogy *feltétlenül ő maga él át rettentő konkrétan minden újabb és újabb kalandot*, úgy képes megrendíteni minket, ahogy senki más.”¹⁷ – írja 1931-ben Anatolij Lunacsarszkij, a proletárdiktatúra kultúrpolitikájának fő ideológusa. Ljudmila Szaraszkina elhagyta a marxista Dosztojevszkij-monográfiák fő tematikai szempontját, az író kapitalizmusbírálatát, ehelyett a vallásbölcseleti és a regénypoétikai megközelítés egy-egy fontos kérdése alapján súlyozza és értelmezi a – legapróbb részletében is kritikai vizsgálat alá vont – hatalmas forrásanyagot. Dosztojevszkij – a gondolkodó és a művész – legmélyebb dilemmája: létezik-e Gondviselés? Az *Ördögök* vázlatait írva így vall: „A fő kérdés, amelyet végigvezetek az egész cikluson – az a bizonyos kérdés, amellyel egész életemben tudatosan és öntudatlanul gyöttrődtem –, éspedig az Isten létezése.”¹⁸

De az ellentétes oldal, az ördög léte is megfogalmazódik már a kezdeteknél. Íróvá válásának első pillanatára – az 1844 januárjában, huszonkét évesen átélt *névai látomásra* – így emlékezik vissza 1861-ben: „Elkezdtém körülnézni, és egyszerre csak furcsa arcokat láttam. Különösek voltak és csodálatosak, egyáltalán nem Don Carlosok és Posák, hanem nagyon is címzetes tanácsosok, és ugyanakkor valahogy fantasztikus címzetes tanácsosok is. Valaki grimaszokat vágott felém, elrejtőzve az egész fantasztikus tömeg mögé, valamilyen fonalakat és rugókat rángatott, és akkor ezek a bábok mozogni kezdtek, ő pedig csak nevetett és egyre csak nevetett.”¹⁹ A metafizikai rossz feletti tűnődés végigkíséri Dosztojevszkij pályáját a tömegeket mozgató Nagy Manipulátortól Ivan Karamazov „szerény kivitelezésű” kopott ördögéig – aki nem hagyja magáról bebizonyítani, hogy csak lidércálom.

Ljudmila Szaraskina másik kérdése a polifonikus regény szólamaihoz, a mögöttes-felettes szerzői szólam rekonstruálhatóságához kapcsolódik. „Nemegyszer megjegyezték már – írja –, hogy Dosztojevszkij szétforgácsolja az *énjét*: személyisége és pszichikuma különböző oldalait különböző szereplőkkel azonosítja... Egybe lehet-e gyűjteni Dosztojevszkij *énjének* minden részét? Vagy ez a csábító feladat elviekben megvalósíthatatlan, amennyiben az egybegyűjtött *én* nem képez teljes egészet, hanem csak valami kimódolt karikatúrát hoz létre, amely messze áll a realitástól?”²⁰

Szaraskina Dosztojevszkij-életrajza annak bizonyítására vállalkozik, hogy a mögöttes-felettes szerzői szólam eszmerendszere feltérképezhető, másrészt az alkotások felől is tematizált életrajzi és a kortörténeti háttér ismerete *közvetlenül* segíti a szépirodalmi művek megértését, a feltárt összefüggések az olvasó szövegélményét szolgálják. Szaraskina amellet érvel, hogy az eltűnő szerzői szólam regénypoétikai elmélete nem teszi megkerülhetővé azt a tényt, hogy a Dosztojevszkij-regényeket mégiscsak megírta egy konkrét szerző, akinek volt egyfajta – az életrajza alapján is rekonstruálható – világképe, értékrendje, alkotói hitvallása, és igen valószínűtlen, hogy mindezeket alkotásai valamilyen formában ne közvetítenék. Az alkotói világkép biográfia alapú megrajzolása természetesen nem egyedüli, kizárólagos módja a szépirodalom elemző megközelítésének, de a módszer önállóságát, tudományos létjogosultságát nem lehet vitatni – a művek értelmezése körüli diskurzusban egy szavazat az életrajzíró is megillet. Súlyos érv, hogy Dosztojevszkij nem titkolta, ellenkezőleg, hangsúlyozta a jelenlétét alkotásaiban. Az 1870-es évek derekán – a *Bűn és bűnhődés*, *A félkegyelmű* és az *Ördögök* megírása után – ezt jegyzi fel munkafüzete margójára: „Hogy valaki megírjon egy regényt, mindenekelőtt fel kell

vértéznie magát egy vagy néhány meghatározó élménnyel, amelyeket a szerző valóban szívből élt át. *Ez a költő dolga*. Ebből az élményből bomlik ki a téma, a kompozíció, az egésznek a felépítése. *Itt már a művész feladata jön*, bár a művész és a költő, az egyikben és a másikban is, azaz mindkét esetben, segítenek egymásnak.”²¹

Szaraskina módszerének szemléltetéséül az életrajzban feltároló „szöveggé lényegülő élmények” bonyolult hálózatából *egyetlen* résztémát vázolok. (A forrásfeldolgozás léptékét jelzi, hogy az életrajz első felszáz oldala a Dosztojevszkij család krónikáját taglalja – az író születéséig. Ugyanis Dosztojevszkij olyan sokat tett az orosz és az egyetemes kultúráért – érvel Szaraskina –, hogy családja is méltó a történelmi emlékezetre.) Csakhogy a levelek, naplók, feljegyzések és egyéb dokumentumok alapján úgy tűnik, magát az író kevéssé érdekelte a családfája, személyes familiáris emlékezete nem terjedt túl a szüleinél. A hangsúlyozottan patriarchális – az apa keresztnévét a névhasználatban ma is őrző-tisztelő – orosz kultúrában ez ritkaságnak számít. „Dosztojevszkij tűnik az egyetlen olyan nagy orosz írónak, aki nemcsak apai ági elődeitől, de a családi fészektől is elszakadt.”²² Az életrajzíró rámutat, ez a „genealógiai vákuum kiterjed Dosztojevszkij nagyregényeinek szereplőire is: ugyanaz a gyökértelenség, ugyanaz a *határtalanságban* (tehát családi kereteken kívüli) létezés, ugyanaz a családtörténeti nihilizmus, amelytől minden rendű, rangú és életkorú ember szenved.”²³ Egészen más – modernebb és dermesztőbb – világ ez, mint kortársaié, Tolsztojé vagy Turgenyevé. A *Bűn és bűnhődésben* Raszkolnyikov elhunyt apja polgári származású, kisvárosi tanító, verselgető, melegszívű, jámbor ember – de a diák alig emlékszik rá. Egyetlen apai emlékét – egy olcsó ezüst zsebórát – későbbi áldozatának, az uzsorásnőnek adja zálogba, és a jelképes örökségnek nyoma vész a rendőrségre szállított tárgyi bizonyítékok között. Nem vigasztalóbb, ha a rokoni háttér nem vész ködbe, oldódik a családi emlékezetvesztés, és feltárolnak az efféle kapcsolatok: *véletlen* apák és *véletlen* fiúk méregetik egymást gyanakodva. A *Karamazov testvérekben* maga a véletlen és szégyellni való család motívuma indítja el a tragikus események láncolatát. Dosztojevszkij világában a társadalom szinte kémiai természetű felbomlásának egyik tünete, hogy nem születnek gyerekek, vagy nem születnek életképes gyerekek. Szaraskina megdöbentő leltárt készít a pusztulásról: a *Bűn és bűnhődésben* huszonegy, *A félkegyelműben* harmincegy, az *Ördögökben* tizenöt, *A kamaszban* harmincnégy, *A Karamazov testvérekben* negyvenhárom erőszakos haláleset szerepel. Mindez nem hatásvadász *grand guignol*, nem olcsó ponyvahorror, hanem metafizikai gyökerű tragédia – hangsúlyozza a

szerző. „Abban a világban, ahol az öröklött értékek érvényüket veszítették és megsemmisültek, a gyökerek már nem táplálják a lombkoronákat. A családi tűzhely szeretete ugyanúgy, mint az apai sírok szeretete itt idegen elemek; a család, még ha eszébe is jut valakinek, már nem segíti sem az ember méltóságát, sem a nagyságát.”²⁴

Ljudmila Szaraszkina amellet érvel, hogy Dosztojevszkij világának létezik egy jól leírható eszmei, világnézeti középpontja, amelyet a regénypoétikai megközelítés is kimutathat, de a módszer eredményessége itt távolról sem törvényszerű. Továbbá nem a szereplők eszméinek az újdonságereje a meghatározó, hanem az a különleges biblikus teológiai-esztétikai kontextus, amelyben a teóriák megmértetnek. Ezért Szaraszkina mindvégig az evangéliumi ethosz szellemében alkotó, keresztény Dosztojevszkijről ír, aki főként arra kíváncsi, hogy a társadalmi és családi gyökereit, hagyományait elveszített, létbe vetett regényhős miként viszonyul Istenhez és Krisztushoz, a hit vagy a hitetlenség útján halad-e tovább. E felettes szempont nélkül a regénypoétikai megközelítés nehezen tudja értelmezni a virtuóz narratológiai eszközök – például a mű a műben részek (*Nyikolaj Sztavrogin gyónása; Zoszima sztarec beszédeiből és tanításaiából; a Nagy Inkvizítor legendája*) – művészi célját. A szerző úgy látja, hogy az evangéliumi idézetekkel Dosztojevszkij mély keresztény hite közvetlenül lép be a nagyregények világába. A felolvasott, mottóvá tett vagy látomásban megjelenő jézusi csodák – a *Bűn és bűnhődés*ben Lázár feltámasztása (Jn 11, 1–45), az *Ördögök*ben a gadarai megszállott meggyógyítása (Lk 8,32–36), *A Karamazov testvérek*ben a kánai menyegző (Jn 2,1–11) története²⁵ – a regénypoétika által értelmezhető szövegvilág fölé emelik a műveket, mert „más világokkal érintkezve” metafizikai válszokat kínálnak metafizikai dilemmákra.

Ljudmila Szaraszkina kiemelt terjedelemben foglalkozik az *Ördögök* forrásaival, ihletőivel, viharos sajtóvisszhangjával, valamint a regénnyel kapcsolatban a korabeli orosz nihilista és anarchista mozgalmakkal. Az arány talán vitatható – a legtöbb összefoglalás az életművet lezáró magnum opusra, *A Karamazov testvérek*re helyezi a fő hangsúlyt –, de a magyar olvasók számára a bővebb kifejtés számos újdonsággal szolgál. Nem csupán a XX. század tragikus eseményeinek, a kommunizmus – és sajátosan az orosz kommunizmus – eredetének és „fekete könyvének” megértéséhez járul hozzá, hanem – közvetve – Pilinszky János költészetét is értelmezi. Mint vallomásaiból, nyilatkozataiból is tudott, Pilinszky meghatározó olvasmányélménye, ihletője Dosztojevszkij. (Meglepő az életrajzi adatok egy-

bevetése: az orosz író 1821-től 1881-ig élt, a magyar költő 1921-től 1981-ig.) Több versét is – *Sztavrogin elköszön, Sztavrogin visszatér* – az *Ördögökkel* folytatott szellemi párbeszéd ihlette. Szaraszkina arra hívja fel a figyelmet, hogy a hatalmas eszmékkal játszadozó Sztavrogin alakjával Dosztojevszkij messze meghaladta korát, ugyanis az elbűvölő, gazdag, pallérozott arisztokrata fiatalember személyiségének nincs ontológiai magja. „Engem már az arca is megdöbbentett – jegyzi meg a regény narrátora –, valahogy túl fekete volt a haja, világos szeme túl nyugodt és derűs, arcának színe túl finom és fehér, pirossága meg túl édes és tiszta, fogai akár a gyöngyszemek, ajka mint a korall – látszatra festenivalóan szép férfi, de ugyanakkor szinte visszaszító is. Azt beszéltek, hogy álarcra emlékeztet az arca...”²⁶ Csakhogy az álarc nem az arcát rejt, csupán egy maszkot, e maszk mögött pedig újabb álarcok és maszkok fedik egymást. A hős tulajdonságai – ahogy gigantikus, de hanyagul vázolt, ellentétes eszméi (emberisten, istenember) – kioltják egymást. Erről vall a neve is: a Sztavrogin családnév a görög *σταυρός* (sztavrosz: kereszt) és az orosz *рог* (rog: szarv) összevonásából született.

Ljudmila Szaraszkina – mint írja – az „örök kérdések” vizsgálatának alapelveit a Dosztojevszkij-értelmezés korai klasszikusai – főképp Dmitrij Merezszkovszkij, Szergij Bulgakov és Vaszilij Rozanov – nyomán alakította ki. A vallásbölcseleti megközelítés a Dosztojevszkij-regényt egyfajta *exercitia spiritualiának* tekinti, mert a történet és a hősök döntéseinek végső tétje mindig a lélek üdvössége. Alighanem ez magyarázza, hogy Dosztojevszkij világával kapcsolatban az olvasó elsődleges benyomása – és katarzisének forrása – eszmei-spirituális természetű: a torz elméletek és megszállottjaik az evangéliumi ethosz, a keresztény metafizika fényében lepleződnek le. A tradicionális létszemlélet legismertebb hazai filozófusa, László András mindezt így foglalja össze: „A modern világ hatalmas racionális apparátussal kidolgozott és alátámasztott koncepcióinak a háttérében démoni gerjesztettségű mániák működnek.”²⁷

JEGYZETEK

- 1 HAMVAS Béla: *Száz könyv = Uő: Az öt génusz*. Szerk. BALLA Bálint, MOLNÁR József, Bern, Európai Protestáns Szabadegyetem, 1985, 173.
- 2 Az említett tanulmányok, monográfiák magyar változatát adom meg, ennek hiányában – Vaszilij Rozanov és Vjacseszlav Ivanov esetében – a legutóbbi angol, Szergij Bulgakovnál a legutóbbi orosz kiadást. SZOLOVJOV, Vlagyimir: *Három emlékszó Dosztojevszkijről = Az orosz vallás-*

- bölcsélet virágkora Tolsztojtól Bergyajevig I–II. Vál., bevezető TÖRÖK Endre, ford. BAÁN István, Bp., Vigilia, 1988, I., 98–132.; ROZANOV, Vasily: *Dostoevsky and the legend of the Grand Inquisitor*. Translated, afterword by ROBERTS, Spencer E., Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 1972; MEREZSKOVSKIJ, Dmitrij: *Tolsztoj és Dosztojevszkij*. Ford. HAVAS József, Bp., Dante, 1925 (Mereskovszkij névátírással); SESZTOV, Lev: *Dosztojevszkij és Nietzsche*. Ford. PATKÓS Éva, Bp., Európa, 1991; БУЛГАКОВ, Сергей Николаевич: *Венец терновый. Памяти Ф. М. Достоевского*. Москва, Книга по Требованию (ЁЁ-Медиа), 2013; IVANOV, Vyacheslav: *Freedom and the tragic life. A study in Dostoevsky*. [Translated by CAMERON, Norman], Wolfeboro (New Hampshire), Longwood Academic, 1989; BERGYAJEV, Nyikolaj: *Dosztojevszkij világszemlélete*. Ford. BAÁN István, Bp., Európa, 1993
- 3 APRISKO, Pjotr: *Az orosz filozófia története*. Ford. GORETITY József, Bp., Osiris, 2007, 367–381. (F. M. Dosztojevszkij filozófiája)
 - 4 BERGYAJEV, Nyikolaj: *Az orosz forradalom démonai*. Ford. KISS Ilona = *Az orosz forradalom démonai*. Szerk. KISS ILONA, ford. KISS Ilona et al., Bp., Századvég, 1990, 267–304. Különösen a II. fejezet: *Dosztojevszkij az orosz forradalomban* (276–292.).
 - 5 SZARASZKINA, Ljudmila: *Dosztojevszkij*. Ford. GYÜRKY Katalin Ibolya, Bp., Kairosz, 2016, 8.
 - 6 VATAI László: *A szubjektív életérzés filozófiája – Dosztojevszkij*. Sárospatak, Sárospataki Főiskola, 1942; Ua. Bp., Kálvin, 1992
 - 7 BAHTYIN, Mihail: *Dosztojevszkij poétikájának problémái*. Szerk. SZŐKE Katalin, ford. KÖNCZÖL Csaba et al., Bp., Gond-Cura / Osiris, 2001
 - 8 Összefoglalást ad HORVÁTH Géza, S.: *Dosztojevszkij polifonikus regénye (Mihail Bahtyin: Dosztojevszkij poétikájának problémái) = Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe I–II*. Szerk. KROÓ Katalin, Bp., Bölcsész Konzorcium, 2006, II., 541–564.
 - 9 A szovjet és a hazai marxista Dosztojevszkij-kutatás főképp a művek központi társadalmi eszméjének azonosítását tekintette fő feladatának. Pl. KARJAKIN, Jurij: *A Bűn és bűnhődés filozófiai-etikai problémaköre*. Ford. KOVÁCS Péter = *Dosztojevszkij – Legenda és valóság. Mai szovjet tanulmányok Dosztojevszkijről*. Szerk. BAKCSI György, ford. BAKCSI György et al., Bp., Európa, 1978, 167–204.; FEHÉR Ferenc: *Az antinómiák költője. Dosztojevszkij és az individuum válsága*. Bp., Magvető, 1972
 - 10 TOPOROV, V. Ny.: *Dosztojevszkij poétikája és a mitológiai gondolkodás archaikus sémái*. (Bűn és bűnhődés). Ford. ERDEI Ilona = Helikon, 1982, 2–3. sz., 282–299.
 - 11 TOROP, Peeter: *A hősök átlényegülése F. Dosztojevszkij Bűn és bűnhődés című regényében*. Ford. KOCSIS Géza = *Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe. i. m.* (2006), II., 508–520.
 - 12 Például KROÓ Katalin: *Dosztojevszkij: A Karamazov testvérek. Alak, cselekmény, narráció, szövegköziség*. Bp., Tankönyvkiadó, 1991; KROÓ Katalin: *Irodalmi szövegazonosság. A közvetítő alakzatok poétikája Dosztojevszkij alkotásaiban*. Bp., L'Harmattan, 2012
 - 13 Például КОБАЧ Арпад: *Роман Достоевского. Опыт поэтики жанра*. Bp., Tankönyvkiadó, 1985; KOVÁCS Árpád: *Diszkurzív poétika*. Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2004, különösen 201–280.
 - 14 САРАСКИНА, Людмила Ивановна: *Достоевский*. Москва, Молодая Гвардия, 2011
A magyar irodalomtudományban hasonló módszerű és igényű vállalkozás KERÉNYI Ferencé: *Petőfi Sándor élete és költészete (Kritikai életrajz)*. Bp., Osiris, 2008.
 - 15 Idézi SZARASZKINA: *i. m.* (2016), 13.
 - 16 https://ru.wikipedia.org/wiki/Сараскина,_Людмила_Ивановна
 - 17 Idézi SZARASZKINA: *i. m.* (2016), 12. (Kiemelés tőlem – B. Cs.)
 - 18 DOSZTOJEVSZKIJ levele A. Ny. Majkovnak (Drezda, 1870. március 25.) Ford. G. LÁNYI Márta = DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics: *Tanulmányok, levelek, vallomások*. Szerk. BAKCSI György, ford. G. LÁNYI Márta et al., Bp., Magyar Helikon, 1972, 631–637., 635.
 - 19 Idézi BAKCSI György: *Dosztojevszkij*. Bp., Gondolat, 1970, 27. Más fordításban DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics: *Pétervári látomások versben és prózában*. Ford. RECSKI Ágnes = DOSZTOJEVSZKIJ: *i. m.* (1972), 201–214., 206.
 - 20 SZARASZKINA: *i. m.* (2016), 16.
 - 21 Uo., 116.
 - 22 Uo., 25.
 - 23 Uo., 27.
 - 24 Uo., 31.
 - 25 *A félkegyelmű* központi szimbóluma nem egy evangéliumi szakasz, hanem az ifjabb Hans Holbein *A halott Krisztus* című festménye (1520–1522), amelyet Dosztojevszkij a bázeli múzeumban látott 1867. augusztus 12-én – másnap kezdett hozzá a regény megírásához. SZARASZKINA: *i. m.* (2016), 730. *A félkegyelmű* modern Krisztus-regénynek is tekinthető, az író vázlataiban a főhőst rendre *Krisztus Herczegnek* nevezi. Uo., 449.
 - 26 DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics: *Ördögök*. Jegyzetek BAKCSI György, ford. MAKAI Imre, Bp., Európa, 1983, 53.
 - 27 LÁSZLÓ András: *Solum Ipsum (Metafizikai aforizmák)*. Szerk., utószó BUJI Ferenc, Nyíregyháza, Kötet, 2000, 13.



Pléh Csaba

Tényleg, mik is vagyunk?

Noam Chomsky: *Miféle teremtmények vagyunk?*

Fordította Kisantal Tamás, Budapest, Kossuth Kiadó, 2018

■ Valószínűleg számosan úgy ismerik Chomskyt, mint a média kritikusát, különösen, ami a kereskedelmi televíziózást, rádiózást illeti. Több amerikai tv-társaságból radikális kritikái miatt gyakorlatilag majdhogynem ki van tiltva mint szereplő. Ismerjük Chomskyt mint határozott politikai állásfoglalások képviselőjét is, aki mindig a szabadság, a demokrácia és a bonyolult emberi kapcsolatszervezés mellett áll ki, minden lehetséges módon, tüntetéstől brosrán át komoly könyvekig, számtalan ügyben. A vietnami háborútól kezdve, a palesztin kérdéssel folytatva, Nicaraguán keresztül minden fontos politikai ügyben hallatja radikális kisebbségi hangját, mely minden hatalom és valódi illetve jelképes erőszak megkérdőjelezéséből indul ki.

Ez a friss könyve – melyet a magyar kiadó dicséretesen gyorsan, az amerikai kiadás után két évvel jelentetett meg – a kilencven (!) éves szerző nyelvészeti, filozófiai és emberképi mondanivalójának új szintézise. Chomsky ugyanis politikai és médiakritikai szerepvállalásai közepette megmaradt az emberi gondolkodás és az emberi nyelv kutatójának, mintateremtő, központi szakemberének, aki az emberi nyelv emberré tevő különleges szerkezeti vonásainak nagy hatású elméletét képviseli.

Ebben a felfogásban az egyik provokatív mozzanat az, hogy Chomsky szerint az emberi nyelvnek nem leglényegesebb sajátsága a kommunikáció. (Ezt Chomsky már az 1960-as évek polémiáiban is kifejtette, gyakorlati példákkal, a pragmatikus filozófus John Searle-lel vitázva.) Chomsky úgy képzei el, a nyelv legfontosabb mozzanata, hogy lehetővé teszi a környező világ és a benne zajló események kategóriákba rendezését. A kategóriákat az igazság szempontjából ítéljük meg, tehát a nyelv ebben az értelemben elsősorban a világ leképezésének, a gondolkodásnak az eszköze, és csak másodlagosan a kommunikációé. Ez egyben azt is jelenti, hogy biológiailag adott egyetemes nyelvi késletrendszerünk a gondolkodás és a gondolható határait is megadja.

„Ha ez az érvelési szál általánosságban korrektnek tekinthető, akkor jó okunk van arra, hogy visszatérjünk a nyelv mint a 'gondolkodás eszköze' hagyományos koncepciójára, és ez alapján vizsgáljuk felül Arisztotelész nézetét: eszerint a nyelv nem jelentéssel bíró hangnak, hanem hanggal bíró jelentésnek tekinthető. Általánosabban, a külsővé tétel bizonyos formáit figyelembe véve azt is mondhatjuk, hogy a hang tipikusnak számít ugyan, de más modalitások is abszolút rendelkezésre állnak. Például az elmúlt nemzedék jelnyelvvel kapcsolatos vizsgálatai kimutatták, hogy a struktúra, az elsajátítás és az idegi reprezentáció terén feltűnő hasonlóságokat mutatnak a beszéddel, miközben természetesen itt teljesen más módon történik a külsővé tétel.

Érdemes megjegyezni, hogy a külsővé tétel ritkán kerül alkalmazásra, hiszen a nyelvhasználat leggyakoribb esetben egyáltalán nem externalizálódik. Vagyis valamiféle belső dialógus működik, és a témával kapcsolatos nem túl bőséges kutatások – amelyek még Lev Vigotszkijra nyúlnak vissza – összekapcsolhatók azzal a jelenséggel, amelyet az önelemzésünk sugall (legalábbis az enyém mindenképp): a tudatba már csak szétszórt fragmentumok kerülnek. Időnként hirtelen teljesen megformálódott kifejezések is megjelennek bennünk – ám túl gyorsan ahhoz, hogy az artikuláció is részt vegyen létrehozásukban, vagy még akár az ezekre irányuló utasítások megformálódhassanak. Ezt a nagyon érdekes témát még alig kutatták, de vizsgálatok tárgya lehetne, és számos más kérdés is leágazik belőle.”

Ezek a korlátok persze igen sajátosak. Chomskynak ebben a könyvében is kifejtett, de már hatvan éve megfogalmazott elképzelése szerint a nyelvi kreativitás, mégpedig a mondattani formaalkotás révén adott kreativitás az emberi nyelv legfontosabb jellemzője. Ennek újrafogalmazott technikai megvalósulása a *rekurzivitás*, a nyelvi rendszer beépített lehetősége szerkezeteken alapuló

egymásba épített szerkezetek (például többszörösen összetett mondatok) alkotására. Ugyanakkor ez a formai nyitottság egyben a szabadság kulcsa is.

Chomsky a könyvben legújabb nyelvfelfogását, a minimalista nyelvelméletet körvonalazza. Ez korábbi, sokszor már barokkos bonyolultságú elméleteihez képest igen karcsúsított felfogás, mely kevés szabályt és elvet fogalmaz meg. Lényege az, hogy szerkezetfüggő módon egyesítünk különböző nyelvi jelkapcsolatokat. Ennek révén valósul meg hangalak és gondolati forma mint két illeszkedési felület összekapcsolása.

Chomsky már az első elméletében, az 1950-es évek végén is az emberi nyelv egyetemes vonásait kereste. Ennek azonban volt egy korlátja, éspedig az, hogy csupán az angol nyelvet vizsgálta. Hamar megjelentek követői és tanítványai, akik provokáltak magyarral, arabbal, kínaival, héberrel, spanyollal, baszkkal és így tovább. Így a második elméletében (az ún. parametrizációs elméletben) már azt vallotta, hogy az emberi nyelv egyetemes vonásai úgy értelmezendők, hogy az egyetemes nyelvtan mintegy választási palettát ad a nyelvet kibontakoztató gyermek számára, „beállítandó kapcsolók” rendszerét. Van olyan nyelv, amelyben a ragok a fontosak, mint például a magyarban, de van olyan nyelv, amelyben a szórend a fontos, ami a nyelvtani viszonyokat illeti. Ez a jellegzetes változás Chomsky elméletében megmaradt, s a könyvben is megjelenik, mint az egyetemesség rugalmasabb felfogása.

Chomsky ebben a könyvében is túlmegy a nyelv kérdéseiben. Az egyáltalán való megértés kérdését elemezve azt mutatja meg, hogy a nyelvből való kiindulás, ha végső megoldásokat nem hoz is, de új módon világítja meg a fizikai és emberi világ-kategória elemzésének kérdéseit.

„Gyakran engem is e különös posztmodern eretnokség egyik felelőseként szoktak megbélyegezni, habár én egy másik elnevezést részesítek előnyben. Még hozzá inkább nyilvánvaló evidenciának nevezném azt, ami négy évtizeddel ezelőtt járt a fejemben, amikor különbséget tettem a kognitív képességeink számára hozzáférhető problémák, valamint az ezeken kívül eső rejtélyek vagy más néven *misztériumok* között. Charles Sanders Peirce-nek az abdukcióról alkotott beszámolójának fogalmait kölcsönvéve az emberi elme olyan biológiai rendszernek tekinthető, amelynek bizonyos 'hozzáférhető hipotézisek' behatárolt sora áll a rendelkezésére, így ezek alkotják a tudományos vizsgálódás alapjait – ebből kifolyólag pedig általában véve a kognitív képességek alapzatait is. Ebből pedig logikusan következik, hogy a rendszernek

más hipotéziseket és eszméket ki kell zárnia, mivel ezek egyáltalán nem megfoghatóak a számunkra, vagy már elérhetetlen távolságra helyezkednek el a hozzáférhetőségi hierarchián – ámbátor egy máshogy strukturált elmének még befogadhatóak lehetnek (habár ez utóbbi tézis talán már nem férne bele Peirce gondolatmenetébe). Az Egyetemes Nyelvtan valami hasonló szerepet játszik a nyelvben, a fenti alapvető megfigyelés pedig az összes többi biológiai tulajdonságra is kiterjed.

Peirce abdukciófogalmát időnként olyan következtetésként értelmezik, amely a legjobb magyarázathoz vezet, habár megalapozatlanul, hiszen a koncepció jócskán túlmegy ezen. Fontos, hogy Peirce kitartóan ragaszkodik a 'hozzáférhető hipotézisek' *határainak* meglétéhez. Ezeket pedig nagyon szűkre szabja, ugyanis szerinte a 'megfelelő elméletek elképzelésének' előfeltételeit biztosítják. A filozófust a tudományos tudás fejlődése foglalkoztatta, de meglátásai a józan észen alapuló megértés elsajátítására – és főleg a nyelvelsajátításra – is érvényesek.

Sőt várhatóan még az általunk megformálható kérdésekre is ugyanez vonatkozik. Hiszen a velünk született struktúrák a megfogalmazható kérdések változatos skáláját teszik lehetővé, miközben mások létrejöttét meggátolják – olyanokét, amelyek eltérő elméleti adottságokkal megáldott élőlények számára talán hozzáférhetőek lennének. Hume valamelyest hasonló gondolatára is hivatkoztam, aki szerint akárcsak az 'állatok' esetében, úgy az 'emberi ismeretek jó része' is a 'velünk született ösztönökből' jön létre, amelyeket 'közvetlenül a természettől' kapunk örökölni – vagyis saját terminusaink szerint fogalmazva: genetikai adottságok. A következtetések tehát ugyanazok.

Számomra mindez nyilvánvaló evidenciának tűnik, habár talán nem azokból az okokból, ami sok kiváló gondolkodót hasonló következtetésekre vezetett. Amennyiben biológiai létezők vagyunk, nem pedig angyalok, akkor kognitív képességeink a 'fizikai adottságoknak' nevezett tényezőkhöz hasonlítanak, tehát úgy kell őket tanulmányoznunk, ahogy a többi testi rendszert is vizsgáljuk.”

Az „emberi természet” kérdéseiről szólva pedig kiáll a ma sokszor túl könnyedén terjedő könnyű, naiv mesékkel szemben, például az emberi társas élet vagy a nyelv kibontakozását illetően.

Chomsky ebben a könyvében is megmarad izgalmas, kereső tudósnak. Alapvető mondandója továbbra is kristálytiszt. Az emberi gondolkodásnak bonyolult szerkezetei vannak, melyek nem pusztán mellérendelő, aszociatív jellegűek, a gondolkodásnak, ugyanúgy, mint a nyelvnek, van grammatikája, sajátos szervezőelvei.

Ezek a szervezőelvek alkotják az „emberi természetet”. Gondolkodásunkban biológiai korlátok is érvényesülnek, melyek velünk születetten, egyetemesen adóttak, ezek azonban egy nyitott rendszert körvonalaznak. Ha gondolkodásunk teljességgel a környezet terméke lenne, akkor éppenséggel ki lennénk szolgáltatva a környezet esetlegességeinek, nem lennénk szabadok. A szabadság kulcsa éppen az, hogy gondolatvilágunknak tapasztalattól független elemei is vannak. Ezek nem sztereotip viselkedéseket határoznak meg, mert a biológiai rendszerként felfogott nyelv legfontosabb vonása az, hogy nyitott rendszer. Egy a priori módon meghatározott nyelvtan születik velünk, de ennek tartalma éppen a korlátlanúság, az, hogy végtelen számú gondolatot tud kifejezni, végtelen számú mondatot képes létrehozni. A nyelv a gondolatalkotási értelemben nem a kifejezés akadálya és korlátja, hanem éppen az ember korlátlanul szabad fejlődésének legfőbb biztosítója. Chomsky a szabadság és a kreativitás hagyományát nativista módon, azaz velünk született rejtélyekként felfogva az európai empirista és racionalista filozófiai hagyományt kiegészíti, különleges szintézist hoz létre. Ez a szintézisre való törekvés egyben a könyv olvasmányélményének is a kulcsa. Ugyanakkor ezek a szervezőelvek a tudatos élmény számára közvetlenül nem hozzáférhetők. Éppen a modern nyelvész és filozófus feladata ezek világosabbá tétele. Ezzel segíti azt, hogy magunk jobb megismerésén keresztül közelebb kerüljünk a nyelv szabadságának megfelelő szabadabb társadalom szervezéséhez.

„Távolabbi feladat lesz az emberi megértés hatókörének és határainak megállapítása, miközben azt is be kell látnunk, hogy egy olyan gondolati konstrukció, amely más-hogy van szerkesztve, mint a miénk, esetleg teljesen egyszerű problémákként látná az emberi misztériumokat. Bizonyára csodálkozna, miért nem vagyunk képesek válaszokat találni rájuk, ahogy mi is megfigyelhetjük, hogy a patkányok a kognitív természetük tényleges felépítése miatt egyáltalán nem tudnak egy olyan útvesztőben tájékozódni, amelyben a kivezető útvonal algoritmusai a prímuszámokra épül.

Semmiképp sem kell siránkoznunk azon, hogy léteznek specifikusan emberi rejtélyek. Sőt kifejezetten hálásnak kell lennünk emiatt. Ha az abdukciónak nem lennének határai, akkor hasonlóképpen kognitív teljesítményünknek sem volna hatóköre. Olyan lenne ez, mintha egy organizmus növekedését és fejlődését semmilyen genetikai tényező sem korlátozná, emiatt aztán olyan alakatlan amőbaszerűséggé alakulna, amely csu-

pán az analízis nélküli környezet véletlenjeit tükrözi. Azok a feltételek, amelyek megakadályozzák, hogy egy emberi embrió féregszerű lényé formálódjon, kritikus szerepet játszanak az emberré válás képességének meghatározásában, ugyanúgy, ahogy a kognitív terület más tartományaiban is. A klasszikus esztétikaelmélet a hatókör és a határok ugyanezen kapcsolatára mutatott rá, hiszen szabályok nélkül nincs valódi kreativitás, még akkor sem, ha éppen maga a kreatív folyamat intéz kihívást a meglévő szabályok elé és írja felül azokat.

Véleményem szerint a fentieket őszintén végiggondolva arra a következtetésre kell jussunk, hogy alig valamivel többet tudunk a kreativitásról, mint amit a XVI. századi spanyol filozófus, Juan Huarte tudott. Amikor ugyanis az emberek és állatok által egyaránt birtokolt intelligenciát megkülönböztette attól a magasabb rendű értelemről, amely csak az embereknek adatik meg, utóbbit a nyelv kreatív használatával illusztrálta, majd ezen is továbblepve még egy magasabb szintet határozott meg: a valódi művészi és tudományos kreativitás lépcsőfokát. Még azt sem tudjuk, hogy ezek a kérdések vajon az emberi megértés hatókörébe tartoznak-e, vagy a Hume által a Természet lényegi titkainak nevezett csoporthoz sorolhatók, kiszolgáltatva a 'homályba, ahol mindig is voltak és mindig is maradnak'."

JEGYZETEK

- 1 CHOMSKY, Noam: *Miféle teremtmények vagyunk?* Ford. KISANTAL Tamás, Bp., Kossuth, 2018, 47.
- 2 Uo., 64–65.
- 3 Uo., 99–100.

Deme Tamás

Építészet, tánc és látás játékkönyve

■ RÉT = betűszó: a rajz, építészet, tánc szavak rövidítése. És egy varázslatos könyv, amelyet Bedécs Hajas Ágnes írt, fotózott, szerkesztett. (A szerzői kiadású könyv megjelenését az MMA támogatta.)

Sokfunkciós, izgalmas, felfedező kötetet tart kezében az olvasó. Ez az alkotás a Rubik-kocka modelljére „hajaz”. Hatalmas variációs lehetőség van benne, az ötletek szerteszét szórt sziporkái szétfeszítik a teret, ugyanakkor titkos összefüggésekkel lep meg a sorrend, mivel egységes rend az alapja az egésznek. És a rend egésze összeáll, csak forgatni kell tudni. A RÉT betűszó egyszerűnek tűnik – a rajz-építészet-tánc játékos összetartozását, alkotó, nevelő hatását mutatja meg. Ám mihelyt belemerülünk a játékok színes beszámolóiba, kiderül, nemcsak ez a három művészeti kifejezés hat egymásra, hanem szinte valamennyi.

B. Hajas Ágnes építész, várostervező, grafikus, kalligráfus, mozdulatművész, formatervező, bútorkészítő, animátor, koreográfus, fotóművész, látványtervező, tajcsi-, jóga- és capoeira tanító, pedagógus (ez sokszorosán értendő), óvónéni, tanítónő, kutató, műhely- és kísérletvezető, környezetvédő, autodidakta filozófus és mentálhigiénés tréner, társadalomkritikus irodalmár, esszéíró, háziasszony és többgyermekes édesanya.

A kötet (tanulmánykötet, kutatási terv, kísérletleírás, vizuális és önmegfigyelő lelki napló) a szerzőjéhez hasonlóan sokszínű, tudományosan multidiszciplináris, művészileg komplex, sőt, annál több – a megvalósítható integráció maga. A főbb tárgy kétségkívül a művészi nevelés kísérlete rajzzal, építészeti és táncjátékokkal. Igen ám, de a cselekvés *hogyanja* nála mindig kilép a megszokásból. A rajz pszichológiailag, fejlődés-lélektanilag felépített, s már nem is rajz, hanem árnyékfuttatás, ytong-szobrászat. Az építészeti szemlélet nemcsak a teret, hanem a téridőt is kutatja, közben megteríti az irodalomnak, mesének, mítosznak s a filozófiának. Nagy meglepetésemre még Roland Barthes is megidéztetik (annak ide-

jén Barthes hallgatója voltam a College de France-ban) – a játék révén a gyerek „megbarátkozik a látszatvilággal, de [...] csak a játékot használó tulajdonosként tudja magát elgondolni, sohasem alkotóként; nem felfedezi a világot, csak használja. [...] Kényelemszerető kis tulajdonost faragnak belőle...” – idézi a szerző civilizációnk megszőkott „gyermekrongáló” pedagógiájának kritikáját. Hajas Ágnes táncot is tanít – de hogyan? Fényfestéssel, pantomimmal, fűben gázolva, ágból hajlított házat határolva, testtudatos mozdulatokkal.

A kötetnek – illetve a szerzőnek – erős lélektani, logikai és filozófiai alapozása van. A *gyermek* lényegi tulajdonságait érzékletes leírással mutatja be:

„Egy gyermek időtlen él. Teljes test-tudatosságban. Az alkotás a lételeme. Folyamatosan tanul, figyel és képezi magát. Van benne utánpótlási vágy és emellett, vagy inkább ezen túl a saját tapasztalatainak, határainak keresése, túlhaladása. Van benne rácsodálkozás képessége – mert a világ tényleg gyönyörű. A gyermekek szerint minden él [...] A gyermekek szemében nincsenek különböző művészeti ágak, nincsenek egymástól hermetikusan elkülönített szakterületek – természetesen hágják át a határokat, hiszen lényük határtalan. Ők egységben látnak, egységben élnek és egységben alkotnak.”

Mivel kísérleti munkáiban leginkább az óvodás és alsó tagozatos iskolás gyerekek vettek részt, a fejlődéslélektan finom fokozatait plasztikusan mutatja be (főleg pszichologizálás nélkül) a játék, a mese és a belső azonosulás (intrinsic motivation) teremtő hatásaival. Idézem:

„A gyerekekkel való egyetlen kommunikáció: a *játék*. Sem szóhasználatban, sem a feladat jellegében nem éri meg ettől eltérni, hiszen a gyerekek egy pillanat alatt elveszítik érdeklődésüket, amelyet igen nehéz újra megszerezni. A játék közegét pedig egy történet, vagy *mese* adja. Az egyik legfontosabb, a gyermeki *kíváncsiság* előhívása. Olyan feladattal, mesével kell a képzeletüket megfogni,

amelyben *mindenki* megtalálja helyét. Ha csak egy gyermek is akad, akit a feladat nem köt le, már bomlasztani kezd az a varázst, ami egyébként kialakulna. A mese akkor jó, ha mindenki és teljesen *azonosul* a feladattal.”

Másutt ekképpen elemzi a gyermek igényét:

„Minden gyermek első vágyai között szerepel a szüleinek, vagy a felnőtteknek való megfelelés, illetve az, hogy büszkének legyenek rá. Az alkotás, akárhogy is vesszük, munkának, gyakorlatnak számít. Az elmélet akkor születik, amikor a gyakorlat tudatossá válik, mert az elmélet nem más, mint képzeletben folytatott gyakorlat. Így gyakorlat nélkül hiábavaló bárminemű elméleti oktatást kezdeményezni a gyermekeknél.”



A szerző nem jegyzi a különböző alkalmazott diszciplínák kategóriáit, hanem megállapításait is belefoglalja kutatás közbeni felfedezéseibe. Nincs külön jelelméleti fejezet tehát, de feltűnnek a szemiotikai-nyelvi következtetések egy-egy gyakorlat leírásakor.

„A nyom volt az első jelkép, hiszen maga a jel a nyom hagyóját is jelentette egyben, az első jel, ami magán túlmutat. Ismét szép magyar nyelvünk rámutat, hogy a főnév egyben ige is – az állat, ember léptének nyomát nyomta bele a puha anyagba, földbe.”

Hasonlót tapasztalunk a mozdulatok, gesztusok, nyomhagyások leírásakor. A kalligráfia vagy a harcmű-

vészet gyakorlatainál nem is gondolnánk, milyen fontos a filozófiai egyensúly tudása. A dialektikus komplementaritás mind a kísérleti játéknál, mind annak általános szabályokba foglalható tudatosításánál megtalálható:

„A kalligráfia a művészetek művészete, hiszen egyesíti mind a mozdulat, mind a kép művészetét. Része ugyanúgy a harcművészet, mint a vizuális művészet. A szabály-szerűségek a kalligráfiában pontról pontra fedik a szabályszerűségeket a harcművészetekben is. Az előrelendítést egy kicsi hátraírányultság előzi meg, a jobbra ívelést egy kicsi balra kanyarulat indítja. Hogy könnyebben megértsük, elég, ha: »A követ is akkor dobjuk el legmesszebb, ha előtte az ellenkező irányban jó nagy lendületet veszünk« közmondásra, vagy a jin-jang jelentéskörére gondolunk.”

Tanulságos a kötet tágas logikai szemlélete is. Itt most az észjárás különleges, egymást kiegészítő nyugati és keleti alapformáira gondolhatunk, melyeket a neveléstudomány, meg a pszichológia olyan sokszor kifejtett (Károlyi Sándor, Erich Fromm, Mészáros László stb.) A szerző itt kritikus tükröt tart a tradicionális nyugati észjárást és csak azt erőltető oktatás elé, és bemutatja mindazt, amit a jobb és bal félteke, valamint a gyermeki fejlődés természetében inkább a keleti gondolkodási, társaslogikai rendszerhez hasonlatosan találhatunk meg.

„A nyugati elme az *ismétlésben* hisz: »Ismételd ezerszer, és a mozdulat, a betű, a tudás, a szabály stb. berögzül.« A »belesulykolás«, az »Írd le 100szor!«, az »ismétlés a tudás anyja« a tudás megszerzésének fő alappillérei. A keleti elme az elmélyülésben hisz: – Csináld olyan lassan, ahogyan csak tudod, amennyire csak figyelni tudsz. Legyél jelen. Maradj folyamatos, lágy, laza, stabil, lassú. A *figyelem* beépíti a testedbe a tudást.”

B. Hajas Ágnes rendkívül egyértelműen elemzi az „oktatási rajzolgattatások” kudarcait. A jelen globalizációs, posztindusztriális, infokommunikációs társadalmában (e rettenetes idegen szavak is jelzik a veszélyt) életidegen helyzeteket teremt, amelyek veszélyeztetik a gyermekek természetes figyelmét, torzítják tapasztalataikat, sémákat erőltet a fejlődő személyiségekbe. Ez legátol.

„Sok gyermek ma azért nem szeret színezni, vagy rajzolni, mert állítása szerint »nem tud«. Sok szülő arra panaszkodik, hogy gyermeke túl magasra teszi magának a léceket, ezért hamar elkedvetlenedik, amikor nem sikerül a képet úgy megfogalmaznia, ahogyan elképzelte. A kudarcélmény pedig sok gyereket akár örökre távol tart az alkotástól. Óvodapedagógusok is irtják a *hibákat*, rászólnak a gyermekre, ha »kiment a vonalból«. Darabos kézmozdulatainak még parancsolni nem tudó gyermek

gyakran előbb él meg szégyenérzetet hibái miatt, mint hogy az alkotás örömét felfedezhetné. [...] A mai gyermekek a *kudarcélményt* nem tudják megfelelően kezelni. Adódik ez a nevelésből és a környező világ adottságaiból is. A visszautasítást, a nem szót nem hallják. A megélt kudarcot a gyermekek dühkitöréssel fogadják, sokan teljesen kifordulnak magukból. Egy másik, korábban említett probléma a *hibáktól* való félelem.”

Szerzőnk hitet tesz a természetes fejlődés, a természetes anyagok és megkerülhetetlen munkát (is) jelentő konkrét alkotási gyakorlatok mellett. Az alkotásnál felismerteti a gyerekekkel, hogy se a késztermékek használata, se a gyors érzelmi leereaglás hányavetisége nem adja meg azt az örömet, amelyet saját kreativitásuk, alkotóképességük teljes „beleadottsága” hozna.

„Az ő kezükbe nem kerül egy-egy fából farigcsált játék, agyagból meggyúrt forma, amelyen teremtő emberi kezek nyomai láthatók. Egy hatalmas szakadék feszül a gyerekeket körülvevő, ipari tárgyak özöne és a természetes, emberi kéz formálta játékok között. Mivel az utóbbival nem találkoznak, az előzőnek meg gyártását, alakítását »titok« lengi körül, nincs fogalmuk arról, hogy a »dolgozók« hogyan születnek. Egyszerűen KÉSZEK. [...] A GYORS alkotás evidenciája megmutatkozik abban is, hogy a gyermekek többsége összecsapja a rajzát, *silány* minőségben dolgozik. Gyors sikert vár el az alkotás minden terén – ott is, ahol a bravúros technika nem áll szolgálatában. Ők ugyan rászánták azt az időt, amelyet az alkotásra »kell«, ám ceruzával ennyi sikerült csak [...] Ezen a téren is, ha a játékok az intelligensek a gyermekek helyett, akkor a gyermeknek mi szerepe marad? Az ilyen játékokon szocializálódott gyerekeket nem fog izgalomba hozni egy olyan anyag, amely csakis az ő kezük munkája által alakul majd, mint például az agyag. Nem ülnek oda egy fehér papírlap elé, mert az túl üres. Ez nekik – ebben a formában – unalmas. Ellenben ha az agyagot egy negatív formába nyomkodják, a kifordított késztermék láttán rögtön ragyog a szemük, hiszen ezt ŐK csinálták.”

Együttlátó szemlélet, avagy holisztika. A szerző a modern társaslélektan, neveléstudomány s az orvostudomány több ágának jelen felfogása szerint elkerüli, elveti a kávéskalanos ismeretadagolás s a „kis elemektől haladunk a nagy dolgok felé” jellegű gyerekbutítást a nevelésben. Tudja, felfedezte maga is, hogy a természetes észlelés (és alkotás) is eredendően holisztikus, azaz elsődlegesen teljes egészben látó, amelyből másodszor következnek majd a létrehozás, kidolgozás szerkezetei, elemei.

„A lényeg az *egészlátás felől a részletekig* való haladás, közben egy sűrítési folyamattal a dolog esszenciáját nye-

ri ki. A gyermekek tehát letáncolják az írásjegyet. Amíg csak *elemeket* adunk a kezébe, nem tehet mást, mint *variációkat* gyárt – a sematikus elemek adta szabadság egyben korlát is. Bár a variációk száma végtelen, de egy bizonyos keretből nem tud kitörni. A formálás igazi szabadságát akkor értik és élik meg, amikor agyagot formálnak.”

B. Hajas Ágnes könyvében, úgy emlékszem, egyszer sem jelenik meg az „integráció” kifejezés, így a rácso-dálkozás erejével lehet kimondani kutatásairól, kísérleti munkáiról, hogy használja, alkalmazza „Kolumbusz tojását” – azaz magától értetődő természetességgel jut el a több művészeti kifejezést egyesítő (integratív) szemlélethez, gyakorlathoz. Nem előre rágott ételt ad a gyere-



keknek, hanem megtanítja őket az étel előállítására, elkészítésére és ízléses tálalására, a szellemi agapé tápláló és élvezetes ízeinek elfogyasztására. A művészetet nem külön darabokban, nem illusztrációkban, hanem élő, eleven nyelvként tanítja, neveli, növeli. Nem titkolja, maga is elnémul a „váratlan” kis csodák meglepetésein. Ilyenkor előtör belőle a költői hang, és az építész himnikus hangon szól „tárgyairól”, vagyis alanyairól, a gyerekekről:

„Egy gyermek figyelme.

Megfigyelem, megismerem, Megismerem, megszeretem. Csodálom, mert nem értem. Az apró részletek megfigyelése, nézése, tapintása, ízlelése, szaglása, hal-

lása – egy gyerek figyelme. Az összes érzékszervét arra használja, hogy jobban megismerje a világot, ami körülveszi. Mindent. Egy gyerek még egységben érzékel. Mint ahogyan a testi érzékelésből is az összes érzékszerve kiveszi a részét, ugyanúgy igaz ez a test, lélek és szellem hármasságára is. A tudatát a szívéből nem választja el. Egy gyerek számára minden él. Minden érez. Minden szeret. A gyerekek csodálják és tisztelik a világot. Míg felnövünk, általában e két dologról feledkezünk csak meg. Egy gyermek semmi elutasítást nem érez az új iránt. Kíváncsi és felfedez. Felfedezni csak bizalommal, csodálattal lehet. A figyelem idő. Az idő, amit figyelemmel töltünk, szeretetté alakul át. Egy

fogadalmá nyomán megvalósult jegyzetsorozatot mutat be. Az év 365 napján mindennap rajzolt képet, 2000. január 1-jétől 2001. január 1-jéig. Ez még magában nem lenne különleges. Ám a mód (megint a „hogyan”), amellyel alakváltozások, kalligráfiák sorozatán keresztül bemutatja saját életére való képi reflektálását (feltárva várandóssága, szülése jelképi „nyomait” és vizuális gondolatait), az megrendítően, költőien szép, s az olvasót továbbgondolásra készítő eszmélet-áradás.

A kérdésre, kinek ajánlható ez a könyv, egyszerű a válasz. Mindenkinek, akinek van érzéke a művészethez, van éhsége a fejlődésre, a másoktól tanulásra, akinek van kedve a belső utakra.

Szinte elengedhetetlen alapkönyv lehet ez a kiadvány a vizuális képzőművészeknek, a tánc, építészeti foglalkozóknak, művészetpedagógusoknak, szakkörvezetőknek, gyermekház- és játszóházvezetőknek, s a művészeti egyetemeken és a pedagógusképzésben tanuló majdani óvodapedagógusoknak, tanítóknak, tanároknak. Ez a mű tankönyvi minősítést kér.

Köszönet illeti a Magyar Művészeti Akadémiát a remek képekkel gazdagított mű kiadásának támogatásáért.



dolgot figyelni minden szemszögből, szeretettel, az új, a véletlenek befogadásával – úgy, mint egy gyerek – ez az alkotói módszerem.”

Ráadás.

Az igazi alkotók szoktak valami meglepetést tartogatni művük bemutatása vége felé. B. Hajas Ágnes is tartogat ilyen szellemi desszertet a könyve utolsó oldalain. Kilép a kifelé tartó, pedagógiai bölcsességet sugárzó szerepből, és befelé indul. Egészen elképesztő az a váratlan őszintesége, amellyel beavatja az olvasót önnön intim testi-lelki-szellemi naplójába.

Az ezredváltás naplója című zárófejezetben egy újévi



Rezümék / Abstracts

Kelemen László

A kéz, mely a szívet újítja

(Részben) borongós gondolatok egy remek kiállítás kapcsán

Kéz | Mű | Remek. Népművészet. Nemzeti Szalon, 2018.

■ Az idei Nemzeti Szalon az élő-kortárs népművészetet mutatja be rendkívül magas szakmai színvonalon – de létrejötté ismét azokat az alapkérdéseket fogalmazza meg, mint a korábbi Szalonok: mi a művészet; mi a termék; mi a művészet értelme? A szerző a népművészet esztétikai olvasatát vázolja, majd a kiállítás kapcsán arra mutat rá, hogy már túlhaladott a népi–urbánus szembenállás, a nacionalizmus vagy a kozmopolitizmus, mert ezek a fogalmak csak a korábbi európai kulturális térben voltak értelmezhetőek. Ma a hagyományörzés tétje a Kárpát-medencei közösségi lét, az európai kulturális azonosság.

Schubert Gusztáv

A magyar filmkánon

Filmszakadások

■ Az egyetemes kultúratörténetet nem a folyamatosság, az egyenletes haladás, hanem a viszály, a nekibuzdulás és a megtorpanás váltakozása jellemzi. A szerző gazdagon dokumentált áttekintése azt bizonyítja, ez a törvényszerűség a magyar film történetére is vonatkozik, hiszen XX. századi útját nem lehet egységesnek, egyenes ívűnek tekinteni. A magyar film története *filmszakadások*, kisebb-nagyobb összeomlások sorából áll: filmművészetünk élni próbál, önállóságra törekszik, de a szűk látókörű (kultur) politikai számítás ezt rendre megakadályozza. Egy művészeti kánon – így a filmkánon – sem létezhet önmagában, csakis egy korstílusba ágyazottan. De hogyan születhetett volna korstílus ott, ahol egy emberöltőnél többet egyetlen kurzus sem élt meg, és az újabb gazdasági-politikai részérdekek rendre maguk alá gyűrték az előző korszakok részérdekeit?

Fehér Anikó

„Valami nagyon tiszta, friss levegő...”

■ Bárdos Lajos munkásságának jelentős része a magyar népzenehez kapcsolódik. Vonatkozik ez kompozícióira, de ismeretterjesztő és tudományos írásaira is. A tanulmány – Bárdos születésének közelgő 120. évfordulójára emlékezve – ezeket a gyökereket tárja fel: főképpen azt

vizsgálva, hogyan jelenik meg és miképp érvényesül a hatalmas életmű zenei-elemző íásaiban a magyar népdal. Az iskolát teremtő, *tanár-faragó* tudós erőteljes – és a zeneoktatásra terminológiai szempontból is jelentősen ható – zeneelméleti gondolkodását a népzene szerkezeti vizsgálata is tükrözi: úgy elemzi, magyarázza a népdalokat, mint a szimfóniatételeket, ugyanakkor ezzel a módszerrel látja és láttatja meg bennük az általános zeneiséget. Tanári habitusáról is vall, hogy mindeközben a népdalt éneklő emberről és a magyar népdal mondanivalójáról sem feledkezik meg.

Bánki Éva

Földi idő, égi idő, udvari idő

■ Van-e értelme a *Biblia* szereplőivel kapcsolatban életkorról beszélni? Az *Ószövetség*ben a pátriárkák hosszú élete értelmetlenné teszi a mai fogalmak szerinti életkor meghatározást. Az *Újszövetség* alakjainak életidejét sem lehet a tudományos időtapasztalattal összevetni. Jézus a történelmi időben él, de az emberi fejlődés időbeli törvényei nem vonatkoznak rá. A tanulmány – Ábrahám és Sára, József és Dániel történetének elemzésével – arra mutat rá, hogy Isten közelsége zárójelbe teszi a földi időt, de a *Biblia* szereplői tudatában vannak a földi időnek és testük véges lehetőségeinek.

Nyilasy Balázs

Válságkifejezés és kanonizáció

■ Régebbi korok filozófusai, esztétái nemigen tudták elfogadni egyes műalkotások feloldás nélküli borúlátását. A XX. századi modernizmussal a művészetelmélet és az irodalomértés jelentősen átalakul: a teoretikusok és a műbírálok számára a válságkifejezés, az elszigetelő alkotói tendenciák, a távlatvesztés egyre elfogadottabbá válik. A posztstrukturalista elmélet kialakulása a válságtudat-értelmezés legnagyobb paradigmaváltásának tekinthető: a korábbi fenntartások elenyésznek, a filozófusok, műértelmzők a válságkifejező, válságbemutató irodalom minden korábbinál teljesebb emancipációját, kanonizációját valósítják meg. Csakhogy e teljes elfogadás – az elszigetelt individuum, a hiány, a nem-azonosság fogalmait középpontba állító attitűd – további problémákat vet fel. A szerző e dilemmákat az elmúlt évtizedek magyar irodalmának és irodalomértésének tükrében mutatja be.

Zelnik József

Az Éden migránsai

Krétarajzok a modernitás gnoszticista metakánonjának barlangfalára

■ A szerző feltételezése szerint a modernség világidegensége gnosztikus alapú, és a modernség kánonjai mögött egy ontologikus metakánon működik. Majd azt vizsgálja meg, mi hívta létre a romantikában azt a kánont, amely megalapozta, fölépítette a mai modernség egzisztencialista-nihilista szellemi kánonját. A jelenlegi kánon feltehetően addig uralkodik, amíg fel nem tárják, hogy valójában miben gyökerezik, amíg nem mutatnak rá, hogy egy metakánon ereje összpontosul benne, és „világkép-nélkülisége” mögött az emberi szellem legpusztítóbb világképe húzódik meg.

Pelle János

Ezotéria és művészet

■ A tanulmányíró áttekinti a XIX. század végi és a XX. századi okkult szellemi irányzatok – a spiritizmus, a teozófia és az antropozófia – magyarországi történetét, majd két kérdésre keres választ. Érte-e a korabeli művészt valamely bizonyítható – közvetlen vagy közvetett – *hatás* az említett „szellemtudományi” irányzatok részéről? Másrészt milyen *formában* tükröződtek az ezoterikus gondolatok az alkotó életművében: mit köszönhetett világképe és formanyelve, illetve alkotómódszere az absztrakció forrásának tekintett teozófiának, valamint a természetélményt alapvetően új szemléletté átalakító antropozófiának? A szerző a hatástörténet feltérképezése során hangsúlyozza, hogy az ezotéria nem stíluskategória, ezért művelődés- és művészettörténeti „izmusként” alkalmazhatatlan.

Németh András

Rejtett történetek – életreform-törekvések és a művészet

■ 2018 októberében *Rejtett történetek – az életreform-mozgalom és a művészetek* címmel új kiállítás nyílik a Műcsarnokban. A rendezvény a XIX. század utolsó harmadától világszerte kibontakozó, a közép-európai országokban is népszerű életreform-mozgalmat és annak a korabeli művészetekre gyakorolt hatását, a két terület kapcsolatának „rejtett történetét” mutatja be fotó- és tárgyi dokumentumanyag segítségével. A tanulmány a kiállítás témájául szolgáló életreform-törekvéseket és a kapcsolódó szellemi áramlatok XIX. századi előtörténetét ismerteti, majd a reformmozgalmak kibontakozásának közép-európai folyamatait, valamint a korszak életmódjára, művészeti törekvéseire, művelődési és pedagógiai reformjaira gyakorolt hatását elemzi.

Török Lajos

A felejtés kánonja

A szocialista detektívtörténet nyomában

■ Az elmúlt két évtized a krimi rekanonizációját kezdeményező magyar nyelvű recepció legmozgalmasabb periódusa volt. De még arra a kérdésre is ellentmondásos válaszok születtek, hogy létezett-e magyar krimi a jelenkori konjunktúrát megelőzőleg. Az 1950-es és 1980-as évek közötti hazai bűnügyi irodalom műfaj történeti státuszára vonatkozó értéktételek arról árulkodnak, hogy a „magyar krimi” létezésének vagy egy magyar krimi történet elbeszélhetőségének kérdéseivel foglalkozók – a nézőpontok és a vizsgálódások tárgyi sokszínűsége ellenére – sem jutnak egyértelmű következtetésekre. A tanulmány második része a Kádár-kori bűnügyi irodalomnak a detektívtörténet korabeli műfaji emlékezetével összefüggő problémáiból válogat, emellett a zsáner korabeli recepciójából emel ki néhány fontos mozzanatot.

Csuday Csaba

Bolaño, 2666: Kánon – Minden kánonon túl?

■ Roberto Bolaño, a chilei születésű költő és regényíró a García Márquez (Borges, Cortázar, Rulfo, Fuentes stb.) utáni latin-amerikai irodalom egyik legfontosabb alakja. Írásművészete mintegy leváltotta, megújította s egyben érvénytelenítette az őt megelőző normákat – így akarva, nem akarva, maga is normává vált. Olyan normává azonban, amely – a tanulmányíró értékelése szerint – követhetetlen, mert egyfajta „öndestruktív kánon”. De mitől vált, hogyan válhat főműve, a 2666 releváns műve az irodalmi kánonnal kapcsolatban? Hogyan „működik” egy ilyen kánonizáló hatású regény a maga szövegvalóságában, és milyen eszközökkel képes megsemmisíteni tulajdon min-tateremtését? Az esszé azt is megvizsgálja, létrejöhet-e valamely kánon – *kívül és túl minden kánonon*?

Orosz István

A szekek

■ A szerző *Páternosztér* című készülő regényének részlete az MSZMP központi székházában, a Fehér Házban 1968 és 1972 között készült szekek – száraz vakolatra festett kép – történetét meséli el. Az idős Bernáth Aurél alkotása – kimondatlanul – Kádár János hatvanadik születésnapjára készült, és a Kádár-kor politikai kanonizációját szolgálta. A hatalmas pártállami tabló azonban egyfajta képes védőbeszéddé lett: történelmi mentségeket igyekezett felsorakoztatni a forradalom leverésében, a véres megtorlásban és a Nagy Imre-perben kiemelt szerepet játszó Kádár János mellett.

Keserü Katalin**A kanonizációról és az 1960-as évekről, melyeket fél évszázad után sem felejt el az, aki átélte**

■ A tanulmány arra keres választ: ha a művészetelmélet világnézet- vagy egzisztencia-teóriája – mint a művészet végső fenntartója és alapja – valamilyen meggon-dolásból nem fogadható el, akkor mi nevezhető művészetnek? A művészet körébe sorolható-e a kreativitás, a gyakorlat, és ha nem, hogyan határozható meg a tartal-muk? Ha mégis művészetnek tekinthetők, akkor integ-rálhatók-e „a művészet egészébe”? A szerző úgy vála-szol az említett elméleti kérdésre, hogy a szakirodalom és a korszakra figyelő kiállítások fényében mutatja be az 1960-as évek művészettörténeti kanonizációját. Ugyan-akkor azt is megvizsgálja, hogy segítettek-e a vonatko-zó kiállítások – a művészettörténeti kanonizáció sajátos műfajú csomópontjaiként – fenntartani e korszak kettős – régi és új – művészetfogalmát, amelyet maguk a mű-alkotások máig éltetnek.

Kulin Ferenc**A történetiség elve és a „jelen horizontja” az iroda-lomtanítás kánonjaiban**

■ A szerző amellet érvel, hogy az irodalomtanítással kap-csolatos szakmai diskurzusok eredményességének feltéte-le a mai magyar társadalom „szellemi körképének” felvázolá-sa, majd a tapasztalatokhoz igazított oktatás- és kultúrpolitikai koncepciók kritikai vizsgálata, végül az elem-zést igénylő témák új rangsorolása. Az irodalomtanítás leg-fontosabb kérdéseinek – a történetiség szerepe, a nevelés lehetősége, az irodalom és a politika kapcsolata, valamint a „digitális fordulat” – vizsgálatakor lényeges látni, hogy a magyartanítás funkciói kizárólag a szépirodalom funkciói-ból vezethetők le, mégsem teljesen azonosak azokkal.

Kucsera Tamás Gergely**Kánon, kánon, édes kánon, kánonkép...****Elit(ek) és kánon(ok)**

■ A közel harminc esztendővel ezelőtt lezajlott rendszer-váltás kérdéses elitváltást eredményezett. A tanulmány főképp a kulturális elitel és a kultúra – ezen belül megha-tározóan a művészet – területén zajló kánonalkotással foglalkozik. Csupán három évtizede beszélhetünk a mo-dern magyar kultúrában párhuzamos, egymást átható, vagy részben átfedő, illetve ellentétes irányultságú kanonizációról, mivel 1948 és 1989 között, a kommunis-ta diktatúra időszakában a teljes nyilvánosság előtt nem formálódhattak a politikaitól független tudományos és művészeti kánonok.

Józsa György Zoltán**Orosz irodalmi kánon és hagyomány**

■ Mi határozza meg az orosz irodalmi kánon? A szerző arra mutat rá, hogy három, saját törvényei szerint formá-lódó kánonról lehet szólni, de az akadémikus, az iskolai és az emigráns kánon mellett létezik egy spirituális termé-szetű, közvetlenül nem látható *belső* irodalmi kánon is. A kereszténység felvétele óta a szakralitás és az esztéti-kum összeolvad az orosz kultúrában, az irodalomcentri-kusság pedig történelemformáló tényezővé emeli a nem-zeti literatúrát. E sajátos fejlődési út miatt a hagyomány, valamint a kánon legfőbb alakítója az orosz író küldetés-tudata és igazságkeresése.

Bicskei Zoltán**Alföldi szemmel**

■ Berki Viola (1932–2001) festőművész kiállítását 2018 ta-vaszán a Vigadóban láthatta a közönség. A tárlat kapcsán a szerző kiemeli, mekkora munka és küzdelem árán jelent meg a művészen rejő Kép. A teljes életművet tekintve az látható, hogy a festőnő eszköztára lassan érett rendkí-vüli gazdagságúvá, a részletek kidolgozásával készült az Egészre. Munkássága az emberben élő romlatlan világ ösképét mutatja, azonban a jelen romlottságát sem ta-gadja le. Az Alföld szegényesnek tűnő táján Berki Viola festészetében egy világnyi összegzés született.

Balogh Csaba**Kereszt és szarv****Ljudmila Szarazskina: Dosztojevszkij****Fordította Gyürky Katalin Ibolya, Budapest, Kairosz Kiadó, 2016**

■ A Dosztojevszkij-életrajz a vallásbölcseleti és a regénypoé-tikai megközelítés egy-egy fontos kérdése alapján súlyozza és értelmezi a – legapróbb részletében is kritikai vizsgálat alá vont – hatalmas forrásanyagot. Szarazskina amellet ér-vel, hogy az életút és az életmű alapján rekonstruálható az író eszmevilága, és ennek középpontjában hitbeli kérdések állnak. Ezzel magyarázható, hogy Dosztojevszkij világával kapcsolatban az olvasó elsődleges benyomása – és katarzi-sának forrása – eszmei-spirituális természetű: a torz elméle-tek és megszállottjaik az evangéliumi ethosz, a keresztény metafizika fényében lepleződnek le.

Pléh Csaba**Tényleg, mik is vagyunk?****Noam Chomsky: Miféle teremtmények vagyunk?****Fordította Kisantal Tamás, Budapest, Kossuth Kiadó, 2018**

■ Noam Chomsky friss könyve a kilencvenéves szerző nyelvészeti, filozófiai és antropológiai kutatásainak új szintézise. A kötet arról tanúskodik, hogy az amerikai szakember megmaradt válaszokat kereső tudós, aki a nyelv emberré tevő különleges szerkezeti vonásainak nagy hatású elméletét képviseli. Chomsky a szabadság és a kreativitás hagyományát velünk született rejtélynek tekinti, ezzel egészítve ki az európai empirista és racionalista filozófiai hagyományt – és kivételes szintézist hoz létre. Ez a szintézisre való törekvés a könyv nyújtotta olvasmányélmény kulcsa.

Deme Tamás

Építész, tánc és látás játékkönyve

■ A Bedécs Hajas Ágnes által írt, fotózott, szerkesztett könyv címe – *R.É.T.* – a rajz, az építészet és a tánc játékos összetartozására, alkotó, nevelő hatására utal. A kötet egyszerre tanulmány, kutatási terv, kísérletleírás, vizuális és lelki napló. Fő témája a művészi nevelés integrált kísérlete rajzzal, építészeti és táncjátékokkal. A szerző a művészeti ágakat nem választja el egymástól, nem oktatási illusztrációknak tekinti, hanem egységes, élő nyelvként tanítja, neveli. A kiadvány alapkönyve lehet a művészetpedagógusoknak, a művészeti egyetemeken és a pedagógusképzésben tanuló hallgatóknak.

Kelemen, László

The Hand that Renews the Heart (Partly) Gloomy Thoughts in Relation to a Superb Exhibition Master | Hand | Work: Folk Art. National Salon, 2018

■ This year's National Salon presents live, contemporary folk art at an extremely high level of professionalism—and once again, it poses the same set of basic questions as did the previous Salons. What is art? What is a product? What is the point of art? The author outlines the aesthetic reading of folk art, and then points out that the oppositions 'folkish/urban' and nationalism/cosmopolitanism used to make sense in a European cultural space of an earlier period but are now things of the past. What is at stake when we talk of the preservation of tradition today is community existence in the Carpathian Basin and a European cultural identity.

Schubert, Gusztáv

The Canon of Hungarian Cinema Torn films

■ The universal history of culture is characterized by the alternation of discord, sudden starts and stagnation, rather

er than continuity or steady progress. The author's richly documented review proves that this applies to the history of Hungarian cinema as well, for the trail of its 20th-century history cannot be considered as consistent, tracing a straight line. The history of Hungarian cinema consists of film breaks, a series of minor and major collapses: our cinema endeavours to live, aspires to autonomy, but narrow-minded (cultural) political calculations keep preventing this. No art canon, thus no cinematic canon, can exist in and by itself; it can only exist embedded in the style of an era. But how could the style of an era have come into existence in a place where no political course lasted longer than the lifetime of a single generation, and new economic and political partisan interests kept crushing the partisan interests of previous periods?

Fehér, Anikó

'Some very clean, fresh air...'

■ A significant part of Lajos Bárdos's work is related to Hungarian folk music. This is true of his compositions as well as of his writings. With a view to the upcoming 120th anniversary of Bárdos's birth, the study reveals these roots, focusing mainly on the presentation of the Hungarian folk song in the composer's analytical writings. The powerful music-theoretical thinking of the school-creating teacher-carving scholar, who had a significant influence on music education from a terminology point of view as well, is also reflected in his structural analysis of folk music: analysing and interpreting folk songs as symphonic movements, he uses the same method to perceive and point out in them musicality in general. His attitude as a teacher is also revealed by the fact that meanwhile he never forgets about the singer of the folk song or the message of the Hungarian folk song.

Bánki, Éva

Terrestrial Time, Celestial Time, Court Time

■ Is there any point in talking about age concerning Bible characters? The definition of age in our contemporary terms is rendered meaningless by the long life of Old Testament patriarchs. Nor does it make sense to compare the life spans of New Testament characters with scientific time experience. Jesus lives in historic time, but the temporal laws of human development do not apply to him. Analyzing the stories of Abraham and Sarah, Joseph, and Daniel, the author points out that the closeness of God parenthesizes terrestrial time, although the characters of the Bible are aware of terrestrial time and the finite possibilities of their bodies.

Nyilasy, Balázs

Expressions of Crisis and Canonization

■ Philosophers and aesthetes of yesteryear could hardly accept the unrestrained pessimism of certain works of art. With 20th-century modernism, art theory and literary understanding changed considerably with theorists and art reviewers developing a growing acceptance towards expressions of crisis, isolating creative tendencies, and pessimism. The development of post-structuralist theory can be seen as the greatest paradigm shift in the interpretation of crisis consciousness. Former reservations dwindle; philosophers and interpreters of art bring about, to an extent fuller than ever before, the emancipation and canonization of literature which expresses or represents crisis. Yet this full acceptance an attitude that focuses on the notions of the isolated individual, want, and non-identity—raises further problems. The author presents these dilemmas in the light of Hungarian literature and literary understanding of recent decades.

Zelnik, József

Migrants of Eden

Drawings Chalked up on the Cave Wall of the Gnostic Metacanon of Modernity

■ The author posits that the alienation of modernity from the universe is based on Gnosticism, and that there is an ontological metacanon at work behind the canons of modernity. He then goes on to explore what, in Romanticism, brought forth the canon which provided the foundations for the construction of the existentialist-nihilistic spiritual canon of today's modernity. The current canon will presumably prevail until its actual roots are revealed, until it is pointed out that it holds the condensed power of a metacanon, and that it is the most destructive world-view of the human spirit which lies hidden behind its apparent world-viewlessness.

Pelle, János

Esoterism and Art

■ The author reviews the history of occult intellectual movements in the late 19th and in the 20th centuries including spiritism, theosophy, and anthroposophy, and then he seeks answers to two questions. Had the contemporary artist been demonstrably influenced, whether directly or indirectly, by the aforementioned movements? On the other hand, what forms did esoteric ideas take as reflected in the artist's oeuvre? What did his or her world-view, style, and creative method owe to theosophy considered as the source of abstraction, and to anthroposophy, the conversion of the artist's perception

of nature into a fundamentally new perspective? Mapping out reception history, the author stresses that esotericism is not a style category and hence cannot be applied as an 'ism' in cultural and art history.

Németh, András

Hidden stories – the Life Reform Movement and the Arts

■ In October 2018 a new exhibition entitled *Hidden stories the life reform movement and the arts*, opens in Múcsarnok. Through photographs and objects, the show will present the life reform movement that emerged in the last third of the 19th century and was popular in Central European countries, the impact of the movement on contemporary artists, and the 'hidden story' of the connection between the two fields. The paper presents the life reform movement and the 19-century background of related spiritual movements; it goes on to describe the Central European development of reform movements; finally, it analyzes its impact on the lifestyle, art aspirations, and cultural and pedagogical reforms of the era.

Török, Lajos

The Canon of Forgetting

Investigating the Socialist Detective Story

■ The past two decades have been teeming with endeavours aimed at the re-canonization of the Hungarian crime story. Yet even the question whether the Hungarian crime story existed at all before the current boom received controversial responses. Regardless of the thematic multifarity of viewpoints and investigations, value judgments concerning the genre history status of domestic criminal literature between the 1950s and 1980s reveal that even those dealing with the questions of whether 'the Hungarian crime story' exists or whether it is possible to narrate its history have failed to come to any clear conclusions. The second part of the study discusses selected issues concerning the contemporary genre memory of the detective story in Kádár-era criminal literature and, in addition, it highlights some of the important moments of the genre's reception at the time.

Csuday, Csaba

Bolaño, 2666: Canon Beyond Any Canon?

■ Chilean-born poet and novelist Roberto Bolaño was one of the most important figures of Latin American literature after García Márquez (Borges, Cortázar, Rulfo, Fuentes, etc.). His writing kind of replaced, renewed, and also invalidated the norms that preceded him—thus, unwilling-

ingly, he himself became a norm. A norm which, the author of the paper contends, is however impossible to follow because it is a kind of 'self-destructive canon'. But how did 2666, his main work, become a relevant work in relation to the literary canon? How does a novel of such a canonizing effect 'work' in its own textuality, and by what means can it destroy its own position as a model? The essay also examines whether a canon can be created *outside and beyond any canon*.

Orosz, István

The Secco

■ This excerpt from the author's still unfinished novel *Paternoster* tells the story of the secco—a painting on dry plaster—created in the White House, the Hungarian Socialist Workers' Party headquarters, between 1968 and 1972. The work of an old Aurél Bernáth was commissioned to (implicitly) mark János Kádár's 60th birthday and to serve the political canonization of the Kádár era. The huge party-state tableau, however, ended up a kind of metaphorical apology, trying to muster historic excuses for crushing the revolution, for the bloody retaliations, and for the defence of János Kádár, who played a prominent role in the staged trial of Imre Nagy.

Keserü, Katalin

On Canonization and the 1960s,

Unforgettable by Anyone Who Lived Through Them

■ In her paper, the author sets out to answer a number of questions. If, within art theory, the worldview or existence theory, as the ultimate maintainer and the foundation of art, cannot be accepted for one reason or another, then what might be called art? Is it possible to classify creativity or practice as art and, if not, then how can their content be defined? Conversely, if they may be regarded as art, can they then be integrated into 'the whole of art'? To answer these theoretical questions, the author presents the art history canonization of the 1960s in the light of the relevant literature and exhibitions focused on the era. She also examines whether the relevant exhibitions—as hubs of a specific genre in art canonization—helped maintain the dual concept of art—old and new—while the artworks themselves continue to keep alive.

Kulin, Ferenc

Historicism and the 'Horizon of the Present' in the Canons of Teaching Literature

■ The success of the professional discourses on teaching literature is conditional on outlining the 'intellectual

panorama' of contemporary Hungarian society, on the critical review of the concepts of educational cultural policies adjusted to experience, and, finally, on a prioritizing of the themes requiring analysis. In examining the most important issues of teaching literature, the role of historicity, the possibility of education, the connection between literature and politics, and the 'digital revolution', it is important to note that the functions of teaching of literature can only be deduced from the functions of literature, even though they are not identical with them.

Kucsera, Tamás Gergely

Canon, Canon, Sweet Canon, Canon Picture...

Elite(s) and Canon(s)

■ The regime change that took place nearly thirty years ago resulted in a questionable change of elites. The paper mainly deals with cultural elites and canonization in the field of culture, and especially that of art. As from 1948 to 1989, during the period of communist dictatorship, no scientific or artistic canons could be publicly formed independent of the party line, it has only been over the past three decades that we have seen parallel, (partially) overlapping or opposing canonizations in modern Hungarian culture.

Józsa, György Zoltán

Russian Literary Canon and Tradition

■ What determines the Russian literary canon? The author points out that there are three canons, each formed according to its own laws, but besides the academic, the school and the emigrant canons there is another internal literary canon which is not directly visible. Since the adoption of Christianity, sacrality and aesthetics have merged in Russian culture, and literary centrality has turned national literature into a factor which shapes history. Due to this particular path of development, the tradition and the canon are shaped chiefly by the Russian writers' sense of mission and their search for truth.

Bicskei, Zoltán

Great Plain Horizons

■ The art of Viola Berki (1932–2001) was on show at the Vigadó in spring 2018. In connection with the exhibition, the author highlights the immense amount of work and struggle it cost the artist to bring up the hidden Image. A closer look at her entire body of work shows that the artist's toolbox took a long time to gradually mature until it attained its final, extraordinary richness: the elaboration of details was preparation for the Whole. The oeuvre offers a view of

a pristine archetypal world hidden in our souls without denying the wickedness of the present. In the seemingly dull landscape of the Great Plain, the totality of a world came to be encompassed in the work of Viola Berki.

Balogh, Csaba

Cross and Horn

Ljudmila Szaraskina: Dosztojevszkij [Ludmila Saraskina: Dostoevsky]

Translated by Gyürky, Katalin Ibolya, Budapest, Kairosz Publisher, 2016

■ Based on some important questions of religious philosophy and a poetics of the novel, this biography of Dostoevsky weighs and interprets a huge amount of source material subjected to critical examination even in the smallest detail. Saraskina argues that the writer's world view can be reconstructed based on his life and oeuvre, the focus of which are issues of faith. This explains why the reader's primary impression, and the source of the catharsis, in connection with Dostoevsky's world is of an ideological/spiritual nature: whacky theories and their obsessed representatives are unmasked in the light of the Gospel ethos of Christian metaphysics.

Pléh, Csaba

Really, What Are We?

Noam Chomsky: Miféle teremtmények vagyunk? [What Kind of Creatures Are We?]

Translated by Kisantal, Tamás, Budapest, Kossuth Publisher, 2018

■ Noam Chomsky's fresh book is a new synthesis of the ninety-year-old author's linguistic, philosophical and anthropological research. The volume shows that Chomsky remains a scientist in quest of answers, who represents the highly influential theory of the special structural features of language which make humans humans. Complementing the European empirical and rationalistic philosophical tradition and thereby creating an exceptional synthesis, Chomsky views the tradition of freedom and creativity as a mystery born to us. The pursuit of this synthesis is the key to our experience when reading the book.

Deme, Tamás

Playbook for Architecture, Dance and Vision

■ *R.É.T.*, the title of the book written and photographed by Ágnes Bedécs Hajas, is a reference to the playful coherence, the creative, educational effect of drawing, architecture and dance. The volume is a study, a research plan, an

experiment report, a visual and spiritual journal—all at the same time. Its main topic is an integrated experimentation of artistic education with drawings and architectural and dance games. The author does not separate one discipline from another, nor does she regard them as educational illustrations, but teaches them as a single, living language. The book might serve as a basic text for art teachers, art students and trainee teachers.

Szerzők / Authors

Balogh Csaba PhD (1967)

irodalomtörténész, kritikus. Kutatási területe Madách Imre életműve, az abszolutizmus korának művelődéstörténete és a művészetkritika ideologikusságának problémaköre. A *Magyar Művészet* szerkesztője.

Bánki Éva PhD (1966)

író, irodalomtörténész, egyetemi oktató. Kutatási területe a középkori irodalom, a romanisztika és a kreatív írás. Verseit számos folyóirat közölte, első regénye elnyerte a *Szépirodalmi Figyelő* különdíját. Az *Újnautilus* folyóirat alapítója és szerkesztője.

Bicskei Zoltán (1958)

Szűts István-díjas filmrendező, grafikus, esszéíró, zenefesztiválok, kultúrrendezvények szervezője. Az *Új Symposion* szerkesztőszéki tagja volt. Magyar Művészetért és a Magyar Arany Érdemkereszt díjban részesült. A Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja.

Csuday Csaba PhD (1944)

költő, prózaíró, a spanyol nyelvű irodalmak kutatója és fordítója. 1974-től a *Nagyvilág* rovatvezetője. 1990 és 1995 között diplomata. Nyugalmazott tanszékvezető egyetemi docens. 2004-ben a spanyol Polgári Érdemrend komtúri-, 2014-ben a Magyar Érdemrend tisztikeresztje kitüntetésben részesült. A Magyar Írószövetség, valamint az MTA és az MMA köztestületi tagja. A *Magyar Művészet* szerkesztője.

Deme Tamás PhD (1946)

tanár, egyetemi docens, művelődéskutató. Pedagógusképzésben tanított a pécsi, a debreceni, a Pázmány

Péter és a Károli Gáspár Egyetemen. Művészeti nevelést integráló iskolakísérletet vezetett tizenöt éven át négy tárgyban, harminc iskolában. A Magyar Írószövetség tagja.

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.

Józsa György Zoltán PhD (1966)

irodalomtörténész, műfordító, az ELTE BTK Orosz Nyelvi és Irodalom Tanszékének adjunktusa. Szakterülete a XIX-XX. századi orosz irodalom, különösképp a szimbolizmus, az eszmélet történet és a vallásfilozófia tárgykörét kutatja.

(Ditrői) Kelemen László (1960)

Lajtha László-díjas zeneszerző, népzene, folklór, a budapesti Hagyományok Háza alapító főigazgatója, számos népzenei produkció és feldolgozás szerzője és szerkesztője, az *Utolsó Óra*, a Kárpát-medencét átfogó hangszeres népzenei gyűjtés kezdeményezője és levelezni lője. 2008-ban a Magyar Köztársasági Érdemrend Lovagkeresztje kitüntetésben, 2018-ban Budapestért-díjban részesült.

Keserű Katalin PhD (1946)

Munkácsy-, Széchenyi- és Prima-díjas művészettörténész, művészeti író, az ELTE Művészettörténeti Tanszékének professor emeritája. Kutatási területe a XIX. és a XX. századi egyetemes és magyar művészet- és építészettörténet, valamint e területek tudományelmélete és muzeológiája. 1999-ben a Magyar Köztársasági Érdemrend tisztikeresztje kitüntetésben részesült. A Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja.

Kucsera Tamás Gergely PhD (1976)

filozófiaszakos bölcsész és tanár, szociológus, közgazdász (MBA), nemzetközi szakértő, a Pécsi Tudományegyetem címzetes egyetemi tanára; a Károli Gáspár Református Egyetem docense, a Művészetigazgatás és művészetmenedzsment szak szakfelelőse, a *Valóság* főszerkesztője, a *Magyar Művészet* társfőszerkesztője. A Magyar Művészeti Akadémia főtákará.

Kulin Ferenc PhD (1943)

irodalomtörténész, József Attila-díjas kritikus, szerkesztő, író, politikus, címzetes egyetemi docens. Fő kutatási területe a magyar reformkor irodalma és eszmélet története. 2013-ban a Magyar Érdemrend középkeresztje kitüntetésben részesült. A *Magyar Művészet* főszerkesztője.

Németh András DSc (1950)

egyetemi tanár (ELTE, MTE), az MTA doktora és közgyűlési képviselője. Fő kutatási területe a tudományelmélet, reformpedagógia, életreform, professziótörténet. 2015-ben ELTE Emlékérem kitüntetésben, 2016-ban ELTE Rectori kiválósági különdíjban és a Magyar Érdemrend tisztikeresztje kitüntetésben részesült.

Nyilasy Balázs PhD (1950)

irodalomtörténész, kritikus, az irodalomtudomány kandidátusa, habilitált egyetemi docens. Kutatási területe a XIX. és a XX. századi magyar irodalom, irodalomelmélet, műfajpoétika, Arany János és Jókai Mór életműve.

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.

Pelle János PhD (1950)

író, történész, az irodalomtudomány kandidátusa. Fő kutatási területe a művelődéstörténet.

Pléh Csaba (1945)

Széchenyi-díjas magyar pszichológus, nyelvész, a Magyar Tudományos Akadémia rendes tagja, 2006 és 2008 között az MTA főtákarhelyettese, a BME Kognitív Tudományi Tanszékének alapító egyetemi tanára, iskolateremtő agykutató. Fő kutatási területe a pszicholingvisztika, a kognitív tudomány elmélete, a pszichológiatörténet, a kognitív pedagógia és a genetikai zavarok pszichológiája. 2006-ban a Magyar Érdemrend középkeresztje kitüntetésben részesült.

Schubert Gusztáv (1955)

magyar és történelem szakos bölcsész, Balázs Béla-díjas filmkritikus, a *Filmvilág* főszerkesztője.

Török Lajos PhD (1970)

irodalomtörténész, kritikus, a Károli Gáspár Református Egyetem oktatója. Fő kutatási területe a klasszikus magyar irodalom és a Kádár-kori bűnügyi irodalom.

Zelnik József (1949)

etnográfus, író. Fő kutatási területe a szimbólumtörténet, a kultúr- és művészetfilozófia. A Magyar Művészeti Akadémia tagja. Legutóbb megjelent könyve: *Prométheusz udvartartása* (2017).

Balogh, Csaba, PhD (1967),

literary historian and critic. His research interests include Imre Madách's oeuvre, the cultural history of the Age of Absolutism, and the ideological nature of art criticism. He is on the editorial board of the journal *Magyar Művészet*.

Bánki, Éva, PhD (1966),

writer, literary historian, university professor. Her main research interests include medieval literature, Romanistics and creative writing. Published poems in numerous journals; her first novel won the Special Prize of *Szépirodalmi Figyelő*. Founder and editor of the journal *ÚjNautilus*.

Bicskei, Zoltán (1958),

István Szóts Award winning film director, graphic artist, essayist, organiser of music festivals and other cultural events. Once on the editorial board of the journal *Új Szimposion*; recipient of the "For Hungarian Art" Award; decorated with the Gold Cross of Merit of Hungary. Ordinary member of the Hungarian Academy of Arts.

Csuday, Csaba, PhD (1944),

poet, writer, and essayist. He is a scholar and translator of Spanish and Latin American literature. He has been a columnist for the journal *Nagyvilág* since 1974. He served as a diplomat between 1990 and 1995. He is now a retired department-chair university docent. He has been decorated with the Spanish Order of Civil Merit (2004) and the Officer's Cross of the Order of Merit of the Hungary (2014). He is a member of the Hungarian Writers' Association, of the Public Body of the Hungarian Academy of Sciences, and editor of *Magyar Művészet*.

Deme, Tamás, PhD (1946),

professor, associate professor, education researcher. Taught teacher training courses at Pécs, Debrecen, the Péter Pázmány University and Gáspár Károli University. For fifteen years, leader of a school experiment aimed at the integration of arts education in four subjects in thirty schools. Member of the Hungarian Writers' Association.

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.

Józsa, György Zoltán, PhD (1966),

literary historian, translator, assistant professor at the Russian Language and Literature Department of ELTE, Faculty of Humanities. His specialty is the research of 19th and 20th century Russian literature, especially Symbolism, the history of ideas, and the philosophy of religion.

(Ditrói) Kelemen, László (1960),

László Lajtha Prize-winning composer, folk musician, folklorist, founding director of the House of Traditions of Budapest, author and editor of numerous folk music productions and works, initiator and writer of *Utolsó Óra* [The Last Hour], a project to create a comprehensive collection of instrumental folk music in the Carpathian Basin. He was decorated with the Knight Cross of the Order of Merit of the Republic of Hungary in 2008, and received the Pro Budapest Award in 2018.

Keserü, Katalin, PhD (1946),

art historian, art writer, professor emeritus of ELTE Art History Department, recipient of the Munkácsy and Széchenyi Prizes and the Prima Award. Her field of research includes 19th and 20th century universal and Hungarian art and architecture, as well as the theory of science and museology of these areas. In 1999, she was decorated with the Officer's Cross of the Order of Merit of the Republic of Hungary. She is a regular member of the Hungarian Academy of Arts.

Kucsera, Tamás Gergely, PhD (1976),

MA in philosophy with a teacher's degree, sociologist, economist (MBA), international specialist, honorary university professor of the University of Pécs, programme leader of the Arts Administration and Arts Management programme at Károli Gáspár University of the Reformed in Hungary. Editor-in-Chief of *Valóság*, Co-Editor-in-Chief of *Magyar Művészet*. He is Secretary General of the Hungarian Academy of Arts.

Kulin, Ferenc, PhD (1943),

literary historian, critic, recipient of the Attila József Award, editor, writer, politician, honorary university professor. His main research interests include the literature and cultural history of the Reform Era. He is recipient of the Middle Cross of Hungarian Order of Merit (2013). He is the Editor-in-Chief of the journal *Magyar Művészet*.

Németh, András, DSc (1950),

university professor (ELTE, MTE), Doctor and General Assembly Representative of the Hungarian Academy of Sciences. His main fields of research include science theory, reform pedagogy, life reform, and professional history. Honoured with the ELTE Memorial Medal in 2005; received the ELTE Rector's Excellence Award and the Officer's Cross of the Hungarian Order of Merit in 2016.

Nyilasy, Balázs, PhD (1950),

literary historian, critic, associate professor. His research interests include Hungarian literature in the 19th and 20th centuries, literary theory, genre poetics, and the oeuvres of János Arany, and Mór Jókai.

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.

Pelle, János, PhD (1950),

writer, historian, holder of Ph.D. in literary studies. His main research area is cultural history.

Pléh, Csaba (1945),

Széchenyi Prize-winning Hungarian psychologist, linguist, regular member of the Hungarian Academy of

Sciences, Deputy Secretary General of the Hungarian Academy of Sciences between 2006 and 2008, founding professor of the BME Cognitive Science Department, a pioneering brain researcher. His main fields of research include psycholinguistics, cognitive science theory, the history of psychology, cognitive pedagogy and the psychology of genetic disorders. He is recipient of the Middle Cross of Hungarian Order of Merit (2006).

Schubert, Gusztáv (1955),

majoried in Hungarian literature and history, he is a Balázs Béla Prize-winning film critic and Editor-in-Chief of *Filmvilág*.

Török, Lajos, PhD (1970),

literary historian, critic, university professor. His main area of research includes classical Hungarian literature and crime stories of the Kádár era.

Zelnik, József (1949),

ethnographer, writer. His main research interests include the history of symbols, art philosophy, and cultural philosophy. He is a member of the Hungarian Academy of Arts. His recently published book is entitled *Prométheusz udvartartása* [The Court of Prometheus] (2017).

Az illusztrációk forrásai:

16. o. Standfotók: Körhinta – Schandl Teréz ©Hungart / Szegénylegények – Inkey Tibor / Tízezer nap - Réger Endre ©Hungart
17. o. Standfotók: Szindbád – B. Müller Magda ©Hungart / Az én XX. századom – Jávor István ©Hungart
- 20–23. o. Bárdos Ágota
31. o. AKG-Images, Madrid, Museo Del Prado
43. o. Bridgeman Images, Musée Conde, Chantilly, France
49. o. Kieselbach Galéria, ©Hungart
51. o. Bridgeman Images, Hága, Haags Gemeentemuseum
52. o. Magyar Nemzeti Galéria, ©Hungart
54. o. Wikipedia
55. o. Kieselbach Galéria, ©Hungart
56. o. Geleta László, ©Hungart
60. o. Grisebach GmbH, Berlin, ©Hungart
61. o. AKG-Images, Deutsches Historisches Museum, Berlin, ©Hungart
62. o. ©Hungart
63. o. Magyar Nemzeti Galéria
64. o. Magyar Nemzeti Galéria, ©Hungart
65. o. Anthony Gall: Kós Károly műhelye. Mundus, 2002
86. o. Orosz István: Képviselői Irodaház, Jászai Mari tér, Budapest, ©Hungart
92. o. Sáránszki Péter gyűjteménye, ©Hungart
95. o. Magyar Nemzeti Galéria, ©Hungart
96. o. Keserü Ilona
- 129–131. o. Thorma János Múzeum, Kiskunhalas, ©Hungart
- 142–144. o. Deme Tamás

Elválasztó képek:

Kéz | Mű | Remek. Népművészet. Nemzeti Szalon

2018. 2018 április 21. – augusztus 20. Múcsarnok

Főkurátor BESZPRÉMY Katalin

Szakmai és művészeti koncepcióért

felelős kurátor FÜLEMILE Ágnes

Társkurátorok SZABÓ Zoltán, PÁL Miklósné,

SZERÉNYI Béla

Kurátorasszisztensek

DEKOVICS Dóra, FAZAKAS Réka

9. o. Ládafiás ácsolt láda
GYENES Tamás | Népi Iparművész, furulya- és ácsoltláda-készítő | Budapest
28. o. Hegedű támlájú szék
GALÁNFI András | Népművészet Mestere, Népi Iparművész, Kossuth-díjas faműves | Hajdúszoboszló
33. o. Fazék
ALBERT Attila | Népi Iparművész, fazekas | Magyar-szombatfa
47. o. Kalotaszegi kályhacsempe
SZŰCS Apór | csempekészítő, restaurátor | Tiszafüred
67. o. Gyimesi mejjes
CZAKÓNÉ DÉKÁNY Dóra | bőrműves | Budapest
99. o. Csigacsináló hegedűforma
VASS Tamás | Népi Iparművész, faműves | Debrecen
118. o. Gajdeduda
VÉGH Andor | Népművészet Ifjú Mestere, Népi Iparművész, hangszerkészítő | Bóly
137. o. Férficsizma
SZELES László | Népművészet Ifjú Mestere, Népi Iparművész, csizmadia | Budapest
- Tárgyfotók / Katalógus: DUSA Gábor, továbbá Stefan BADULESCU, FERENCZI Edit, GRÚZ Attila, KRIZSÁN András, NÉMETH Anna, PERL Andrea (Kreatív Flotta), RADEV Gergő, TÓTH Tibor
19. o., 57. o., 77. o., 84. o., 128. o., 145. o.:
kiállítás-enteriőrök, fotó: Nyirkos Zsófia