

Tartalom / Contents

3 BEVEZETŐ	90 Sturm László A bordal mint embertan
4 Fekete György ünnepi nyitóbeszéde az MMA Titkárság Irodaházának átadásán	98 Hermann Zoltán Dankó Pista és Gárdonyi Géza nótái
7 Jankovics Marcell Mi való a gyerekeknek? Cuki-e az élet?	104 Kovács Adrienne A mai nádudvari feketekerámia
15 Zelnik József Az Istennek ismerős arc	112 Windhager Ákos Kísérlet a magyar könnyű szimfonikus stílus újrateremtésére
22 Szmodis Jenő Popularitás, humor, kultúra	120 Török Lajos A szocialista detektívtörténet nyomában 2.
28 Gáspár Csaba László Az elismerés kultúrája és a használat civilizációja	129 Csatári Bence: A könnyűzene művészeti értékeinek megítélése a Kádár-korszak első felében
37 Csáji László Koppány A népművészet és a hivatásos művészet szembeállításának háttere és következményei	SZEMLE – KITEKINTÉS – szerkeszti Csuday Csaba
44 Máté Zsuzsanna A különböző kulturális és művészeti szférák viszonyrendszeréről	138 Stachó László • A zenei képzelet analízise. Dobszay László könyvéről
53 Csuday Csaba Celestina, Don Juan, Don Quijote: remekművek – hatásos (jel)képek?	142 Balogh Csaba • „A vággyal teli feltételes mód”. Dávidházi Péter könyvéről
61 Pelle János A művészet és a holokauszt	147 Giovanni Matteucci • Hétköznapi esztétika és esztétizálódás: reflexivitás a percepcióban (Falusi Márton)
70 Balázs Géza A mítoszi küszöbön túl	150 Pablo Prieto Hames • Az Idő Költészete (Cs. Cs.)
72 Temesi Ferenc Dugonics enyészete	152 Marino Stefano • Dalok – Auschwitz után (Cs. Cs.)
78 Mezősi Miklós Meseszerű akciófilmek: az <i>Odüsszeiától</i> a <i>Macskafogóig</i>	154 Annkathrin Kohout • Magaskultúra – popkultúra (Cs. Cs.)
86 Németh László Mi a ponyva?	158 REZÜMÉK / ABSTRACTS
	163 SZERZŐK / AUTHORS

A képanyag összeállításához

nyújtott segítségükért

köszönetet mondunk

- a Magyar Zsidó Múzeum és Levéltárnak,
- a Savaria Megyei Hatókörű Városi Múzeumnak,
- a Szombathelyi Képtárnak.

A borítón:

Az MMA Titkárság Irodaháza

Fotó: Nyirkos Zsófia / MMA

Magyar művészet

Felelős kiadó: Kucsera Tamás Gergely,
a Magyar Művészeti Akadémia főtítkára.
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. IV. emelet
szerkesztoseg@mma.hu
Szerkesztőségi órák: kedden 14-től 17 óráig
Megjelenik negyedévente
Ára számonként: 990 Ft
Nyomás: Kontaktpoint
ISSN 2064-3799

Előfizetés: Fekete Ádám lapmenedzser
fekete.adam@mmakiado.hu
06-30/724-9720
www.magyar-muveszet.hu

MMA
KIADÓ

MMA
MAGYAR
MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

BEVEZETŐ

A könyvkiadók, színház- és műsorigazgatók, producerek viszonylag könnyen felmérhetik, hogy mely műveknek, produkcióknak van esélyük közönségsikerre, s melyek azok, amelyekkel csak az értelmiségi elit szólítható meg. Azt is mondhatjuk, hogy a kulturális piac tulajdonosai a fogyasztói szokások alapján „szakszerűen” dönthetnek arról, mi tartozik a populáris, s mi a magas művészet kategóriájába. Kérdés azonban: meddig életképes valamely nemzeti kultúra, ha csak a kereslet–kínálat törvényeihez igazodik. A dilemma nem új keletű. A múlt század elején Ady a színház (A színház csődje), Ambrus Zoltán a képzőművészet (Midas király), néhány évtizeddel később pedig Németh László az irodalom üzletté válásának veszélyére figyelmeztetett (lásd Mi a ponyva? c. esszéjét ebben a lapszámunkban!), míg az e tendencia ellen harcoló avantgárd irányzatok közül némelyik az érthetőség elemi követelményét is megtagadta. Vajon nem fenyegeti-e valamennyi művészeti ágat az a veszély, hogy végletesen elszigetelődik, ha akár a kereslet–kínálat törvényéhez, akár valamely esztétikai doktrínához, netán kultúrpolitikai tézishez igazodik? A művészetelmélet és az esztétikai filozófia művelőinek talán legidősebb feladata, hogy tényekkel igazolják: az ún. populáris és a magas művészetek közötti határok az esztétikai értékek sérelme nélkül is átjárhatók és elmozdíthatók.

E lapszámunk szerzői ezt teszik. Gáspár Csaba László a kultúra antropológiai fogalmából indul ki, Csáji László Koppány a magas- és a népi kultúra eszmetörténeti hátterére világít rá, Máté Zsuzsanna főleg a XX. századi kultúrafelfogások és művészet-filozófiák felől közelít tárgyunkhoz.

Zelnik József – miközben Leonardo és Michelangelo remekműveit elemezve az Ó-, illetőleg az Újszövetség teológiai világképét ütközteti egymással –, arra figyelmeztet, hogy a „magas művészetben” belüli világnézeti törésvonalak mélyebbek is lehetnek, mint amelyek a műalkotások esztétikai minőségei között húzódnak. Csuday Csaba a spanyol irodalom klasszikusainak hatását éppúgy nyomon követhetőnek látja az irodalmi kánon alakulásában, miként a kultúra hétköznapi, populáris regiszterében. Mezősi Miklós hasonló eredményre jut, amikor mitopoétikai közelítéssel értelmezi a populáris filmkultúra három klasszikusát. Szmodis Jenő a vulgárist azonosítja a művészi igénytelenséggel, s meggyőző érvelése szintén a populáris- és az elitkultúra összetartozását, egymásra utaltságát hangsúlyozza. Hogy ez az összetartozás egyre kevésbé magától értődő, annak okát Balázs Géza az élőnyelvi kommunikáció mítoszokra utaló szókincsének elszegényedésében, Jankovics Marcell pedig főként a gyermekeknek készülő animációs filmek kommercializálásában látja.

Figyelmet érdemel, hogy a magyar irodalom egykor rendkívül népszerű, s programszerűen a népies irányzathoz tartozó alkotásai nem őrizték meg kettős pozíciójukat: vagy az irodalomtörténeti kánonból, vagy a tömegkultúra hagyománytárából estek ki. Az előbbire jó példa Dugonics András – Temesi Ferenc által újraértékelt – Etelka c. regénye, valamint Csokonai Miért ne innánk c. verse, amelynek klasszikus értékeit Sturm László esszéje villantja fel. Az utóbbi jelenségről Hermann Zoltán értekezik Dankó Pista és Gárdonyi Géza nótáinak sorsáról tűnődve.

Sajátos kutatási módszereket igényelnek azok a művészeti ágak és műfajok, amelyek csak szoros politikai kontroll alatt fejlődhetek. Sem a szocialista detektívtörténetek (ld. Török Lajos tanulmányát!), sem a könnyűzene megújulási kísérletei (ld. Windhager Ákos és Csatári Bence értekezéseit!) nem értelmezhetők a Kádár-korszak kultúrpolitikájának ismerete nélkül, de vonatkoztatható ez a megállapítás a fennmaradásáért küzdő népművészetre is (erről szól Kovács Adrienne írása). Pelle János tanulmánya – A művészet és a holokausz – noha nem sorolható fenti a kategóriákba, nemcsak a műkritikusok, hanem a gyakorló politikusok figyelmébe is ajánlható.

A számunkat Fekete György ünnepi beszéde nyitja, a külön egységként jelentkező Szemle – Kitekintés-rovat könyvek, folyóirat-közlemények ismertetésével egészíti ki tematikánkat; Stachó László, Balogh Csaba és Falusi Márton tanulmányértékűen, Csuday Csaba színesen közvetít olyan szerzőket, mint Dobszay László, Dávidházi Péter, G. Matteucci, P. P. Hames, M. Stefano és A. Kochout.

Professor emeritus **Fekete György**,
a Magyar Művészeti Akadémia tiszteletbeli elnökének
ünnepi nyitóbeszéde az MMA Titkárság
Irodaházának átadásán



Tisztelt Miniszter Úr!
Kedves Vendégeink és Munkatársaink!

Laudáció következik hét rövid tételben.

1. tétel

■ 2011. december elején a Magyar Művészeti Akadémia köztestületté válásának tiszteletére rendezett emlékező kiállításon az Iparművészeti Múzeumban Orbán Viktor miniszterelnök úr megnyitó beszédében többek között a következőket mondta:

„Az Akadémia nem hozomra alapult. Múltja van. Teljesítménye, amit belső erejével, saját értékeivel és a társult művészek tehetségének mozgósításával hozott a világra. Ezzel bizonyítékot adott és jogalapot teremtett. Az Alaptörvény valóban nem létrehozta, hanem elismeri a Művészeti Akadémiát. Elismeri a teljesítményt, az erőt és a te-

hetséget. Elismeri a munkát, és persze várakozással tekint és reményt fűz jövőbeli működéséhez. Reménykedik abban, hogy a szemünk előtt formálódó új világrendben, a megváltozó európai életben segíteni fogja a magyar nemzetet, hogy megtalálja és elfoglalhassa azt a helyet, amely munkája és tehetsége alapján megilleti, ahol békében és derűvel rendezheti be életét” – majd így fejezte be:

„A művészet nem holmi sallang az ország életén, hanem a cselekvés és gondolkodás, amelyben a legtisztábban, a szépségen keresztül mutatkozik meg a jó, az igaz és a szeretet.”

Mindannyian tudtuk, hogy fontos bátorítás volt ez a következő évekre.

2. tétel

Ezután indult meg a köztestületi élet az óbudai Kecske utcai „szent helyen”, Makovecz Imre szellemében, keresve és megtalálva azokat a munkatársakat, akiknek a mai szervezeti élet gördülékenységét is köszönhetjük. Majd éveken keresztül gondoztuk a Vörösmarty téri irodaházba költözve a Vigadó felújítását négy galériájával, koncerttermével, Sinkovits-színházával, könyvtárával, Makovecz Imréről elnevezett konferenciatermével. Itt indult el az azóta is lendületesen működő kiállítási programsorozatunk, konferenciák és koncertek sora. Az épület ezeken a tevékenységeken keresztül visszaépült Budapest kulturális életének szövetszerkezetébe.

Működtetésére hoztuk létre a Vigadót „gondozó” és programjait koordináló gazdasági szervezetünket.

Létrehoztuk példás színvonalú műemléki helyreállítással a Budakeszi úti Hild-villában a Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézetet, amelyben folyamatosan rendezzük meg elméleti konferenciáinkat, és valósítjuk meg a kortárs művészetekkel kapcsolatos elképzeléseinket.

Öt esztendővel ezelőtt *Magyar Művészet* címmel folyóiratot alapítottunk, hogy részesei lehessünk a magyar szellemi élet vérkeringésének.

Majd kézbevevettük a Műcsarnok illő távolságtartással kezelt gondozását, benne az öt évenként rotáló Nemzeti Szalonok rendszerét az építőművészet, a képzőművészet, a fotóművészet, az iparművészet és a népművészet kiemelkedő műveinek közzétételével. Elmondhatjuk, hogy azóta is kitűnően működik, befogadva a legfontosabb hazai és külföldi kiállítók műveit.

Időközben a Vörösmarty téren bérelt irodaépületben kialakult és működni kezdett az Akadémia Titkárságának apparátusa, a művészeti tagozatok szervezeti élete, a különféle bizottságok szakmai munkája.

Az Akadémia több ország művészeti akadémijával kötött együttműködési megállapodást, többek között Lengyelországgal, Kínával, Macedóniával.

Delegáltjaink ott vannak azokon az államigazgatási helyszíneken, ahol kulturális stratégiai döntések születnek.

Nemrégiben pedig létrejött az MMA Könyvkiadója, gondozva az akadémikusok szakmai monográfiáinak kiadását, más fontos elméleti természetű könyvek megjelentetését és a kiállítási katalógusokat.

Létrejött a nem akadémikus köztestületi tagság státusza, több mint félezer önként bejelentkező résztvevővel.

Nemrégiben pedig életbe lépett a 65 év feletti művészeti középdíjasok életjáradéki rendszere, ezer feletti lélekszámmal, amelynek szociális jelentősége más országokkal való összehasonlításban példátlan.

Ugyancsak most indult a fiatalabbak részére bevezetett hároméves művészeti ösztöndíjrendszer, amelynek keretei között jelentős művek megszületését ösztönözzük és reméljük a művészet minden egyes műfajában.

3. tétel

Szomorúan kell említenem, hogy eltemettük és megsirattuk felejthetetlen halottainkat, akik a magyar kultúra gyönyörűségei épületének voltak fontos tartókövei. Emléküket tisztelettel őrizzük, és méltó utódokat hívunk meg folyamatosan a következő évek roppant feladatainak színvonalas el látására; azokat, akiknek életműve büszkeségre adhat okot.

4. tétel

Az elmúlt években megküzdöttünk anarchista bírálóinkkal, és kívül maradtunk a megélhetési politikusok és álértelmiségek provokációinak hatásugarán.

5. tétel

Amikor felhatalmazást kaptunk arra, hogy az MMA infrastruktúrájának véglegesítéséhez hozzákezdjünk, hosszas keresés után választottuk ki az Andrassy út és a Bajza utca sarkán ezt az épületegyüttest.

A házak viszontagságos életét nem kívánom ismertetni – de azt nem árt tudni, hogy kora mintegy száz év, építőművészeti értéke jelentős, és bár a szellemi rontások sok-sok jelével találkoztunk felújítása során, szeretnénk otthon érezni magunkat benne.

Tízperces közelsége a földalattival a Vigadóhoz fontos döntési szempont volt.

Rekonstrukciójának és átalakításának – mindkét épület esetében – alapelveként érvényesült az a szándék, hogy a műemléki hűség, a XXI. században élhető hivatali és társadalmi élet harmóniájának megteremtése elengedhetetlen, mert ami modernnek nevezett, később az is betagozódik a múlt jegyeinek sorába az évek múlásával.

6. tétel

Ma – és ez lehet közös örömünk fontos forrása –, hogy épületegyüttesünk birtokbavételével beköltözünk Európa egyik legjelentősebb kulturális és művészeti műemléki zónájába, amelynek eleme:

a Szépművészeti Múzeum,
a Műcsarnok,
a Vajdahunyad vára,
az épülő új Magyar Nemzeti Galéria,
az épülő Magyar Zene Háza,
a Közlekedési Múzeum visszaépülő régi épülete,
a Palme Ház,
az új Néprajzi Múzeum leendő épülete,
a szomszédos Kelet-ázsiai Múzeum,
a majdnem szomszédos Kodály Archivum,
a koncepcionálás alatt lévő Építészeti Múzeum a Városligeti fasorban tizenkét architektúra, tizenkét műfaj, tizenkét eredmény – azt is mondhatnám, tizenkét apostola a világraszóló magyar kultúrának.

Nem véletlen, hogy az MMA-nak, mint egyetlen összművészeti szervezetnek – szellemében – mindegyikéhez köze van.

Végezetül a 7. tétel

Halljátok-e már, hogy mától itt dobog a Magyar Művészeti Akadémia szíve?

Az A épületbe az Elnökség és a Titkárság költözik teljes adminisztrációjával, ugyancsak ide a tagozati titkárságok, és itt állnak rendelkezésre azok a terek, szalonok, amelyekben felélénkülhetnek a szellemi gondolatcsírák, barátságok, kaphatnak hangot elképzelések és elkötelezettségek. Helye ez az észszerű reprezentációnak, külügyi munkának, szövetségeseinkkel való nélkülözhetetlen találkozásoknak.

A B épület az Akadémia érrendszere, a gazdasági és működtetési munkái az egész infrastruktúra-együttesre vonatkozóan, a támogatási tennivalók otthona, a jogi és munkáltatói ügyek intézéséé és a szerteágazó hivatali kapcsolatok gondozásáé.

A középső üvegépület pedig a két műemléképület kívülről is látható kézfogása.

Köszönöm Kucsera Tamás főtitkár úrnak legendás teherbírással viselt akadémiaépítő munkáját, és két legközelebbi munkatársának hűséges tevékenységét, Székely-Gyökössy Szabolcsnak és Kelemen Bélának – nevük el kell hogy hangozzék.

És mondjunk köszönetet azoknak a munkatársaknak is, akik évek óta a műfajteremtés bátorságával, szorgalmával élnek együtt velünk.

Ezúttal jár köszönet az építész tervezőknek: Fazekas György és Balog Balázs építész uraknak a tapintható affinitásért, a generálkivitelező Laki Épületszobrász Zrt. színvonalas munkájáért együtt az alvállalkozók hosszú sorának is – természetesen. És köszönet Laki Péter úrnak, a cég tulajdonosának, aki biztosította az elengedhetetlen szakértelem jelenlétét.

Elsősorban azonban köszönet a magyar kormánynak és azoknak a politikai, gazdasági és kulturális kulcsszemélyiségeknek, akik megértették az idők szavát, és folyamatosan partnerül fogadták az MMA-t mindig, amikor az előrelépésnek kereteket alkottak. Ez az elkötelezett felismerés a mintegy négy milliárdos beruházási összeg biztosításával is érezhetővé vált.

Ritka pillanat az, ha valaki azt mondhatja, hogy a fejlesztési folyamatban mindenki teljesítette kötelességét. A nehézségeket legyőztük, a fanyalgókon és gyalázkodókon átnéztünk, a jóság, az igazság és a szépség hármas törvényét betartottuk, s most itt állunk a történelmi jelentőségű stafétafutás rajtvonalánál, várva annak a fáklyának a lángra lobbanását, ami bevilágítja a mi Magyarországunkat, és a Magyar Művészeti Akadémia szépséges országútját a budapesti Andrássy út és Bajza utca találkozásánál.

Mindez pedig – tudjuk és érezzük – a Teremtő Isten akaratából és segítségével történhetett meg. Hála érte!

Személyes hála pedig azért, hogy ezt a pillanatot élve és megbecsülve megérhettem.

*Elhangzott 2018. augusztus 28-án,
az MMA Titkárság Irodaházának átadásán*

Jankovics Marcell

Mi való a gyereknek? Cuki-e az élet?

■ Ez az írás próbál objektív lenni, de valószínűleg szubjektívre sikerül. Amiről írok – a gyerekeknek és a felnőtteknek szóló animáció különbségei –, meghatározta a pályámat, és a tapasztalataimból leszűrött következtetésem erősen eltérnek nem kevésbé sikeres, nézettség tekintetében sikeresebb pályatársaimnak szavakba ugyan nem foglalt, de rajz- és bábfilmjeikből világosan kiolvasható felfogásától.

Közfelfogás szerint a gyerekeknek szánt játék, képeskönyv, film stb. legyen cuki. Aranyos, kedves, viszonylag konfliktusmentes. Ilyen elvárások miatt a mű (= termék) sokszor gügyögő, giccses, infantilis és életidegen, olyan értelemben, hogy nem nevel az életre. Hiszen egy kettő-négy éves gyerek figyelmét még kár az élet nehézségeire főlhívni. Helyette cukiskodjunk.

Fókuszáljunk a filmre. Ki mondta, hogy kötelező egy ilyen kis apróságot leültetni a tévé, számítógép, iPad elé, ne adj’ Isten moziba vinni? Ez egy nyegle, hárító válasz, a szülőt teszi felelőssé, ha a gyereket – mondjuk – a tévé elé ülteti, mert így akarja lerázni magáról a törődés kötelmeit. Hogy a tévéen látható gyermekprogramok túlnyomó többsége gyerekes, hát aztán? Ez a jó, nem? Legalábbis üzleti szempontból.

Először 1948-ban, hétévesen voltam moziban. A film, amit láttam, Edmondo de Amicis *Szív* című regényéből készült (Vittorio De Sica, 1948). A könyv kamasz fiúnak íródott kamasz fiúkról. Olvastam, mert megvolt nekünk (apám gyerekkori könyvei között), de hogy a film előtt vagy után, arra nem emlékszem. Velünk élő nagyanyám vitt el. Éretlen voltam a mozihoz. Ott és akkor először azt hittem, hogy azok, akiket a vásznon mozogni látok, a vászon mögött játszanak, és az ő mozgó képüket látom a vászonra vetülve. Nagyanyám buzdítására a szünetben lementem, és a vászon mögé néztem. (Később egy házunkban élő családnál voltam vetítésen. Amikor fölállították a vetítógépet, vele szemben foglaltam helyet, fogalmam sem volt, mire készülnek.)

A filmre nem emlékszem, nyilván nem hatott rám. A könyv tetszett. Két hős fiúról szóló epizódra emlékszem. Itália egyesülése idején az osztrákokkal vívott harcokban az egyik fiú kisdobosként veszíti el a lábát, és válik hőssé (*A kis szardíniai dobos*). Egy másik kis olaszt a fáról lövik le az osztrák mesterlövészek, amikor onnét figyelte az ellenség állásait (*A kis lombárd őrszem*). Ez nekem való volt. Meg lehetett siratni a kis hősokeket, és el lehetett merengeni azon, hogy én is olyan szeretnék lenni, mint ők. Ezért íródott! A film előtt vetített rajzolt reklámfilm (ma már tudom, Macskássy Gyula *Családi öröm* című pótkávéreklámja) annál inkább. Lenyűgözött. Nem miatta lettem rajzfilmes, de sohasem fogom elfelejteni. Mivel pótkávé reklámozott, felnőtt nézőknek készült. Egy pohos barna teáskanna (a pap), adta össze a menyasszonyt, egy fehér tejeskannát a fekete kávéskannával. Ilyen, angol típusú zömök barna teáskanna – „tonzúrás”, világos csíkkal a felső peremén, több is kísértéte életemet, gyerekkoromból is emlékszem egyre. „Személyes kapcsolatunk” biztos szerepet játszott a reklámfilm iránti szimpátiámban. A szemem már akkor jó volt, koromhoz képest jól rajzoltam, sokat és megszállottan. A háború után a lakásunk helyreállításakor, mielőtt a munka megkezdődött, megengedték, hogy öt évesen a gyerekszoba falára politikusok életnagyságú-nál nagyobb karikatúráit firkálhassam (az FKgP vicclapja, a *Szabad száj* nyomán). A szobafestők el voltak ragadtatva. Anyám pedig ezek után úgy döntött, hogy én mondhatom meg, melyik szoba fala milyen színű legyen. Olyan is lett mindegyik. Ez komoly. Viszont a nagybetűs Filmre még éretlen voltam.

Mint látható, a *Szív*ben a legmélyebb benyomást két olyan történet gyakorolta rám, amelyek kamasz hősök önfeláldozásáról szólnak, nyilvánvalóan hazafias példamutatás céljával. Ugyanazokban az években olvastam, még kilencéves korom előtt Rákosi Viktor *Hős fiúk* című, hasonló célzattal írt regényét az 1848–49-es szabadság-

harcról. (NB. Az 56-os forradalom hősei is ilyen kamaszok voltak!) A mai írók ilyen példaképeket nem állítanak a fiúgyermek, kamaszok elé. És hadd mondjam, nővérem gyerekújságjának, a Gaál Mózes szerkesztette *Az Én Újságom*nak bekötött példányait is szenvedélyesen forgattam, írásai, illusztrációi máig hatóan emlékeztetnek, és azt kell mondanom, emberszámba vette rendszerint kiskorú lapozgatóit. Csak két példa: Goethe *Reineke Fuchs* című állatregényét Wilhelm Kaulbach rézmet-szeteivel, a svéd Oscar Jacobsson felnőtteknek készült képregénycsíkjaival *Adamson úrról* folytatásokban közölte. Imádoztam mesekönyvem – ugyancsak apám gyerekkorából örököltem –, *A legszebb mesék* (gyűjtötte Sebők Zsigmond) szövegei mérsékelt figyelemmel voltak a meseolvasó, de inkább még csak -hallgató életkorára, leginkább csak a mesék szexuális tartalmát kivonatolták, a halál nem esett cenzúra alá, és az illusztrációk (Gara Arnold) kifejezetten félelmetesek voltak.

Hadd szóljak gyerekkori mesefilmélményeimről is. Szovjet filmek voltak kivétel nélkül, köztük sok rövid és egy hosszú rajzfilm. Ez utóbbi *A tűzmadár* volt (Ivanov-Vano, 1948).¹ Vano filmjét a hősmesék kegyetlensége jellemezte. A hősnek táltosok forró tejében kell megfürödni, amitől megszépül és megfiatalodik, a gonosz cár is szép és fiatal akar lenni, de megfő. Volt egy gyerekeknek szánt novelláskötetem – számomra ismeretlen kortárs szerzőtől. Az egyik novella kis falusi gyerekhőse elmászkál hazulról, betéved az érett búzatáblába, nem talál ki belőle, és aratáskor már csak a csontvázát lelik meg. Ó, borzalom! És Marcinak hívták! Horrorisztikus nevelésmód. Hetekig arról álmodtam, hogy magas búzában, kukoricásban, nádasban tévelygek, és éhen halok.

Annak, hogy a gyerekeknek szánt irodalom és művészet elváljék a felnőttekétől, ezzel együtt hagyománya, múltja van. Emlékszem gyerekkoromból azokra a könyvekre, amelyek belső címlapján ott volt a korosztályi besorolás: „az (érettebb) ifjúság számára”. Ha felnőtt irodalmi alkotás átirata volt, olvashattam, hogy „átdolgozta”, amit az átdolgozó neve követett. Megvolt a *Gulliver* és *Robinson Crusoe* ifjúsági változatban. Apámtól megörökölt Verne Gyula-könyveim is voltak (első eredeti magyar kiadásból). Köztük is rémlenek átdolgozottak, és voltak, amelyeket a kiadó eleve ifjúsági regénynek ítélt (*Tizenöt éves kapitány*, *Két év vakáció*). Átdolgozták még a meséket is (Benedek Elek, majd Illyés Gyula), és ez a gyakorlat ma is tart.² Sőt, neves mesemondók (például a bukovinai Fábián Ágostonné), akik meséltek felnőtteknek, ugyanazokat a meséket gyerekeknek is mondták, hozzájuk igazítva.

Kedvenc ifjúsági regényem az *Egri csillagok* volt. 2005-ben Nagy Könyvnek javasoltam, és nyert. (Akkor még azt hittem, nincs veszve a jövő.) Elértem a Helikon kiadónál, hogy jelentesse meg újra a háború előtti (alatti) szépen illusztrált kiadását. Bitó András rajzai, színes képei nagy segítséget jelentettek, hogy el tudjam képzelni a regényben történeteket. A könyv pedig az ifjúság jóra való nevelésének ragyogó példája.

Háromnemzedéknyi gyerekolvasmányaimból több dolog leszűrhető. 1. Az idő még lassan változott. 2. A gyerekek elé nemes eszményeket állítottak. Fiúk számára a hazafiság, hősiesség, fölfedezés, föltalálás jelentette a vonzó izgalmat, a kevésbé vonzó a kötelességtudat, szorgalom, engedelmesség a felnőtteknek. (Lányregényeket nem olvastam.) Az átdolgozás célja ezért az egyszerűsítés, a megértés könnyítése, a gyerekeknek nem való – úgy tűnik, kizárólag szexuális – tartalmak kiszűrése volt. (Ez összefért a házassághoz vezető szerelem dicsőítésével: minden tündérmese erről szól.)

Ebben az írásban talán túl sokat foglalkozom a gyermekirodalommal. Gyerekkoromban alig volt más, de nem csak ezért. Az elmúlt negyven évben nálunk is, mint korábban Nyugaton, a gyerekkönyvek szerzői, illusztrátorai részesei lettek a rajzfilmgyártásnak.³ Jó és rossz értelemben egyaránt. E műnemek nagy – példányszámban sikeres – beszállítói együtt rengeteget ártottak, ártanak a fölcseperedő ifjúságnak.

A polgári életben volt gyerekszoba, de a játékok, olvasmányok, a berendezés az életre való felkészítést szolgálták. A paraszt- és munkáscsaládokban gyerekszoba híján a valósággal már gyerekkorban szembesült az ember. Régi festményeken a már állni képes gyerekek helyett kis felnőtteket látni. Eleink a gyerekekre kis kiforratlan felnőttként tekintettek, akit a felnőttéletté készítettek föl. Az egész korai gyermekséget leszámítva régebben nem volt a gyerekek külön élete.

Ez utóbbi Európában viszonylag új. Ma ugyanis épp a felnőttkortól akarják megkímélni. És ez a gyakorlat egyre jobban kitolódik. (Mamahotel!) Az örült ellentmondás az, hogy a kisiskolásnak már okostelefon van a kezében, és ha pornót akar látni, csupán az igent kell beütnie arra a kérdésre: „Elmúltál-e 18 éves?”

A filmet, tévéműsort részben a gyermeki érzékenység iránti kíméletből korosztályosítják, részben annak alapján, hogy eldöntik, mi való a gyerekeknek. Ennek ellentmondásosságára hadd ne térjek ki. Tényleg, mi való? A cenzorok a szexualitástól óvják a „kicsiket”. A román cenzúra például az én mesefilmjeimtől. Sajtója volt annak (2009), hogy két (?) mesém (*A székel asszony* meg az

ördög, A királykisasszony jegyei) vetítését szexuális tartalmuk miatt este 10 utánra tették. Azon háborogtak, hogy a királykisasszony fölemeli a szoknyáját egy disznópásztor kisleány (!) kérésére, és megmutatja a „micsodáját”. Amin a filmben, „természetesen”, Csillag ragyog. Mert a Csillag a Vénusz bolygó régi magyar neve, és a szóban forgó „micsoda” fölötti testtájék neve vénuszdomb. Megmutatása nélkül a mese lényegi üzenete elvész. Erotikus egy Csillag? Nem. És nagyobb, mint a tanga elülső része, amit kisleányok és kisleányok anyukán látnak, amikor reggel sietve öltözködik. Az olyan félelmetes mesefilmek, mint a *Harry Potter* és a *Gyűrűk ura*, hogy más példát ne mondjak, tanúsítják, hogy a cenzorok csak a szexre utaznak. Pedig a szex a gyerekeket nagyon is érdekli. Ösztönösen is az életre készülnek. Ismét egy gyermekkori példám. Elemi iskolásként láttam a Bábszínházban az *Aladdin és a csodalámpát* (1949). A darabból egyedül a dzsinne emlékszem, annyira szexis volt. Nem bábu és nem is férfi, hanem bajadérnak öltözött nő játszott, áttetsző bugyogó volt rajta, felül egy flitteres melltartó, köldökében „drágakő” csillogott, arca kisminkelve, a fején turbán. Egy szempillantás alatt beleestem. Majd ötven évvel később, a Bábszínházban dolgozván tudtam meg, hogy a fiatal Szőnyi Kató, a későbbi főrendező alakította. Eszébe sem jutott, hogy egy (?) kisleány fejét megzavarhatta.

Felnőtteként sokszor szembesültem azzal, hogy más fiatalok is (lehet) ilyen. Már elmúltam hetvenéves, amikor meghívtak egy óvodába beszélgetni a gyerekekkel. Amikor az egyik óvónéni mondta a gyerekeknek, hogy kérdezhetnek, egy kisleány fölállt, és azt kérdezte: „Te már csókolóztál?”

A *János vitéz* bemutatója (1973) után egy kis úttörőket tartott anketon, a tanító néni kérdésére, kinek mi tetszett a legjobban, egy kisleány azt válaszolta: „Amikor dübörögnek.” Kiderült, hogy a szerelmi jelenetre gondolt. Nem tudta, mit lát valójában, de a hatása alá került. Egy emberöltővel később egy Petőfi *János vitéz*ének szentelt konferencián a Kossuth klubban⁴ tanárok arról vitatkoztak, helyes-e V. osztályosokkal olvastatni a művet, hiszen az a szerelemről szól. Azt mondtam, ekkor érdekli a legjobban a gyerekeket a szerelem.

A legnagyobb meglepetés szakmai életemben a *Sisyphus* földje volt, amit a teheráni gyermekfilm-fesztiválon nemzetközi gyermekzsűri ítelt neki (1975). Ez ébresztett rá, hogy a gyerekek nem olyanok, amilyenek a legtöbb felnőtt hiszi. Miért hiszik „olyannak”? Jóindulatúan azért, mert a gyerekek kicsik, kiszolgáltatottak, és mert sok felnőttnek rossz emlékei vannak a gyermekkorából. Rosszindulatúan meg azért, mert az egyetlen

dolog, amiben sok felnőtt magabiztos, hogy „mindent jobban” tud, erősebb, hatalmasabb, önállóbb a gyerekeknél. Mindez együtt – és még sok minden más, például az üzleti érdek, amiről még lesz szó – vezetett oda, hogy a modern korban a gyerekeknek külön világot próbálnak teremteni. Van gyermekszoba, gyermekbútor, gyermekruházat, gyermekvasút, vannak gyermekjátékok, gyermekkönyvek, gyermekversek, gyermekszínházak, gyermekfilmek. Mindez nem is lenne baj, ha a felnőtt életbe vezető utat egyengetnék a számukra. De újabban egyre kevésbé teszik.

A teheráni gyermekzsűri döbbenetes nyitottságára magyarázatokat kerestem. Segítettek ebben Macskássy Kati dokumentum-animációi. E filmekben gyerekek rajzolják és mesélik el, mit gondolnak az életéről.⁵ Segített továbbá a sűrű találkozás gyerekekkel (gyermektelen vagyok), a tanítás a Kisképzőben (1971), a sok-sok részvétel gyerekrajzpályázatok zsűrijében. Rájöttem arra, hogy a gyerekek sokkal nyitottabbak a felnőtteknél (érthetően); mint közönség hálásak (mert még sok minden új a számukra, nincsenek teljesen elrontva); hogy ha nem is értik a nekik mutatott felnőtt témákat, de érzik; hogy sokkal színesebben látnak, egyáltalán, sokkal vizuálisabban még, érzékenyebben a zenére, mint amilyenekké az iskolák elvégzése után (és a nemi éréssel) válnak.

Ezek után már nem éreztem gúzsra kötöttséget az animációkkal szemben támasztott állandó követelést, hogy a gyerekeknek csináljunk filmet. Rendben, a gyerekeknek fogok filmet csinálni, de nem olyanokat, amilyeneket ti vártok tőlem. A *Fehérlófia* már ebben a szellemben készült.

Alkotóként életem legnagyobb hazai sikerének tekintem a film monori fogadtatását (1981). Még a meghirdetett bemutató előtt megkeresett a monori mozi vezetője, hogy hadd vetítse egy hétig a mozijában, és találkozzak a gyerekekkel az egyik vetítés után. Örömmel igent mondtam. A felsőbb hatásának sem volt ellene kifogása. Amikor kiszálltam az autóból a mozi előtt, bentől olyan üvöltés szűrődött ki, amilyent csak foci-világbajnokság közvetítéseiről ismertem. A gyerekeket nem érdekelte a zene, ők a tizenkét fejű sárkánnyal harcoló Fehérlófiának szurkoltak. Az egyik osztály tanárnője szép köszönőlevelet írt utána nekem, máig őrzöm. Monornak akkoriban tizenegyezer lakosa volt. A mozi üzemvezetője kérdésemre azt mondta, 2300-an látták a filmet egy hét alatt. Nagyon álmodtam (amire a *János vitéz* másfél milliós nézőszáma biztatott): ezek szerint a tízmilliós országból kétféle módon meg fogják nézni. Nem így történt. A filmet október 22-én kezdték el vetíteni, Mikuláskor levették a műsorról, mert jött *Vuk*. Dargay filmje, a másik típusú gyermekfilm

tarolt. Kétmilliónál több nézőt „termelt”. Az én filmem első körben 420 ezer nézőt vonzott. Önmagában szép szám volt akkor ez is, de bukásként éltem meg. Az emberi tényező aktívan befolyásolta az eredményt. Aczél nem örült a film elején olvasható mottómnak: „A szkíta, hun, avar és a többi pusztai nép emlékének.” Sok múlt a helyi mozikon is. Hajdú-Bihar megyében 48 ezren láttak, Győr-Sopron megyében csak 2400-an.⁶

De a gyerekek egy része szerette a filmjeimet. 2012-ben az oslói Filmintézetben levetítették Az ember tragédiáját, rövidfilmjeimből összeállított program, Richly Zsolt Hány Jánosa és egy rövid szünet után. Egy félig magyar, félig norvég kilencéves kislány kérdeztem, aki végigülte a teljes vetítést, hogy bírta ki a Tragédiát. Azt válaszolta: „Nagyon tetszett, csak kicsit félelmes volt.”

Az Ének a Csodaszarvasról című filmemet kereken hat-ezer kislány, kisfiú nézte meg velem, illetve én velük, Békés, Csongrád, Veszprém, Fejér megyében és Budapesten. A gyerekek pissenés, mozgolódás nélkül nézték végig minden előadáson. A kísérő tanárok persze szóvá tették, hogy a film nem gyerekeknek való, megértési gondjaik lehetnek. Volt hely, ahol a gyerekek közül bekiabáltak, de igenis, nekünk való. Egy próbavetítésen egy legfeljebb első vagy második kislány kérdésre azt mondta: „Az én anyukám is történelemtanáár...”. A hatezer gyerek közül kettőnek volt értési problémája: egy tíz év körüli kisfiú a dicsfényről megkérdezte, hogy mi az a sárga az emberek feje körül. (Gondolhatta, mit keres a cintányér a bácsi feje mögött. Azt már láthatott a tévében.) Remélem, később tudni fogja, mert ha nem, a múlt és a művészet jelentős részét nem fogja érteni. A másik értetlenkedő is kisfiú volt. Meg volt lepődve, hogy a filmben az állat átváltozik emberré és vissza. Kérdeztem, olvastak-e neki mesét kisebb korában? Nem, nem olvastak. Egész kicsi korban föl nem merül ilyen kérdés a gyerekekben, hiszen a mesék telis-tele vannak átváltozással. Ez teszi lehetővé, hogy később szemrebbenés nélkül befogadjon mindenféle filmes csodákat. A mesék szimbolizmusa még a mesekutatók nagy része számára is örök rejtély marad. A gyerekek mégis befogadják a meséket, s a mesefilmek befogadásának, mint mondtam, nem a megértés (az aha-élmény) a legfontosabb feltétele.

Egy Fehérlófiához kötődő élményem értette meg velem ezt. Egy interjú alkalmával az újságíróval érkező fotós mesélte, hogy hat-hét éves kislány a filmtől függő lett. A gyerek állandóan azt nézte. Ha valamiért büntetnie kellett vagy fegyelmeznie, elég volt elvenni tőle a film videóját. Egyszer aztán megkérdezte tőle: mit eszel ezen a vackon? A gyerek azt válaszolta: „Ilyeneket álmodom.” Ez megrázott. A filmet valóban álomszerűnek tervez-

tem. Később nyomozni kezdtem, és kiderült, hogy a Fehérlófiának sok hasonló gyerek függője volt.⁷

Nem minden gyerek vevő az én filmjeimre. A Tragédia egyik hazai vetítésén egy szintén hat-hét éves ikerpárból az egyik fiú kiment egy idő után, a másik moccanás nélkül, kezére támasztott arccal végignézte. Egy kislány a fentebb említett János vitéz-ankéton azt kérdezte: „Miért nem a Dargay bácsi rajzolta a filmet?” A kérdésből kiolvasható az animációval szembeni elvárás (minimum) kétfélesége. A Vuk sikere nem bántott engem, Dargay Attila legjobb művének tartom. Csak be kellett látnom, hogy a gyerekek többfélék.

A Nők lapja online⁸ részére Fekete Fanni újságíró készítettem velem egy, e témába vágó interjút. A kérdéseire adott válaszom töredéke került be a végleges szövegbe, ezért a javát idézem.

A kérdések:

1. Azt vettem észre a mai mainstream animációs filmek szereplőin és az azokhoz tartozó játékokon (például *My little pony*, *Jégvarázs*, *Aranyhaj*, *Bubi Guppyk*, *Monster High*), hogy a fejük a testükhöz viszonyítva aránytalanul nagy, és a szemük is hatalmas. (Míg az én gyerekkoromban még lónak néztek ki a pónik, ma inkább úrlényre emlékeztetnek.) Mi lehet ennek az oka? Mit jelképeznek az említett testi jegyek? S hogyan befolyásolja mindez a gyerekeket?

2. Milyen egyéb különbségek fedezhetők fel a legfrissebb és az elmúlt évtizedekben készült rajzfilmek között?

3. Mi a véleménye a gyerekeknek készült mai mainstream animációs filmekről, illetve az azokban szereplő rajzokról?

4. Mik voltak a fő szempontok az ön által tervezett és rendezett rajzfilmek szereplőinek megalkotásakor?

5. Mitől lesz „gyerekbarát” egy rajzfilmfigura?

6. Az újabb rajzfilmek közül melyeket tartja a legigényesebbnek?

A válaszaim:

1. A felsorolt filmcímek csak részben maiak. És nem véletlenül kivétel nélkül amerikaiak. A *My Little Pony* 1981-ben jelent meg a piacon. Kifejezetten régimódi ízlés(telensége)t képviselnek. Sőt, ha elfogadjuk, hogy a giccs örök, akkor kis túlzással szólva ez a játék- és rajzfilm-típus ősrégi mintákat követ.

Nem az én mainstreamjeim. A mainstream eredeti magyar jelentésében fősodort jelent, amelybe az amerikai marketing szóhasználat a szórakoztatóipar tömegsikerrel, óriási bevételeket hozó termékeit sorolja. Elsősor-

ban a gyerekközönséget veszi célba, mert a kialakulatlan ízlésű gyerek követelőzése előtt a tömegízlésnek, olcsó divatnak hódoló szülők meghajolnak. Ők vannak nagy többségben.

Ami e figurák testarányait illeti, ez egyidős a *cartoon*nal. A *cartoon* az amerikai angolban a népszerű karikatúrát, képregényt, rajzfilmet jelenti. (Ha egy amerikai szakember *animation*t mond, művészi értéket képviselő rajzfilmre gondol.) Egy jellemző példát mondok. Carlo Collodi *Pinocchio*ja felnőtt emberi arányú fabábu (1883), mint ahogy az akkori játék babák között azok, amelyek nem csecsemőt formáztak, még felnőtt arányú bábuk voltak. Disney rajzfilmjében a címadó hős testarányai három- négy éves kisgyerekekre hajaznak. Amikor életre kel, egy ilyen korú kisfiú lesz belőle. Ennek egyszerű a magyarázata. Jelentős közönségsikert elsősorban azzal lehet elérni, ha a főhőst mindenki ellenállhatatlannak találja. Ez pedig az, amit Konrad Lorenztől tanultunk: nemcsak az embergyerek, hanem a kis állat is azért olyan cuki – még a kis pók és a kis krokodil is –, hogy kiváltsa a szülője gondoskodási reflexét. Film, játék esetében pedig a megnézni és megvásárolni vágyát.⁹

Az animációs film, bábszínmű esetében a gyerekes testarányokat egy további szempont indokolja. A szereplőt így a legkönnyebb közel hozni a nézőhöz. A színész-központú [játék]filmekben az érzelmeket főleg az arc és a kezek játéka fejezi ki. Felnőtt testarányú szereplő arca, keze kistotálban »nem él«. Játékfilmben ezt szolgálják a félközeli és közeli képkivágások. Hagyományos rajzfilmben viszont rendszerint az egész alak játszik, a félközeli a nagy fejű szereplők kistotálja helyettesíti.

Persze nem csak giccs készült ebben a felfogásban, és mennél távolabbi múltban keresgélünk, annál kevésbé érezzük giccsesnek azt, ami régi.¹⁰ A nagy fejű Mickey egeret és társát, Minnie-t eredeti kivitelben mai szemmel már nem látjuk annak (pedig azok voltak), nyalókára emlékeztető 3D-s másukat annál inkább. De a befutott Mickey és barátai sem hasonlítottak azokra az állatokra, amelyeket képviseltek. Kegyed a régi rajzfilmes lovakat fölértékeli az „ő kicsi pónija”-val szemben, de Mickey antropomorf ló barátja, Horace (1930) sem hatott lónak első ránézésre. Két lábon járt, kalapot viselt, amit zablajelés rögzít a fejére, a hámon kívül csokinyakit viselt a nyakán, és ha mutatták, kiderült, hogy a hátsó lábán a cipő meg van patkolva. Mellő lábai azonban kezek, és ugyanolyan négyujjas kesztyűt hord, mint Mickey. De ők legalább viccesek voltak.

Az *animation* mellett a *cartoon* kategóriába is tartoztak jó kivételek (Schultz *Peanuts*a, Windsor McCay

*Little Nemo*ja), de a kérdésében felsorolt példák és a „mainstream” említése, továbbá az ilyen filmek tömege elsodorja a jelentéktelen számú kivételt.

2. Erre a kérdésre azért nem tudok válaszolni, mert *mainstream* rajzfilmeket nem nézek, ha véletlenül rákattintok egy „olyan” rajzfilmes csatornára, elborzadva továbblépek. „Tudományos” érdeklődésből megnéztem egy-két 3D-s filmet (*Jégkorszak*).

A dimenzióváltás a változás. Szerintem nagyon rosszat tett a szakmának. Hosszan sorolhatnám, miért. A rajzfilm kilépett a saját világából, és naturalista bábfilmmé változott. Olyan ez, mintha a festők üzleti elvárásoknak engedve mostantól képek helyett színes, hipernaturalista, bájlolgó szobrokat készítenének. Abban a kategóriában, amelyben magam is dolgozom, a változás ugyancsak a számítógépes forradalomnak köszönhető. Ám ettől még egy mai művészi animáció ugyanolyan értékű lehet, mint a hatvan évvel ezelőttiek.

3. Ez kiderülhetett az eddigiekből.

4. Mindig a témától, a témáról kialakult elképzelésemtől függ. Az egy-két perces animációimról nem beszélnek hosszabban, mert ezeknek a filmeknek „Az Ember” a szereplője, elvont a tárgyuk, és nemegyszer az alkalmazott grafikai stílus, eszköz határozza meg a milyenségét. Ilyen volt a *Mélyvíz*, a *Sisyphus*, a *Küzdők*, az *Add tovább* és a többi is. Az egész estés filmjeimnél, a sorozataimnál más a helyzet. Mindegyiknek más a története, és más is izgatott bennük. Egyik sem igazodott a hollywoodi mintákhoz, hiszen mind hazai gyökerű, és az archaikus témaválasztások (*Fehérlófia*, *Ének a Csodaszarvasról*, *Magyar népmesék*, *Mondák a magyar történelemből*) kivételével XIX. századi írásművön alapul. Hősük sem olyan, még a konvencionálisan hősnek nevezhető Kukorica Jancsi sem magában érdekes, hanem a vizuális környezetébe ágyazottan. Hősi arányú, kevés a közeli. Egész testével, alakjával „játszik”. A stílust akartam kitalálni előbb, és abba képzeltem el a szereplőket. Ezekről sok szó esett az írott sajtóban is.

A nemrég gyártásba vett *Toldiról* még nem kérdeztek. Arany János elbeszélő költeményének három szintjét különböztettem meg. Van egy Aranyhoz illően realista, ez a cselekmény történelmi szintje, van egy, amelyben a szereplők és a költő képzelete elevenedik meg, és van, a többnyire burkoltan, hasonlatokba, metaforákba foglalt mitológiai szint, amit Arany Toldi történetébe foglalt. Ez háromféle stílust eredményezett, ami azt is jelenti, hogy Miklósunk is háromféle alakban jelenik meg, persze mindig azonosíthatóan.

5. Kollégáim között Dargay Attila stílusa állt a legközelebb Disneyéhez. A *Vuk* címadó hőse kis állat, rókakölyök,

ezért az ő esetében a nagy fej, a nagy szemek alkalmazása indokolt, és a kis állatok tüzetes megfigyelésének és szeretetének köszönhetően hiteles állathős [...] született.¹¹

Hogy lehet „gyerekbarát” egy egészen más irány, arra a [már említett] Teheráni Gyermekfilmfesztivál 1975-ös nagydíja ébresztett rá. [...] Rá kellett döbbsenem arra, hogy a gyerekek bizonyos hányada nyitott és érzékeny sok olyan dologra, amiről a felnőttek többsége azt hiszi, korábban magam is, hogy az nem gyerekeknek való. Erről is sokat tudnék mesélni. Megtapasztaltam korábban...¹² Ezért én bátran úgy nyúlok a témáimhoz, hogy közben látom a „vászonra” (képernyőre) meredő figyelmes gyerekarcokat is.

6. Erre a kérdése nem tudok, de nem is igazán akarok felelni. Még nem a lelátóról nézem a „meccset”, hanem a pályán vagyok magam is. Másfelől kevés rajzfilmet látok. Már nem járok moziba, vetítésekre, nem megyek filmfesztiválokra, nem kattintok szándékosan rajzfilmes csatornákra. Azért sem, mert a *Toldiba* vagyok fejem búbjáig elmerülve, és rajzfilmek nézése összezavarhatna, eltéríthetne az utamról.

Van úgy azonban, [...] hogy megtisztelő feladat egy rajzfilm megtekintése. Ilyen volt a szentendrei P'Art mozi fölkerése, hogy beszéljek a közönségnek *A vörös teknős* című rajzfilmről. [...] A filmet megnéztem, és beszélgettem róla a közönséggel. Három okból vállaltam. Klótz Ildikó, a mozi vezetője nem először kért föl hasonló feladatra, és korábban sem mondtam neki nemet. A filmet részben a Kecskemétfilm készítette, amelyhez kezdettől fogva munkatársi és baráti kapcsolat fűz. A filmet a holland Dudok de Wit rendezte, akit, noha tizenkét évvel fiatalabb nálam, nagyon tisztetek a 2000-ben készített *Apa és lánya* című rövid, Oscar-díjas animációja (de nem az Oscar-díja) miatt. Kíváncsi voltam, és hosszú filmje sem okozott csalódást.

Látszólag esztétikai kérdés, amiről írok, és erre szokták mondani, az ízlések és pofonok különbözőek, értelmetlen erről vitatkozni. Szerintem többről van szó. Már csak azért is, mert a rossz ízlés nagyrészt a (rossz) nevelés eredménye. A jó ízlés természettől fogva adott. Neveléssel, rossz minták súlykolásával lehet rontani rajta. A természetben semmi sem ízléstelen, és az ősművészet és a romlatlan népművészet sohasem volt az. A jó ízlés igényes. A rossz ízlést is egyfajta igény szüli, olyan más igény, ami idegen az emberi természettől, külső befolyásra utal. Az ilyen filmek alkotóját nevezem igénytelennek. Nincs saját igénye, kiszolgálja a mások által teremtett igényt. A cukiskodás nem stílus, hanem

hozzaállás. Miután modern kori jelenségről van szó, ez az igény üzleti természetű. Rossz ízlés = jó üzlet. Jól keresni hosszú távon olcsó tömegterméssel lehet – hiszik a nagyokosok, és eszerint cselekszenek.¹³ Szándékosan nem mondok magyar filmcímeket, legyen elég az újságíró által említett néhány amerikai sorozatcím. De egy rajzfilmes munkatársam, amikor a véleményét kérdeztem egy népszerű magyar gyereksorozatról, azt válaszolta: „Üzlet.” Én teszem hozzá, mivel üzlet, kívül esik az esztétikum, a nevelés és sajnos az erkölcs területein. A nevelésnek más értelme is van, nem csak ízlésbeli. Mire neveli a gyerekeket a film? Ez már erkölcsi kérdés.

A számomra példamutató művész viszont igényt teremt.

A tehetség harcot vív a közönségre hivatkozó elvárásokkal, ha nem teszi, föloldódik benne. Windsor McCay mondta az 1910-es évek végén (!) – nem szó szerint idézem –: Milyen kár, hogy egy ilyen nagyszerű művészetből üzlet lett.

Amerikai létére művészetről beszélt, holott az amerikai (hollywoodi) megfogalmazásban, a mozizás *entertainment*, szórakozás, kikapcsolódás, nem műélvezet. A tömeg szórakozni, kikapcsolódni akar, ezért a legsikeresebb filmek (üzletileg) azok, amelyek ezt az elvárást teljesítik. Ezért mondják, hogy a film tömegművészet. Aki ezzel szembemegy, ne lepődjön meg, ha a filmjét sokkal kevesebben fogják megnézni, mint ahogy szeretné.¹⁴ Ez ellen csak a „savanyú a szőlő” mondás szellemében tudok vigasztal(ód)ni: a kasszarobbantó sikerek lefutnak és elavulnak, az értékes alkotások nem avulnak olyan hamar, időről időre előveszik őket, megnézhetik az akkor még meg nem születettek is. Erre nézve csak mozinézőként van „bizonyítékom”. Kedvenc filmjeimet időnként muszáj újból megnézni. Nem csak gyerekfilmekről beszélek. A felnőtteknek készülő filmek is kétfélék. Van, amelyik kikapcsol, és jól lehet utána aludni, és van, amelyik beszív magába, és nem hagy elaludni.

JEGYZETEK

- 1 A film negatívja tönkrement (Szovkolor!), ezért a mester 1976-ban *Púpos lovacska* címmel újból megcsinálta. Ugyanolyan lett, mint az eredeti. Nyilván megőrizték a rajzokat és a háttereket. (Nem úgy, mint a Pannónia Filmstúdió. Az én *János vitéz*emből semmi nem maradt. A film elkészülte után minden rajzot, cellt, hátteret kidobtak néhány kiállításra kiválasztott kép kivételével. Ezeket aztán elvtársaknak elajándékozták.)
- 2 Általam illusztrált mesekönyveket (*A paraszat evő paripa, A fortélyos öreg*) Ágh Istvánnak és Mezey Katalinnak „kellett” átírnia. Főleg rövidíteni, a kiadó sajátos szempontjainak megfelelően. Megszabta a könyv terjedelmét, a mesék és az illusztrációk számát. Hogy akarata érvényesüljön, a meséket kellett megcsonkítani.
- 3 Voltak könyveim nővérem gyerekkorából, egykorúak az *Egri csillagok* említett kiadásával, amelyek népszerű amerikai gyerekkönyvek, filmek magyar kiadásai voltak: *Óz, a csodák csodája, Pinokkió, Donald kacsa könyve*.
- 4 Az Erasmus Kollégium és a Magyaratanárok Egyesületének műhelybeszélgetésén vettem részt Margócsy Istvánnal és Tamás Ferenc tanárral a Kossuth Klubban, *Kötelezők ellenfényben* címmel, mintegy negyvenfős közönség előtt.
- 5 JANKOVICS Marcell: *Ünnepeink 1981-ben = Magyar Művészet*, 2015, 4. sz., 140–142.
- 6 A moziüzem-vezetőknek tervszámokat kellett előre megadniuk egy-egy film vetítésére. Ha alacsonyabb számot adtak meg, könnyebb volt teljesíteni a tervet. A prémiumuk a terv teljesítésétől függött.
- 7 Rockzenés fölhasználói egyenesen pszichedelikus filmnek tartják, azt hívné, hogy valamilyen tudatmódosító hatása alatt készítettem. Egy perui (?) rajongó a Mastodon zenekar *Last Baron* című számára összevagdossot a filmemből egy képsort, a YouTube-on megtekinthető. Élveztem is.
<https://www.youtube.com/watch?v=svX7Q3mya8Q>
- 8 <https://noklapja.nlcafe.hu/test-es-lelek/2018/09/06/aszulok-nem-is-sejtik-miket-neznek-a-legkisebbek-az-interneten-igy-hatnak-a-mainstream-animacios-filmek-az-alfa-generaciora/>
- 09 A hagyományos, „kincstári” Disneys-stílus, a nagy fej, kerek szemek, a négy duci ujj és hasonló a jól eladható giccs irányába lökték az animációt. Szoboszlai Péter harcolt ellen a filmjeivel is: a szemek legyenek szem alakúak, mondta, és olyanokat is rajzolt. Ez a hatvanas években forradalmi tett volt.
- 10 Megszoktuk őket, mint a Halászbástyát.
- 11 A frufrut leszámítva. Itt és most csak Vuk figurájára tessék gondolni. A film nem vizuális eszközeiről nem beszélek, hollott tudom, hogy a hatalmas sikerben oroszlánrészük volt.
- 12 Lásd fentebb.
- 13 Ha azt mondom, hogy arányosan a legnagyobb bevételt a legrövidebb és talán legjobb filmem, a *Sisyphus* hozta, vállat vonnak, mivel nekem sem sikerült a *Sisyphus* anyagi sikereit megismételnem. Egy animációból élő vállalkozás nem alapozhatja a működését „véletlenszerűen” kimagasló filmekre.
- 14 Andrew G. Vajna ezt mondta valakinek a *Tragédiámról*: „Láttam azt a filmet, amit az a »hosszú fiú« [ez én volnék] csinált, na, látod, olyat nem szabad csinálni.” Vajna véleményéből kiderül, én miért csinálom filmeket.



MMA
MAGYAR MŰVÉSZETI
AKADÉMIA
HUNGARIAN
ACADEMY OF ARTS

Zelnik József

Az Istennek ismerős arc

„Mintha a mindenség a szeretet egyetlen hatalmas óceánja volna, melybe elmerülve nem látja határát sem végét, és ő maga mindennek közepe volna.”

Keresztes Szent János

■ Ha a Megváltó szót kimondja az ember, valahol belül egy ösdöbbenet hatalmasodik el benne. Valahol mélyen megérzi, hogy vannak olyan szavak, amelyeket mielőtt kimondunk, alá kell merítenünk őket a hallgatásba. Mennyi csend kell ahhoz, hogy a Megváltóról beszéljünk? Meddig kell szemlélnünk Leonardo *Salvator mundi* című képét, mielőtt megszólalnánk? Meddig várt csendben Leonardo (és / vagy a vélt tanítvány), hogy meghúzza az első ecsetvonást? Miért is kell Megváltó? Az ősbűn miatt, vagy a mindennapiak, vagy mindkettő miatt. Hogyan közeledik a megváltó-jelenséghez az, aki idegennek érzi magát a Földön, és miképpen, aki otthon? Amikor ilyesmiről gondolkodik bármelyik fél valójában öröklét-gyakorlatokat folytat, tudatosan és öntudatlanul kontemplatív imát végez, nyelvi-lelkigyakorlatot, pontosabban lelki-nyelvi gyakorlatot, amelyben uralkodó szabály a *kontemplativus*. Mint a római *augur* figyelte a *templum*ról, a magaslatról, a szent helyről a madarak röptét, úgy próbálja az emberi lélek utánozni a szent-lélek-madár szárnycsapásait. Itt, az elején, szinte még mindegy, hogy a kiindulási pont az idegenség vagy az otthonosság, mert egy a vágy: kitárni a létezés kontemplatív dimenzióját. Nézzük meg, segít-e ebben nekünk ez a kép!

Tételezzük fel, hogy valóban Leonardo festette ezt a képet, mert róla vélhetjük azt leginkább, hogy birtokában volt azoknak a földi és talán égi információknak, amelyek kellettek hozzá. A megváltó-jelenség olyan sarokpontja az emberi gondolkodásnak, ami megkerülhetetlen döntésre kényszeríti azt a létezés lényegéről.

Leonardónak nem vallási probléma volt a megváltás. Ő ebben az értelemben eretnek volt, egyszerre a zsidóság és a kereszténységé. Ismerte a zsidó Meg-



Leonardo da Vinci:
Salvator Mundi
olajfestmény
1500 k.

váltót, a Messiást. Nem azért, mert többen próbálták bizonyítani, hogy anyai ágon ő is ehhez a néphez tartozott, hanem mert kortársainál mélyebben értette az Ószövetséget. Érdemes itt megkérdezni, vajon miért nem foglalkozott ószövetségi képekkel, miért nem varázsolta el őt is Mózes rendkívüli személyisége, mint Michelangelót. Miért lett Michelangelo az Ószövetség, Leonardo az Újszövetség festője?

A Megváltó választása idegenség-típus és természetesen otthonosság-típus választás is. Az európai kultúra egyik legnagyobb kérdése és talánya, hogy a római kereszténység miért helyezte oda Jézus személyisége mögé a zsidó Messi-

ás képét. Valójában ezzel örök kimondott és kimondatlan traumát vállalt fel. A zsidó vallás soha nem vallhatja teljes önfeladás nélkül a jézusi világ- és istenképet, a héber kánon beolvasztását a zsidó-kereszténnyé váló kultúrába pedig megbocsáthatatlan rablásnak tekinti. Ennek a két mélységesen különböző világnak a lényegi kérdéseiről ír, vall nagyon izgalmasan – mások mellett – Franz Rosenzweig, Joseph B. Soloveitchik és a magyar Tatár György is. Nincs béke addig, amíg mindkét vallás el nem ismeri a másik máslényegűségét. Az elmúlt száz év legnagyobb zsidó gondolkodói előbbre járnak, mint a keresztények. Igaz, őket nem bántja a félelem az antiszemitizmus vádjától.

Történelmileg azonban mindkét oldal érdekeinek és pillanatnyi kiszolgáltatottságának, vagy erőhelyzetének megfelelően szőnyeg alá söpörte, vagy manipulálta a kérdést. Mivel az elmúlt kétezer évben a judeo-kereszténység aránytalanul többet volt hatalmon, mint „Juda”, ezért természetes az, hogy inkább Róma judaizált. Ebből a szempontból a reformáció sem volt kivétel. Ebből a szempontból nincs különbség Róma és Luther forradalma között. Róma természetesen – vagy természetellenesen – hatalma csúcsán minden eszközzel, így a reneszánszban a festészettel mint a leghatásosabb propagandaeszközzel súlykolta a zsidó Megváltónak és az ő Jézusban beteljesedett azonosságának vallási freskóit.

A legjellemzőbb mű az európai festészet legmegalománabb vállalkozása, Michelangelo *Sixtus kápolnájának* „mozi” lett. Ez a világ legnagyobb, 540 m²-es freskója.

Róma, a pápaság Rómája, hatalma teljében ki akarta nyilvánítani, hogy milyen az ő Megváltó-képe. A pápaság történetében talán a reneszánsz pápák voltak a legtávolabb Jézus kinyilatkoztatott hitétől. Erre büszkék is voltak, Rodrigo de Borja (Borgia) 1492. augusztus 26-i megkoronázásakor kinyilvánította: „A Győzhetetlen (azaz Nagy) Sándor után neveznek”, így lett VI. Sándor. Ez a Nagy Sándor-i hübriszzel eltelt pápa keresett egy hozzá hasonló művészt, és (nagy nehezen) rábeszélte Michelangelót, hogy vállalja a kápolna kifestését, pedig ő húzódkodott a feladattól, arra hivatkozva, hogy nem is festő. VI. Sándor viszont okkal bízott benne, tudta, hogy az ő megalomán pápai ambícióihoz méltó mű fog születni ószövetségi hangsúllyal, és még a jóval halála után született képen, az *Utolsó ítélet*en is az ő világhuraló Nagy Sándorára hajazó Jézus Krisztusa jelenik meg, világ-tobzódó hatalmában. Talán nem furcsa, hogy éppen a Megváltó alakjának elképzelésében válik antagonisztikusan ketté Michelangelo és Leonardo létszemlélete. A világidegen, pusztítóan büntető Krisztus-Messiás, és a *Salvator Mundi*-kép világotthonos, szelíd, a mindenséget szó szerint is a tenyerén hordozó

Jézus, aki nem a Messiás, hanem az Üdvözítő. Michelangelo Messiása azonban valójában sem az *Ószövetségé*, sem az *Újszövetségé*, valami más, valami idegen Messiás. Egyszerű lenne azt állítani, hogy ezek a képek csak egy mindenben túlfeszített hübrisz, Michelangelo kevélységének a látomásai, emellett azonban a mindenkori, magát pusztító felfuvalkodottság látomásai is. A művész nagyságát különben éppen ez mutatja, hogy ha már nem tud megküzdeni saját kegyetlen hübriszével, akkor legalább bemutatja annak tomboló, önpusztító kiteljesedését, s ha máshogy nem lehet, magában a világ pusztulásában.

Érdemes lenne egyszer mélyebben feltárni, hogy valójában honnan ered ez a kegyetlen szellemi látomás a világ elkerülhetetlen sorsáról. Milyen démonikus érdekek sugallják, hogy ennek a világnak el kell pusztulnia, méghozzá ilyen tragikusan, ráadásul néhány kiválasztott üdvözült is egy nagyon idegen mennyország vélhetőleg otthontalan lakója lesz.

Lényeges lenne megvizsgálni, hogy mennyire lehetett tisztában maga Michelangelo, vagy akár a pápa a zsidó messiásfogalommal, s így az abból levezetett római katolikus messiásképpel. Mintha ezt a problémát igazán nem próbálta volna tisztázni az egyház. Ez a római egyház legnagyobb miértje.

Az idegen megváltása-képletünk kedvéért érdemes többször, akár vázlatosan is körbejárunk a megváltásfogalmat, a messiásjelenséget.

Először most azt, hogy mit jelent a zsidó messiásfogalom. A kép szerint Michelangelo hiába helyezte az égbe, illetve az égből eljövő Megváltó alakját, mégis az *Ószövetségnek* megfelelően nagyon is földi megváltásképletet idézett meg. Jézus alakját radikálisan elszakította a szelidség, a szeretet, a béke toposzától, egy világbirodalom urának ítélethirdetését mutatva fel. Jézus Nagy Sándor-i alakja vélhetőleg nem csak hálás visszaemlékezés az ekkor már halott nagy mecénásra, VI. Sándorra, és az ő Nagy Sándor-kultuszára.

Nagy Sándor személye körül egész legendák szövődtek a zsidóság körében. Nem véletlenül említi a *Talmud* és Josephus Flavius is messiásszerepben a zsidóságot támogató nagy uralkodót. A zsidó messiáshit szerint a Megváltó földi jelenség, és földi uralmat hoz el. A zsidóság földi, a népek közötti idegenségét szünteti meg, és már az első leírása szerint, Jesájánál, az igazságosság és a béke királya lesz. Helyreállítja a nemzet egységét, ahogy az Dávid király idejében volt. A messiás valójában nem is egy személy, hanem az idegenségben, a megaláztatásban kikristályosodott tapasztalataiból, az egész emberiségről vállalt szenvedéseiből felemelkedő Izrael, ő hozza

el, az emberiség üdvözülését hirdelve, az igaz istenhitet. A Krisztus előtti és a Krisztus utáni zsidó messiás-elképzelés rendkívüli változatosságot mutat. A történelmileg megtapasztalt levertség, számkivettség, idegenségtudat folyamatosan termelte a megváltásképzeteket – melyeket a keresztény „eretnység” csak felerősített –, és mint valami szinte soha szét nem bogyozható szellemi-vallási ket-tős spirál-jelenség, ott vibrál az európai szellemtörténet szelíd és vad képzeteiben. Hogy Michelangelo mit tudott és mit értett ezekből a bonyolult vallási elképzelésekből, az nem igazán ismerhető. A római egyház hatalma teljében volt akkor, és szó szerint életveszélyes lett volna, ha esetleg valaki kifejteti eretnek elképzeléseit. A nagyobb művészek, mint Leonardo, Botticelli vagy Michelangelo túlléptek a napi vitákon, és egészen távoli, ezoterikus ismeretek mélyére menekültek úgy, hogy a műveik első jelentésrétege valójában egyházilag támadhatatlan volt. Jellemző példája ennek az *Utolsó ítélet* című kép is.

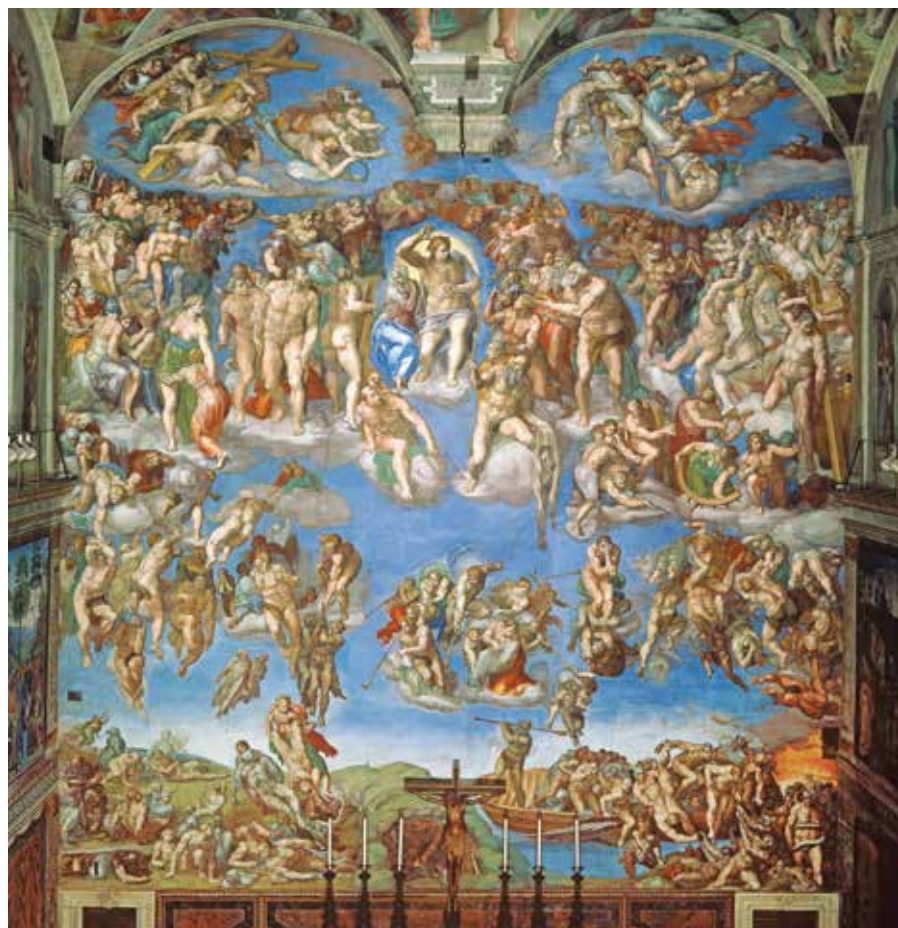
Pedánsan ábrázolja az akkori dogmatika ikonológiáját. Az arkangyal a kép tetején, a bal oldalon hozza a keresztet, ami az emberiség megváltásának isteni ajándékát szimbolizálja. A jobb oldalon az oszlop mint a szenvedélyek, a hatalom jelképe, eldől. Középen Krisztus, mint

bíró ítélkezik, bárha nem egy jézusi jelenség, de az akkori Róma által elvárt szigorral, akár kegyetlenséggel.

Bal oldalon alulról – bár gyéren, de – a kiválasztottak emelkednek az ég felé. Jobb oldalon a rosszak belévetetnek a Pokol börtönébe, az örök kárhozatba.

Nem véletlenül ódzkodott – sőt, vélhetőleg rettegett is – Michelangelo ettől a feladattól. Belülről remegett attól, hogy legbensőbb tudása lepleződik le, ha egy ilyen hatalmas freskóba rögzíti mélyen titkolt világképét. Az igazi zseni rettegése ez attól, hogy mit mondhat el, mit tárhat fel abból, amit tud, vagy sejt a létezés misztériumáról. Minden korban életveszélyes helyzet ez, és nem csak akkor, amikor nyíltan hirdetett inkvizíció, szellemi és testi kivégzőszék kutat az eretnekek, a mindenkor eretnekek után. Ráadásul pontosan érzi azt a belső veszélyt, hogy leplezni tud, de hazudni nem. Így Michelangelo a titáni hübrisz zsenialitásával ábrázolja egyszerre a kinyilatkoztatott kánont és annak mélyen eretnek kritikáját. Egyszerre sugározza fel az Ég magasába a római katolikus vallás és a zsidó vallás idegenségét és a saját idegenségét Égen és Földön. Örök körforgásában jelenik meg a pusztulás atlantisi képe, Atlantisz pusztulásának szimbolikus formájában. A kép kompozíciója tudva tudatlanul Atlantisz Plátón által

leírt formája szerint szerveződik. A Messiás-Apolló az ég-óceán közepén, a belső sziget-központban Nagy Sándorként, engesztelhetetlen haraggal ítélkezik. A körülötte félkörív-szigetbe szerveződött hívek csodálkozva, félve, rettegvé szemlélik ezt az ismeretlen istent. A külső félkörív baloldalán a kárhozottak zuhannak, vettetnek alá a Pokolba, ám ez a pokol a Földön van. Így valójában, mint egy gnosztikus tereméstörténetben a Demiurgosz éppen most teremti az embert, a Föld újszülött börtönlakóit. De mintha alulról lyukas lenne ez a pokol, és a valahogy onnan megszökő üdvözültek (kiválasztottak?) emelkedni kezdenek az Ég felé. Viszont hiába emelkednek fel, szemükben ott a döbbenet, mert rájönnek, hogy ez a Messiás egy örök, célnélküli körforgás kreatora. Észreveszik most már azt is, hogy ebben a világképben a Kereszt és az Oszlop szó szerinti – és



< Michelangelo:
Utolsó ítélet
oltárkép
Sixtus kápolna
1535–1541

a freskón is szájbarágóan ábrázolt – összedőléséből született ez a Messiás, ez a Demiurgosz-Messiás, aki működteti, működtetni akarja az emberi szellemenben, a testben és a lélekben az idegenség, a világba való otthontalan belévettség gnoszticista eretnek gnózisú képleteit. A kép nagy, húsdaráló drámájában csak egyetlen idegen elem van, az idegenség idegenje, aki az új otthonnal terhes: Mária. Ő testesíti meg a krisztusi alázatosságot, kegyelemmel és hittel teljességet és, mindenkifölött, a reményt. Ő ennek az idegen világnak a tisztájaként elfordul ettől az ítélkező szörnyetegtől, benne már él a remény, az angyal megjelentette, hogy jön a Salvator Mundi, az üdvözítő hírhez.

Leonardo *Salvator Mundi*a a semmiből jött, többszörösen. Nincs előzménye a képzőművészetben, és nincsen a teológiában sem. Olyasmit próbál elmondani, ami nem tudatosult addig a hagyomány- és Krisztus-felejtésben szellemileg elhomályosult Európában. Európa szelleme ekkor már évszázadok óta egyházi és világi szinten is egyoldalúan Arisztotelész racionális eszméinek a hatása alatt állt. Különlegesnek kell tekintenünk Nikolaus Cusanus, a késő-középkor legnagyobb tudósának a tevékenységét. Szelíd eleganciával lépett túl az arisztotelaiánus és platonista vitákon. Úgy volt Eckhart Mester és a német misztikus lelkiség-hagyomány mélyen értő követője, hogy közben a természettudomány – és az annak alapjául szolgáló matematika – terében is konzseniálisan gondolkodott. Bár az utókor neoplatonistának sorolta be Ficínóval és Pico Della Mirandolával együtt, ő nagyon kilóg ebből a sorból is, és ugyanúgy kilépett ebből a világból, mint ahogy meglátta a későskolasztika arisztotelaiánus elméleti vérszegénységét is. Cusanus gondolkodásának középpontja a *coincidentia oppositorum* volt. A *coincidentia oppositorum* arra a belátásra épül, hogy az ember az igazság megismerésében mindig bizonytalanságban marad, ha valamit megragad, annak általában az ellenkezője is igazolható, ezért az igazi filozófus alapelve a tudós tudatlanság. Így Isten még kevésbé megismerhető. Közeledni hozzá a misztika nyelvén lehet. Cusanus úgy ragadta meg a *coincidentia oppositorum* eszméjét, hogy nem csúszott sem a dialektikus tagadás elképzelésébe, sem a panteizmusba. Szerinte az ember célja a végtelen, felfoghatatlan és elrejtett Isten. Az ember végtelen és a tökéletes iránti vágyódása Krisztusban, az Istenben teljesezhet be, benne lesz igazán ember, és majd igazán...

Cusanus lelki és szellemi világának középpontjában Krisztus áll: „Nézd, mekkora hatalmat kap értelmes szellemen Krisztus erejében.” Ez az emberiségnek adott erő az, ami miatt: „Áldott legyen az Isten, aki olyan értelmet adott nekünk, mely az időben nem nyerhet kielégülést. Vágya vé-

get nem ér és emiatt az időben kielégítetlen vágy miatt önmagát az időn túlemelkedően és halhatatlannak fogja fel.”

Ez az elképzelés valójában egy többszörösen misztikus *coincidentia oppositorum*. Ez a létezés szent egybeeséseinek és azok misztikus szembenállásainak kerete, melyekben Isten az emberben megteremtette azt a kielégítetlen vágyat, aminek megfelelő felismerésével modellezhető a halhatatlansága. Ebben az elképzelésben maga az idő is csak azért teremtetett, hogy az örökkévalóság megismerését ellentélpólusként szolgálja egy olyan tér-idő, idő-térként, ahol az értelmes szellem az örökkévalóság horizontján táncolhat. Ez az egyik mankó, amit Isten a földön botladozó, a mindenségért repülni tanuló léleknek nyújtott. A másik az „örökké áldott Jézus minden teremtmény elsőszülöttje, ő az, akire az időben minden teremtmény, mint eljövendőre várt.” Ő az az avatár, aki a transzcendencia és a történelem origóján áll. Cusanus ezen az alapon hirdeti meg kozmogóniáját. Ő – akinek, jóval Kopernikusz és Galilei előtt, eléggé pontos ismeretei voltak a csillagok állásáról a fizikai világmindenségben – kinyilvánítja, hogy a világmindenség úgy viselkedik, mintha mindenütt középpontja lenne, kerülete pedig sehol, hiszen középpontja és kerülete Isten.

Barkácsoljuk ide azt az elképzelést, hogy a kvantummechanika érthetlenségében megrekedt tudományosságnak érdemes lenne ebből a tételből kiindulnia, hogy a világmindenség úgy viselkedik, mintha mindenütt középpontja lenne, kerülete pedig sehol.

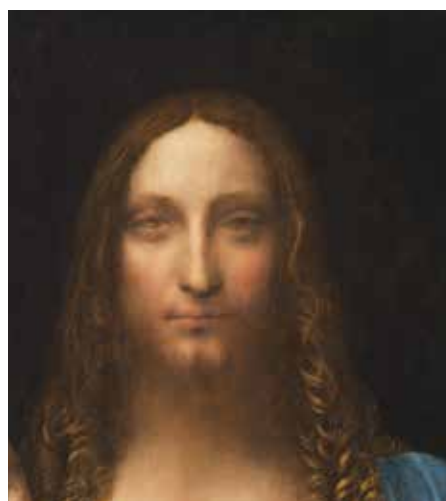
Úgy sejtem, hogy aki szellemileg és lelkileg nagyon értette Cusanust, az Leonardo volt. Leonardo *Salvator Mundi*-képe Cusanus létszemléletének az ikonja is.

A reneszánszban – vagy abban a *Zeitgeist*ben, amit későbbi értelmezések terebélyesítettek korszellemmé – mégiscsak volt valami rendkívüli szellemi izgalom a mélyben. Kielezeten jelent meg két létszemlélet. Az egyik a világot idegensége miatt is uralni akaró és a világot otthonossága miatt szeretni akaró elképzelés. Ha egymás mellé helyezzük Michelangelo *Utolsó ítélet* című freskójának Krisztusát és Leonardo *Salvator Mundi*-jét, a maga teljességében jelenik meg ez a két világ.

Az engesztelhetetlen hatalmi működés és az engesztelő szeretet. Fokozza a helyzetet, hogy mindkét művész egyedülálló szellemi és művészi képességekkel rendelkezett. Mintha azért születtek volna, hogy ezt a két, a történelemben egymással harcoló – sokszor ebből a könyörtelen harcból táplálkozó – elképzelést teljes valójában felmutassák. Szinte egymással versengve abban, hogy „ez a kérdés, választatok” tételét „mindenki” számára érthetővé tegyék. Mindketten egyformán, szinte lenéző-



< Michelangelo:
Utolsó ítélet
részlet



Leonardo:
Salvator
Mundi
részlet

en tekintettek koruk hivatalos vallásosságára. Mindketten az ateizmus és az istenvágy tragikus feszültségében égték, rendkívül magas hőfokon. Műveiken átsugárzik ez a feszültség, sokszor könyörtelenül, máskor szelíden. Michelangelo nem véletlenül ódzkodott, sőt menekült a feladat elől. Pontosan tudta, hogy neki nincs abban hite, amit Róma elvár. Így volt ez már a Sixtus-kápolna kifestésének első felkérésénél, és még inkább így az *Utolsó ítélet*nél, 1536-ban. Michelangelo élete drámáját talán egy olyan könyvben lehetne megfelelően felvázolni, amelynek fő vonala, címe az lenne: az első Pietától az utolsóig. Talán nincs még egy ilyen drámai vonulat, ami ennyire láthatóan bemutatja egy emberi lélek átalakuló vándorlását a földi életben. Az olyan életét, amely nem képes felismerni Jézus üdvözítő, egyedülálló, kozmikus jelentőségű új hírét, evangéliumát, de látja és átérzi ennek az újhírhozónak a drámáját az ellenséges emberi környezetben. Amikor 1536 és 1541 között Michelangelo festette *Az utolsó ítélet*et, már közeledett a *Rondanini Pietà* megalkotásának lelki állapotához. Ez a Pietà egy nagy „bűnös” lélek végső és drámai párbeszéde Istennel. Ez a Pietà szánalom, végtelen szánalom a földi élet drámája miatt, a hit nélküli földi élet drámája miatt. A mű töredékjellege külön jelentőséggel bír, bár nem teljesen úgy, ahogyan Giulio Carlo Argon művészettörténész felvázolta, nem csak esztétikai értelemben. A töredékjelleg itt vélhetőleg a dantei „fátyol által homályosan” elképzeléssel rokon, és azzal az enigmatikus „felhős” fátyolossággal, ami Leonardónál főleg éppen a *Salvator Mundi* jelképezi. Michelangelo tehát többszörös lelki kételyekkel fogott hozzá *Az utolsó ítélet*hez, és innen nézve nem igazán lehet kétséges, hogy ez a mű az „ezt hiszitek ti”, „így hisztek ti” elítélő gesztusával született.

Mindent Isten szemével nézni

„Mindent Isten szemével nézni – se férfiasan, se nőiesen”: Weöres Sándor *Az új évezred szelleme* című versét kezdi így, majd később így folytatja: „Eszmény nélkül nézni mindent szeretettel.” Ez a két gondolat mozgathatta akár Leonardót is a *Salvator Mundi* festése közben. Többen kétségbe vonták azt is, hogy ez a kép Leonardo műve. Viszont mi egyetérthetünk a téma vezető szakértőjének, Martin Kempnek véleményével, amely szerint Leonardo furcsa idegenségének teljes jelenléte nyilvánul meg itt, magas filozófiai látással és mély ezoterikus spekulációval együtt. Ki az a művész, aki még ezt így tudta, és hol vannak a többi képei? Kemp furcsa idegenség-képletén érdemes lenne vitázni egy kicsit, de mivel egész könyve az idegenség-képlet és az idegenség megváltása iránti vágy körül kering, talán itt, most nem érdemes.

Leonardo a képletet, hogy „mindent Isten szemével látni – se férfiasan, se nőiesen” visszatükrözi a képen. Jézus itt ugyanúgy néz vissza a festőre, mint ahogy ő néz a képre. Ebben a tükörhelyzetben idéződik meg az ősz-androgün elképzelés, az ezotéria centrális szimbóluma. Az a lény, aki az idegenséget még nem ismeri. Ő a világ kezdete előtti „világ” differenciálatlan, tökéletes, ősi egységben létező lény. Teremtés előtti, szexus és nem nélküli, ezért még véletlenül sem tévesztendő össze a kétnemű hermafroditával, aki már a teremtet világ hibrid lény. A köré épített szimbólum egyszerre az identitászavar és egy erőltetett egységvágy jelképe, az androgün jelenség félreértése. Az alkímiából tévesen értelmezett szellemi születési rendellenesség így lett a modern művészet egyik kedvelt témája, a másság szimbóluma.

Az androgün az ősz-egység „polgára” a hermafrodita a belévetettség tragikus idegenje. Az androgün az összes je-

lentős mitológia központi alakja, és még a kínai yin-yang szimbólum jelentés-lényegének az origójában is ott van.

Miért találta ki az ember az androgün szimbólumot? Erre a kérdésre Leonardo szellemi atyja, Cusanus így válaszolna: hogy megpróbáljuk felfogni a minden ellentétet, minden idegenséget megelőző végtelen egységet... és próbáljunk mindent Isten szemével látni, akárcsak egy vakító pillanatig is. Ez a látás természetes földi értelemben megvakít, de festeni is csak azért érdemes, hogy belevakuljunk ebbe a látásba.

Jézus arca a képen az androgün sejtelmes megjelenítése, csodálatosan, de földi eszközökkel. Az arc fele férfi, fele nő. A rajta lévő sfumato-homály azt a játékot szolgálja, hogy ne tudjuk pontosan, hogy az arc melyik fele férfi, és melyik nő, csak azt, hogy bármelyik bármi, de az biztos, hogy a kettő így, együtt, rendkívül tiszta jelenség.

Az európai szellemnek még négyszáz évre volt szüksége, hogy szavakba foglalja és leírja ennek az arc-jelenségnek

a fenomenológiáját. Max Picard *Die Grenzen der Physiognomik* (A fizio-nómia határai) című műve tette ezt meg. Sajnos magyarul nem jelent meg. Itthon Kocziszký Éva tett a legtöbbet a Picard-felejtés ellen. Picard, Rilke szerint, a legtisztább és mesterképtelenül legegyszerűbb ember. Bensőséges meggyőződésből katolizált, de élete végén visszatért a zsidó hitvalláshoz. Rosenzweig és Picard drámai viszonya saját eredeti hitéhez és a római katolikus valláshoz mutatja azt a feltáratlan különbséget,

ami a két vallás között feszül, főleg a két messiás-kép egymáshoz viszonyított zavarában.

Picard ezzel a benne élő feszültséggel szemben – vagy éppen miatta – prófétai erővel képes feltárni az arc jelentőségét, amiben mélyen segített neki az ösatyák enigmatikus nyelve. Azért mert ilyen kihívóan szakrálisan fogalmazni: „Az arc az elrejtettből lép elő és az elrejtettségbe tart... Csak reszketve merünk ránézni egy arcra, mert az arc mindenekelőtt azért van jelen, hogy Isten rátekinthessen.” Talán arra az ontológiai pillanatra és döntésre is

utal ez a gondolat, hogy Isten ezért az arcért jókedvűből és bűn, eredeti bűn nélkül teremtette ezt a világot és benne az embert. A bűn nem más, mint az autonómmá tett emberi jelenség szabad maszk-használata. Picard szerint az emberi arc a bizonyítéka Isten létezésének. A szimbólumkoncentráció (szem, száj, orr, fül), ami az arcon tekintetté áll össze, valójában nem képes hazudni. A nyelv képes, az emberi arc nem. A hazudni képtelen arc őrzi Isten teremtő gesztusát. Ez az emberi arc hol homályosabb, hol fényesebb az istenképmás tükrözésétől függően és attól, hogy milyen fényes, vagy homályos tekintet nézi.

A világban erőlködő hazugságfelhalmozás ezt a szakrális tekintet-tükröződést, ezt a metafizikai minőséget próbálja mindenféle maszkokkal eltakarni, vagy először nevetségessé tenni, mint az arcképfestészetet, majd megtámadni az arc sugárzó teljességét úgy, hogy nemcsak vásálarcszerű maszkot von rá, hanem, pusztító agresszivitással, szét is hasogatja azt.

Egyedül az arc miatt veti tekintetét Isten erre a világra. Milyen erő az, amely el akarja fordítani ezt a tekintetet, és miért?

Ez az erő saját arcát a XX. században mutatta fel legszélsőségesebben és saját maga számára is legdrámaiban. Francis Bacon a múlt század mára talán legünnepeltebb és legdrágább festője a nagy Francis Bacon lord rokonságából származott, és lett a londoni homoszexuális alvilág és felvilág „lordja”. Kortársai közül ő volt az a fekete tehetség, aki ösztönösen rájött, hogy az arc, az emberi arc a legveszélyesebb ellenfele annak az erőnek, amit ő képvisel. Csak az arc torzításának több mint ötven változatban „áldozott”. Legfőképpen pedig az ikonikus Velázquez-tanulmányán. Velázquez, a „festők festője” (Manet) megfestette X. Ince pápa arcképét, amit a művészettörténet a legmagasabb szintű portré-mesterműnek tart. Nem véletlen, hogy Francis Bacon ezt a művet dekonstruálta. Több dolgot sugallt vele. Először is azt, hogy még egy olyan tehetségnek, mint Velázquez, sem szabad arcot festeni, mert Bacon gnosztikus lendülete szerint az arc a Demiurgosz által bűnben teremtett földi börtön emberének hazugságmaszkja. Ezt le kell leplezni, meg kell semmisíteni. Bacon ehhez tanulmányozta és segítségül hívta a nagy előd, Picasso biomorfjait, a görög fúriák mitikus torz idegenségét és a filmművészet emblematikusan fájdalmas képét Szergej Ejzenstejn kilótt szemű nőjének sikolyáról a *Patyomkin páncélosból*. Ezekből torzította össze és szét Velázquez képét, amin a nietzscheánus, ateista Bacon az „Isten meghalt” tételt azzal teljesíti be, hogy széthasogatja Isten földi képviselőjének arcát. Egy drámai tehetség, a neognosztikus inferno-látomás egyik

Francis Bacon:
Tanulmány
Velázquez
X. Ince pápa
portréjához
1953



legnagyobb idegenje, felmutatja az idegenség infernóját. Akár talán szándékaival ellentétes okulásul is.

A modern művészet nihilista kánonjának „oltárképe” azt sugallja, hogy ezután már nem lehet arcot festeni, vagy csak úgy, mint költészetet művelni a holokauszt után. Így ennek a művészetnek a múltja és jövője is megsemmisült a végképp idegenné vált szellem tüzeiben.

Leonardo teljesen figyelmen kívül hagyja az alkímiai irodalom burjánzó androgün-hermafrodita fenomenológiáját, és valójában az egyházi művészetben Jézusról kiformalódott ikonológiát és kánont is. Ez mégis egy szentkép. Malcolm Cowley *Eltörölt idő* című esszékötetében írja: „Tudom, hogy szent is írhat remekművet, hiszen olvastam Keresztes Szent Jánost.” Ennek mintájára mondhatjuk, hogy „hitetlen” is festhet szentképet, hiszen láttam a *Salvator Mundi* képet. Viszont a pápa által megrendelt, Michelangelo által festett Krisztus nem szentkép, hanem blaszfémia, Jézus-káromlás.

Pedig Leonardo egyáltalán nem szentképet akart festeni, főleg nem abban az értelemben, ahogy a hivatalos vallás az *Újszövetség* kinyilatkoztatását vallási propagandaképekké vulgarizálta. Ezen a felelőtlen elváráson léptek túl a legnagyobb művészek, s így készült néhány igazi szentkép. Mindenekfölött a legizgalmasabb Leonardóé, aki a *Salvator Mundi* képet a világ szépségének és a jóságának a kinyilatkoztatására festette meg.

A képnek valójában három „szereplője” van: az istenember-emberfia, a világmindenség, annak transzcendens része, és a kozmosz, amely a fizikai világrendbe rendezettség.

Az istenember, a salvator mundi ezt a világteljességet szó szerint a tenyerén hordozza. Leonardo ezen a képen leváltotta az összes addigi kozmogóniát, ugyanúgy, mint Jézus az összes addigi vallást. Leváltott minden idegenséget, ciklikus pusztulásból pusztulásba bukácsoló kozmosz-elképzelést. Az üdvözítő kijelentés az, hogy az anyagi világmindenség állandó teremtmény átalakulása érintetlenül hagyja a Mindenség rendjét. Az itt kinyilvánított Isten (ember) tenyerén hordozott mindenségnek – kristálygömb és az áldón felemelt kéz – még az elődje sem lehetett káosz, és ebben az üdvözítő tettben, ami ezen a képen történik, a befejezés – ha egyáltalán van – nem lehet a káosz. Az ellenkezőjét sugallja annak, amit az egyiptomi *Halottak Könyve* mond: „Széttrombolom mindazt, amit teremtettem. A világ ismét káosszá válik.”

A világmindenség érzékeltetésére Leonardo a képre egy olyan kristálygömböt festett, amelyik nem torzítja a fényt. Erre a gömbre nem érvényesek a fizika törvényei, vagy csak akkor, amikor a képen a földiséget kifejező szimbólummal, a tartó kézzel találkozik. Ez a

kristálygömb fizikai és metafizikai valóságában kívánja érzékeltetni a mindenséget és annak egységét. Megidézi Ptolemaiosz kozmológiáját, ahol a csillagok egy égi kristályos gömbben az éterbe ágyazódnak. Ezt idézik a képen a gömbben lévő kis buborékok, mint születő bébi-kozmoszok. Ez a varázsgömb Cusanus tételeit is idézi a mindenség pán-központúságáról és a legnagyobb és végtelen vonal lehetőségéről: „ha lenne végtelen vonal, az épp úgy lenne egyenes, mint háromszög, kör és gömb... ha lenne végtelen gömb, az egyben kör, háromszög és vonal lenne”. Leonardo a képen a fizikai törvényeknek nem engedelmeskedő gömb megfestésével a végtelen gömböt kívánta ábrázolni – mesterien – Cusanus elvei alapján, aki arról beszélt, hogy valószínűleg még világosabban szeretnénk látni, hogy hogyan lehet a végtelen ténylegesen mindaz, ami a végtelen lehetőség...

A képen csak az áldó jobb kéz az igazán e világi „szereplő”. Ez van élesre állítva, mert ezt világosan láthatjuk. Ezt emeli ki a kéz antropológiailag tökéletesen pontos rajza. Ez a kéz tökéletesen élethű a maga földi teljességében. Így ezen a képen a Salvator (az Üdvözítő) az ember kezével áldja meg az univerzumot. Ez a kéz nem a barkácsoló isten, a Demiurgosz keze, nem barkácsol börtönt, nem épít idegenség-bolygót, ház helyett cellát.

Leonardo a képen megjelenő „szent háromsággal” úgy mutatja meg Krisztust, mint kozmikus embert, a világegyetem ősi egységének a lényét legnagyobb embe-rét, aki kiteljesedhet minden emberben. Ő a példakép, a létezés közepén élés felmutatása, annak megvilágítása, hogy létezik az emberben egy olyan erő, ami hatalmat ad számára a világ dolgai felett, a tudatlanság és a bűn felett is. Az így üdvözített emberben és kozmoszban, az azt átölelő mindenségben nincs idegenség. Leonardo műve a „szent kozmosz” meghirdetése. Az üdvözítő kinyilatkoztatás az, hogy a kozmosz szent, és az idegenségtudattal küzdő ember szentté válhat benne. Leonardo akkor hirdette meg a „szent kozmoszt”, amikor az ember a modern tudomány ébredése által elindult a diszkurzív ráció, a tudományos, primer racionalizmus börtöne felé, és kifosztotta, pusztán fizikai jelenségek tárházává degradálta az univerzumot.

Ez a festmény egy szertartás a mindenség templomában, távol minden börtöntől. Leonardo, kozmikus harmonia keretében, egy szent világkép közepébe helyezi az emberi szentség lehetőségét.

Szmodis Jenő

Popularitás, humor, kultúra

Popularitás és vulgaritás

■ A popularitás fogalma sokféleképpen közelíthető meg. Szociológiailag, üzleti szempontból, kultúraelméleti oldalról, történelemfilozófiailag, és még sorolhatnánk számtalan aspektust, amelyek felől a népszerűség fogalma és jelensége értelmezhető. A megközelítési lehetőségek sokféleségéből persze az is következik, hogy a popularitás, a népszerűség szó igencsak sokértelmű: számos fogalmat takarhat, függően attól, hogy milyen oldalról közelítünk hozzá. Van azonban az értelmezési lehetőségeknek egy közös pontja. Az nevezetesen, hogy amit népszerűnek nevezünk, az a társadalmi vélekedések „központi elemét” képezi. „Centrális helyet” foglal el. Ebből következően a társadalom tagjainak, illetve azok meghatározó többségének személyes közük van a népszerűnek nevezett jelenséghez, míg a partikuláris eszmék és jelenségek a társadalom tagjainak csupán kis részével állnak összefüggésben, aktív kognitív kapcsolatban.

A popularitásnak így nem kell feltétlenül összefüggnie a vulgaritással, az igénytelenséggel. Különös, hogy a két latin szó (*populus* és *vulgus*) nemcsak rámutat két jelenségre hasonló vonásaira, de érzékelteti a két jelenség különbségét is. Mindkét kifejezés emberek sokaságát jelöli, csak míg a *vulgus* pusztán a *tömegre* utal, a *populus* már a *népre*, emberek sokaságának *rendezett* egységére.

A popularitást persze gyakorta azonosítják az igénytelenséggel, szembeállítva azt az elit kultúrával és annak jelenségeivel. A helyzet azonban ennél alighanem bonyolultabb. Maga a kultúra igényli ugyanis a közös képzeteket, a közös mítoszokat és hiedelmeket, amelyeknek értelmezési tartományán belül az egyes gesztusok, formák, mozzanatok sajátos jelentőséghez jutnak. A tág értelemben vett popularitás nélkül aligha beszélhetnénk kultúráról, legfeljebb szubkultúrákról, noha azok sem nélkülözhetik a közösségi vonatkozásokat.

A popularitás ebben a legtágabb értelemben a közös hiedelmek rendszerére általában értendő, függetlenül at-

tól, hogy az egyes eszmék tartalmai milyenek, derűsek-e, vagy épp tragikusak. Kevés olyan populáris eszme volt a világtörténelemben, mint a keresztény Európában a kárhozat gondolata, függetlenül attól, hogy az, illetve annak lehetősége az egyes embert félelemmel és borzongással töltötte el. Persze ha a popularitás köznapi fogalma felé közelítünk, akkor abba alighanem a közkedveltség mozzanatát is bele kell értenünk. Ilyen értelemben tehát a popularitáshoz nem elegendő, hogy egy jelenség, egy eszme *közkeletű* legyen, tehát vele kapcsolatban a társadalom meghatározó többségének személyes viszonya álljon fenn, hanem egyúttal az is szükséges, hogy ez a viszony érzelmileg pozitív legyen.

Totalitás és funkcionális partikularitás

Amikor a popularitásról gondolkodunk, a leghelyesebb talán az, ha a popularitás korszakairól kísérelünk meg eszméket megfogalmazni. Nem arról van tehát szó, hogy a popularitás „mint olyan” hogyan viszonyul a kultúrához, esetleg mint rajta kívül álló entitáshoz, hanem sokkal inkább arról, hogy a popularitás miként változik a kultúra alakulásának folyamatán belül. Ebből a szempontból persze nagy jelentősége van az egyes alkotások természetének is. Annak nevezetesen, hogy azok mennyiben képesek, vagy éppen nem képesek megjeleníteni a közös elgondolások teljességét.

A dolog lényege leginkább abban áll, hogy a totalitás koronként milyen mértékben képes valamely alkotásban megjelenni, és mennyiben kénytelen átadni helyét a funkcionális-partikularitásnak. Kicsit kevésbé homályosan fogalmazva, és némi példával megvilágítva: a homéroszi eposzok, vagy akár Dante *Komédiája* (utóbbiban gondoljunk csak Gianni Schicchi történetére) még magukban hordták a humornak és a tragikumnak azt az egységét, ami az élet totalitására jellemző. Ezek a művek még távolról sem voltak a funkcionális partikularitás által meghatározottak, mint a későbbi korok alkotásai,

amelyek vagy a tragikumot, vagy a humort, vagy valamely más vonatkozást (például a szerelmet, majd pőrén a szexualitást) emelték ki az élet jelenségei közül, és állították azt az ábrázolás középpontjába. Ezek a nagy és klasszikus, pontosabban preklasszikus művek még magukban hordták a feszültségteremtés és a feszültségfeloldás különös egységét és képességét.

A más korok remekei – akár a görög tragédiákra és komédiákra gondolunk, akár Shakespeare vagy Molière műveire – mindig valamelyik, tehát vagy a tragikus, vagy a komikus elemet hangsúlyozzák inkább, noha a kiegyenlítés valamelyest ezekben is megjelenik. Wagner zenedrámái éppúgy magukban foglalják a bővérű humort is, mint a tragikumot. A *Mesterdalnokok* humora mögött felsejlik Hans Sachsnek az elmúlással való tragikus szembenézése, ám azon túl is az azt leküzdő, rezignált, bölcs derű. A romantikánál és a zenei példáknál maradva: még az olyan méltóságteljesen komor művekben is, mint Brahms *Német requiemje* – különösen, ha annak második tételére gondolunk (*Denn alles Fleisch es ist wie Gras*) – feltűnik a játékoság és a derű. Az elmúlás és a halál gondolata és érzése, miközben elemészteni látszik mindent, megkapja a vigaszt: fogalmakon túl, csupán hangokba rejtve, de eljut hozzánk valami derűs, örök és szeretetteljes üzenet is.

A nyugati ember a XIX. század végére, a XX. elejére mintha elfelejtette volna a halált, a tragikumot. Így aztán nem is igényelte a feloldást, csupán önmagában és minden apropó nélkül a kacagást. A kabarékultúra kivirágzása ennek a sajátos lelkiállapotnak a sokatmondó tünete, függetlenül attól, hogy száz év távolából immár klasszikusnak számítanak azok a jelenetek, amelyek legalább még bizonyos írni tudásról, mesterségbeli ismeretekről, némi eredetiségről és szellemességről tanúskodnak. Ami ekkor megjelenik, ugyancsak populáris, ám már közeledünk az altesti humor ama vulgaritása felé, ami ma szinte mindent elural.

És ezen a ponton érdemes a popularitás és a vulgaritás közötti különbséget még világosabbá tenni. Ha ugyanis a *populus* az azonos hiedelemvilággal rendelkező emberek valódi közössége, és a *vulgus* csupán a tömeg, amely tagjainak nemigen vannak közös vonásai a biológiai adottságok hasonlóságain kívül, úgy a vulgus humora is ez utóbbi szintre, az altestiség színvonalára süllyed. Merőben más humor ez, mint Molière-é vagy Csokonaié, bár felmerülhet a gyanú, hogy már a XVII–XVIII. század a dekadencia hajnalának tekinthető. Nem csupán azért, mert a tragikum iránti fogékonyság ekkortól lassan kopni kezd, de azért is, mert ezzel egyidejűleg – bár ekkor

még kritikailag ábrázolva – megjelenik egy olyan új, női szerepfelfogás, ami épp a XIX–XX. század fordulóján erősödik meg. Molière tudós női, Csokonai *Dorottya*-jának lázadó aggszüzei ráadásul hasonló pozíciót foglalnak el a Nyugat kultúrájában, mint Arisztophanész *Lüszisztratéja* a görögben.

Hogy mi okozza a társadalom szövetének bomlását, hogy a nagyvárosi kultúra és annak heterogenitása mi módon járul hozzá a kultúra dezorganizációjához, az önálló tanulmány tárgya lehetne. Mert alighanem a nagyvárosi lét kialakulása nagyban hozzájárulhatott a partikularitások pluralizmusához, a kultúra meghasonlásához, elit és populáris kultúrára való bomlásához. Ahhoz tehát, hogy megszűnt az a többé-kevésbé homogén szellemi közeg, amelyben Mozart és Schikaneder *Varázsfuvoláját* a Freihaus auf der Wiedenben polgár és nemes együtt és ugyanazzal a megrendültséggel nézte és hallgatta meg.

Annyi azonban bizonyos, hogy – amint Ady aforisztikus sóhaja¹ is erre utalt – a XX. század már végképp a partikularitásról, nem utolsósorban a funkcionális partikularitásról szól. Halál és vígság műfajilag éppúgy külön életet él a detektívregény és a kabaré műfajában, mint ahogy a szerelem ábrázolása is funkcionálisan különvlik a szexualitástól, az erotikától és a pornográfiától, és ahogy a horror és a thriller is új műfajként jelenik meg, lemondva arról, hogy az embert mint egészet szólítsa meg.

A humor egy lényegi vonásáról és szerepéről a görög kultúrában

Előljáróban a humor néhány olyan vonatkozására szeretnék utalni, amelyek gyakorta figyelmen kívül maradnak kultúrtörténeti vizsgálódások során. A popularitással összefüggésben gyakorta kerül elő a humor, noha, mint arra utaltunk, sokkal inkább fontos és meghatározó kérdés a humornak a kultúra szövetében való elhelyezkedése, szerves, vagy épp öncélú megjelenése, mint a humornak a popularitással való kapcsolata. Sokatmondó a humornak a görög kultúrában koronként eltérő megjelenési formája.

Ezen a helyen megtakaríthatónak vélem azoknak az amúgy is közismert tényeknek az ismertetését, hogy a humor latin szó eredetileg nem többet jelent, mint testnedv, hogy a nevetés és a mosoly valószínűleg a vicsorgás agresszív tartalmú mimikai megnyilatkozásából fejlődött ki, s hogy a humor és a nevetés ily módon mélyen emberi megszélesítése az opposíció, a szembenállás és az agresszivitás jelenségének. Sokkal érdekesebb talán az a körülmény, hogy az igazi humor gyökere mindebből kö-

vetkezően sohasem a gúny és a csúfondárosság, sokkal inkább az *öniróniából* és az önmagunkon való nevetés képességéből fakad. Van ebben valami isteni: a pusztai természeti adottságokon való felülemelkedés.

Tudni való azonban, hogy ezért az önirónia felettébb becses adománya csak az igazán erők kiváltsága. Ahogy Wagner a jól végzett munkából fakadó beethoveni humor kapcsán fogalmaz: „Ez erő kifejtésén érzett öröm humorrá válik. [...] Brahma, a világteremtő maga-magán nevet, mert felismeri, hogy saját magában tévedett. A visszanyert ártatlanság pajkoskodva játszik a már levezekelt bűn fullánkjaival, a felszabadult lelkiismeret incselkedik szenvedésével. [...] Ebben az esetben csak a fenséges esztétikai fogalmát lehet alkalmazni, mert éppen a vidámság hatása azonnal messze felülemelkedik a szép fölött való kielégülésen.”²

Nem mondható tehát, hogy a humor valaminő populáris, kifejezetten a tömegkultúra terjedésével felértékelődő jelenség volna. Sokkal inkább arról lehet szó, hogy – mint utaltunk rá – a kultúra tömegesedésével és vulgarizálódásával megjelenik egy *másfajta*, kevésbé isteni természetű humor is. Az a fajta vulgáris humor, ami immár elveszíti kapcsolatát isteni előképével, az öniróniában gyökerező sajátos szellemi magatartással. A humor fejlődésének, vagy épp visszafejlődésének ez az útja igen jól megfigyelhető a ciklusosan fejlődő kultúrákban, így a görögben és a nyugatiban is.

A Kr. e. VIII. század igencsak jelentős a görögség történetében. Mintha varázsütésre megszületne „a” görög kultúra: látjuk már a poliszokat, halljuk előbb Homérosz énekeit, majd megpillantjuk az első olümpiai nagyszerű versengéseit, és felhangzik lassan Hésziodosz munkáiban egy ősi és sötétebb tónus is. A század vége felé pedig hazaindulni készül a lelemény hőse, Odüsszeusz, és talán ebben az időben csetlik-botlik elő bárgyú balgaságával Margitéz is, ez a vígeposzi figura, ki a korai távolból in-teget Arisztophanész jellemeinek. A humor tehát már a görög kultúra preklasszikus korszakában megnyilatkozik, noha különös, katartikus jelentőségre majd csak a klasszikus korban tesz szert.

A Kr. e. V. század második felének társadalmi visszasságai aligha fő okai az arisztophanészi komédia megszületésének, inkább csak témái annak. Tárgyak, amelyekre kivétel Arisztophanész és a kor gunyoros szemlélete. Hiszen minden kornak megvannak a maga visszasságai, de csak bizonyos koroknak van társadalomkritikai, komikus irodalmuk. A dionüszoszi lélek Euripidészben kitombolta magát, és talán meg is csömörlött önmagától. A diszharmonikus elv a végletekig jutott, és fokozato-

san egy másik „tengely” szerinti ellentétébe csapott át: a derűbe, az immár szinte semmit komolyan venni nem tudó kacagásba. A dionüszoszi lélek a létet a maga teljességében – szó szerint – halálosan komolyan vette, és mindenben a valódi jelentőségénél talán többet is látott. A tragédia élményének tükre azonban felszabadította e szellemet, és ráébresztette saját lényegének felismerésére. Olyan ez talán kissé, mintha valaki egy sötét folyosó végén árnyak mozgását látja, és mind közelebb jutva az árnyhoz, szorongása egyre nagyobb hullámokat vet. És hatalmas kacagásban tör ki akkor, amikor az árnytól egy méterre hirtelen ráébred, hogy tükör előtt áll, és a borzalom, amit látott, végig önmaga volt. Hajlamos azonban arra ilyenkor a lélek, hogy ezután minden surranó árnyat – bárkié is az – mint jelentéktelent kézlegyintéssel intézzen el. Az arisztophanészi komédia abban a pillanatban született, amikor a dionüszoszi lélek önmagát a tragédia tükrében megpillantotta. És nevet és nevetet is minden Arisztophanész: a háborún, a demokrácián, Szókratészen egyaránt.

A Kr. e. 446-ban Kydathenaiban³ született Arisztophanész ifjúságának alapvető politikai élménye a peloponnészoszi háború és az azzal kapcsolatos meg-megújuló belső zavar volt. Irodalom terén az elsődleges élményeket főleg Euripidész vad, dionüszoszi hangulatú darabjai jelenthették számára. Ha Aiszkhülosz az apák, Szophoklész a fiúk, Euripidész a kései gyermekek korát jelenti, úgy Arisztophanész az unokák nemzedékéből való. Éppen tizenöt esztendő, mikor a tragédia talán legdionüszoszibb alkotását, Euripidész *Médeiáját* bemutatják. Azt a művet, amelyben a hésziodoszi világ a legnagyobb eleve-séggel tör a felszínre, amelyben ismét életszerű lehetőség a gyermekgyilkosság. Azt a művet, amely hangulatában és a gyermekgyilkosság témájának pregnáns felvetésében megelőlegezi a legközvetlenebb és legdirektebb dionüszoszi mű, az agg Euripidész *Bacchánsnőkének* világát. A *Médeia* még hagyományos értelemben vett dráma. Sőt fordulatosságával, meseszerűségével szinte feledteti is az érzelmek dionüszoszi kitörését. A *Bacchánsnők* azonban már-már szinte közvetlenül az a dionüszoszi világ, amelyből hajdan a tragédia születésének folyamata lelki-leg eredt. Maga Euripidész tett tehát előre egy fél lépést a *Médeia* világától a dionüszoszi ösvényen, és – noha formailag még éppen hogy a tragédia keretei között maradt – már karnyújtásnyira került az ősi orgiák formátlan világához.

És mielőtt e fél lépést is megtette Euripidész, tűnt föl a drámai irodalomban az unokák nemzedékének képviselője, Arisztophanész. Az euripidészi végletes borza-

lom művészi átélésétől megtisztult, és maradék szorongásaitól felszabadult kor – amelyet a peloponnészoszi háborúval kapcsolatos jelenségek és a szofista filozófia is fokról fokra kételkedővé tettek – a világot mindinkább azzal a felszínes és könnyelmű derűvel szemlélte, amelyről Nietzsche *A tragédia születése* előszavában még kérdőjelekkel ír. Az arisztophanészi jelenségben nem az az újdonság, hogy megjelenik a derű, a humor, a komikum a görög irodalomban, hisz ezek már ott voltak az *Iliászban*, az *Odüsszeiában*, a *Margitészben* és a korai szatírdramákban is. Csakhogy utóbbi művekben a humor forrása egy-egy visszás jelenség, egy-egy, az intakt rend világába nem illő helyzet, jellem vagy más mozzanat. Itt a humor, a hétköznapi humora abból a világból nő ki, mint maguk a tragikus érzések is. Arisztophanésznál azonban maga a világ lesz abszurd és irracionális. Nála a humor forrása nem az, hogy a mű hétköznapi síkjából kiemelkedik egy oda nem illő részlet, hanem maga az egész mű abszurd világa emelkedik ki a nézők hétköznapi világából. Arisztophanész görbe tükrével megkettőzi a világot, és a mű világának minden jelensége ellentétjévé válik valamely, a hétköznapiakból ismert mozzanathoz. Világai koherens rendszert alkotnak, és így nem pusztán egyes jelenségeket állítanak pellengérre, hanem magát az egész kort és annak gondolatvilágát.

Arisztophanész kacaja éppoly elementáris, mint Euripidész nőalakjainak lelki diszharmóniája. Világa is – noha más fényekkel van telve – éppoly sűrű közegű, mint a nagy tragédiaköltőkéi. Arisztophanészt mindezek miatt, és azért is érezhetjük sokkal közelebb állónak a tragédiaköltő triászhoz, mint például Menandroszhoz, mert az ő művészetében jut átmenetileg nyugvópontra az a lelki folyamat, amely még Theszpisz előtt kezdődött. Mindaz, ami az antik – tehát a görög és a római – drámában utána következik – a sokszor megnyilatkozó vitathatatlan tehetség mellett is – gyakran inkább rutin, mint a görög kultúra folyamatának legbensőbb szükséglete. Legtöbbször szórakoztatás.

A görög humor történetének éppúgy a hellenizmus korszaka a következő nagy periódusa, mint az egész görög kultúráé: irodalomé, szobrászaté, filozófiáé. E korban – Nietzsche kifejezésével – a civilizáció felfalja a kultúrát. A kultúra tetemén jött létre a tiszta filozófia, és születtek meg a szaktudományok. Többet tudtak e korban a homéroszi eposzokról, mint annak előtte és azután valaha, csakhogy Akhilleusz maga már senkit sem érdekelt. Az úgynevezett mímuszokon, e rövid tréfás jeleneteken kacagott jóízűeket az alexandriai közönség. Éppúgy, amint korunk polgára is felhőtlen örömét leli a kabaré

könnyed műfajában, míg a Dantéval való vesződést teljes nyugalommal irodalomtörténetesekre és filológusokra hagyja. Hésziodosz baljóslatú világa helyébe végképp Héronasz könnyedsége lép, Homérosz helyébe az alexandriai könyvtár igazgatója, Kallimakhosz, aki amellett, hogy pedáns katalógust készített a páratlan értékű gyűjteményről, rendkívül sikerült kiséposzokat költött a nagy előd modorában.

Könnyedség és nosztalgia minden mennyiségben, de jól ügyelve arra, hogy mind a drámai, mind az epikai műnem új remekei lehetőleg viszonylag rövidlégzetűek legyenek, hogy ne csak fajsúlyuknál, de terjedelmüknel fogva is könnyen emészthetők legyenek a kor rettenetesen sok, komoly és fontos problémájától elfoglalt polgárai számára. Az alexandriai nagyvárosi forgatagból megcsömörlött lelkek aztán letűnt korok üdesége fölött is elmerenghettek Theokritosz pásztori idilljeinek élvezete közben. Van e költészetben tisztaság, valódi és álnaivitás is, de mindez már a Nagy Kor utáni kissé dekadens nosztalgia szüleménye, éppúgy, mint a romantika népi ihletettsége. A Szicíliából elszármazott Theokritosz azonban nem adhatja vissza a valódi pásztorköltő, Hésziodosz világát, de nem is azt várják tőle olvasói. Senkit nem érdekel már, hogy mi az, ami volt, hanem csak az, hogy milyen lehetett volna egy békés, boldog, régi kor, és főleg, hogy milyennek volna jó látni.

A fizikai kényelem kora megteremteti magának a lelki kellemességet a poézis által, és mindjárt bánja is, hogy egy sosem volt, és csak általa létező világról lemaradt. A tragédia kora a régi mendemondák által önmagát kívánta megérteni, a hellenizmus kora azonban – akár a hahotába, akár a képzelt múltba – már csak menekült önmaga egyre nyilvánvalóbb üressége előtt.

A mai popularitás

Zárásként illő néhány szót szólni napjaink popularitásáról. Csakhogy mára – eltekintve a tiszteletreméltó kivételektől – jószerivel inkább a vulgaritás maradt. Korunknak alighanem az egyik legjellemzőbb „műfaja” (még akkor is, ha lassan azon is túljutunk) a reality show, ami igen sokat mond el a nyugati kultúra aktuális állapotáról. Itt a művészet, az alkotás, a teremtmény szellem megszűnik, és mégis, még mindig van látnivaló. (Legalábbis azok számára, akik hajlandók és képesek a „valóságábrázolásnak” ezt a formáját befogadni.) A kultúra halála ez annyiban is, hogy itt szó sincs már az élet és a halál nagy kérdéseiről, az emberi egzisztencia mélyebb és magasabb dimenzióiról. A valóságshow megmutat valamit, ami elvileg totalitás (emberek hétköznapi élete), valójában azonban

kevesebb, mint partikularitás, hiszen egy mesterséges, a valóságban sosem létező környezetben enged szabadjára nem túl figyelemre méltó késztetéseket és indulatokat.

Ez – kulturális értelemben – valójában már a semmi. A nyugati kultúra a totalitástól eljutott a nihilig, amit persze még mindig nézhetőnek tart, miközben a legnagyobb dráma veszi körbe: saját szellemi és biológiai fogatkozása, végső soron pusztulása.

Pap Gábor művészettörténész több előadásában is megfogalmazta azt az igen figyelemreméltó gondolatát, hogy a popzenének és a kortárs szerzők meséinek nagy szerepe volt a népeknek saját kultúrájuktól való elidegenítésben. Míg a globálisan terjesztett popzene az egyes népek érzésvilágát legtökéletesebben kifejező népdalokat szorította ki, addig a – Pap kifejezésével – „műmesék” az erkölcsi igazságok továbbadásában nagy szerepet játszó népmeséket tolták háttérbe. Mindez attól függetlenül lehet igaz, hogy elfogadjuk-e vagy vitatjuk, hogy határozott szándékkal történt-e, vagy sem.

Azok az alkotások azonban, amelyek kezdetben csupán alakították, majd fokozatosan átalakították, végül erodáltak a Nyugat gondolkodását jóról, rosszról, szépről, rútról, sokáig maguk is a megformáltság igényével jöttek létre, míg egy idő után a teljes spontaneitás, a véletlenszerűség vált programmá, és a mindenféle megformáltság elvetése. Ez még ahhoz a dekonstrukcióhoz képest is újdonságot jelentett, mint ami a képzőművészet terén azt megelőzően jelentkezett, hogy Jacques Derrida a fogalmat 1967-es *Grammatológiájában* bevezette.

Hogy ezek után magának a művészetnek a közösségi jellege is megkérdőjeleződött, éppoly logikus következménye a folyamatnak, mint az, hogy a közönség elvárásai és az alkotók produktumai közötti szakadék még inkább megnőtt. Ám a kereskedelem alapvető szabálya, hogy amire kereslet mutatkozik, ott előbb utóbb megjelenik a kínálat is. Csakhogy utóbbi esetben immár nem kultúráról és művészetről, mintsem piacról és fogyasztásról beszélhetünk. Igen, ebben az összefüggésben is beszélhetünk popularitásról. Figyelembe véve mindazt, amit előjáróban mondtunk, a kultúra létrejötte és léte szempontjából nélkülözhetetlen a popularitás, ám látnunk kell azt is, hogy a popularitás túl is élheti a kultúrát. Elérkezhet tehát egy állapot, amit Spengler a kultúra fellahstádiumának nevez, és amit leginkább az irány nélküli sodródás jellemez.

JEGYZETEK

- 1 „Minden Egész eltörött...” Ady Endre: *Kosci-út az éjszakában*.
- 2 WAGNER, Richard: *Beethoven* = Uő: *Művészet és forradalom*. Ford. ALEXANDER Erzsi, Gy., RADVÁNY Ernő, Bp., Révai, 2. kiadás, 1922, 147–233., 190–191.
- 3 Athénnek az Akropolisztól délre eső területe.



Gáspár Csaba László

Az elismerés kultúrája és a használat civilizációja

■ Napjainkban heves politikai-közéleti viták keresztüzzébe került a kultúra *jelensége*. A vita nem elvi jellegű, hanem – hol leplezetten, hol leplezetlenül – politikai; többnyire nem a kultúra mibenlétéről folyik, hanem a körébe sorolt eszközök, elsősorban anyagi eszközök birtoklásának, kezelésének módjáról, röviden a kultúra irányításáról. Az alábbi dolgozat elkerüli a kulturális igazgatás hatalompolitikai küzdőterét; távolabbról szemlélődve a kultúra *antropológiai fogalmát* veszi szemügyre. A gondolatmenet filozófiai irányultságú, és a *kultúra–jelenlét–civilizáció* hármassága által kifeszített fogalmi mezőben mozog. A kultúra és a civilizáció fogalmait, elhatárolásukat és egymásra vonatkozásukat különbözőképpen lehet taglálni. A közismert három – az angolszász, a francia és a német – értelmezési hagyomány közül a jelen dolgozat az utóbbit követi, amennyiben a német szellemtörténeti gondolkodást jellemzi a címben megfogalmazott erős kettősség, kultúra és civilizáció elkülönítése.

A kultúra jelenségét a természettel szembeállítva szó-kás a legegyszerűbben meghatározni. A „*természet*” az *ember számára eleve adott* realitás, az emberi élet és tevékenység alapja, anyaga és kerete. A „*kultúra*” az *ember által teremtetett* valóság, beleértve a szellemi, művészi, jogi, társadalmi, erkölcsi és vallási aktivitás minden nyelvi-
leg és tárgyilag kifejezett alkotását. Ez a szembeállítás érzékletes és világos definíciót eredményez, manapság azonban másképpen gondolkodunk kultúra és természet fogalmáról és egymáshoz való viszonyáról. Az iménti definíció az ember, valamint a szembeállított fogalmak premodern szemléletét tükrözi, amennyiben a fogalmaknak reális tárgyi vonatkozást tulajdonít. Ám az újkorban végbement antropológiai fordulat, mely a szubjektumot helyezte előtérbe, e fogalmakat fokozatosan megfosztotta objektivitásuktól, következésképpen szembenállásuknak is más értelmet adott. A szellemtörténet jelenben is ható áramlatában az ember egyre inkább önmagát, előbb a tudat *a priori* szerkezetét, majd leg-

újabban már ezen is túllépve, a történeti tudatot, vagyis a történelem során változó gondolkodást tekinti e fogalmak létrejötté alapjának. A modern tudat számára sem a természet, sem a kultúra nem klasszikus értelemben objektív adottságok, hanem a gondolkodás elemei, kategóriái, ennél fogva dichotómiájuk is merőben gondolati konstrukciónak számít, azaz nem valóságosan, hanem csupán a gondolkodást és megértést segítő *terminus comparationis*ként állnak szemben egymással. A gondolkodás a posztmodern felfogás szerint nem valami stabil metafizikai leképeződés, nem a lét tudati „tükröződése”, hanem szüntelenül alakuló, változó *képalkotás*. A tudat alkotta kulturális képek nem valaminek, valami képen túli valóságnak – esetünkben a természetnek – a tudati vetületei, hanem maguk alkotnak, a szó szoros értelmében *képeznek* – valóságot. Ennél fogva a „természet” fogalma maga is kulturális képződménynek minősül.¹ Ugyanakkor a kultúra nem pusztán az ember alkotása, hanem sokkal inkább létmódja: kultúrában élni és embernek lenni ugyanaz. Ember nélkül nincs kultúra, de ember sem lehetséges kultúra nélkül.²

A kultúra szubjektív, objektív, formális és ontológiai fogalma

Az ember nem egyszerűen passzívan van, mint a tárgyak, de nem is pusztán biológiailag él, mint a természeti lények, hanem aktívan létezik, önmagát alakítja. Minden létezőhöz és dologhoz – legyen az valóságos vagy nem valóságos, lehetséges vagy nem lehetséges – kialakít egy maga formálta „másodlagos” viszonyt: állást foglal velük szemben, értékeli őket, és értékelő döntésének megfelelően viszonyul hozzájuk. Ebben a viszonyban *egzisztál*, miközben biológiai állagánál fogva persze a természetben él. Ez az egzisztens viszonyulás fölülírja a körülötte lévő világ dolgainak rudimentális fennállását.³ Ha nem így lenne, akkor művészet sem lenne, hiszen a műalkotás nem spontán, természetes és biofizikailag megszervezett

viszonyulás a dolgokhoz, hanem reflektált, megkomponált, tudatosított állásfoglalás azzal szemben, ami az ember világában valamiként feltűnik, legyen az egy fizikai tárgy, természeti létező, megfoghatón valóságos, vagy elgondolható, érzéki vagy képzeletbeli dolog, esemény, vágy, érzés, hangulat vagy bármi egyéb. Az állatok nem azért nem készítenek képeket vagy szobrokat, mert nem látnak, vagy nincs erre alkalmas végtagjuk; azért nem készít műalkotást az állat, mert képtelen kilépni a látványból mint egyidejű ingeregységéből – enélkül pedig nem viszonyulhat a látotthoz –, hanem maradéktalanul illeszkedik az állati szervezet mint funkciószerkezet működése és homeosztatisz fennmaradása érdekében. Míg az állati lét az élőlény és környezet réstelen egymáshoz rendelődése, és ennek következtében a megszakítatlan illeszkedés megszakíthatatlan folyamata, addig az ember viszonyuló magatartása éppen ezt az automatikus életani alkalmazkodást szakítja meg. A „szakadás” az állat esetében pusztuláshoz és/vagy egy új faj evolúciós megjelenéséhez, az embernél viszont a tudatnak mint distanciának, és ezzel a gondolkodás lehetőségének megjelenéséhez vezet, ami azután a tudománytól a művészetten át a vallásig a viszonyulás végtelen gazdagságú és egyre gyarapodó formájának, a kultúrának a kialakulását eredményezi.

Nincs olyan létező, amely önmagában elégséges módon meghatározott relációban lenne az emberrel, és ezért kimaradna ebből az állásfoglaló viszonyulásból.⁴ Az értékelő állásfoglalás alapozza meg az illető dolognak tulajdonított *relevanciát*. A relevancia annak a *jelenlétnek* a sajátossága – tartóssága, mélysége –, amivel a dolog a *saját létezésével* gyakorol hatást az emberre, vagyis a létező még saját létezését is csak az ember elismerő aktusa nyomán fejt ki relevancia formájában, így az elismerés megadása vagy megtagadása végső soron az ember szabadságában áll (természetesen a véges szabadság reális határain belül).

Szubjektív fogalma szerint a kultúra tehát az ember viszonyuló létmódja; objektíve pedig mindazoknak a javaknak az összessége, amit az emberek bizonyos csoportja történelmi létezése során ebben az egzisztenciában elsajátított, felhalmozott, és nemzedékről nemzedékre átörökített. Formailag a létezéssel mint olyannal szembeni értékelő állásfoglalás, tartalmilag pedig az ennek alapján megrajzolt, kidolgozott egzisztenciavezetési, életmegvalósítási minták összessége, ill. azoknak az értékeknek az univerzuma, amelyek a konkrét egyének és közösségek életét belülről formálják és vezérlik.

Mindezen túl a kultúra egyben egy különleges *létörténet*, az a szimbolikus eseménytér, amelyben a létezők a pusztá meglétüket meghaladó *jelen-létre* tesznek szert, és „világ”-ba rendeződnek. Nem egyszerűen az ember elszigetelt létmódja tehát, amely mellett megszámlálhatatlan létező található még közömbös elkülönültségben, és mindegyik a maga saját létmódjában, hanem ontológiai jelentőségű a létezők összességére nézve is, amennyiben színpadként, gyülekezőhelyként szolgál a létezők megjelenésére, megmutatkozására. – Fejtsük ezt ki röviden!

A jelenvalóság

A specializált, zárt életmódot folytató élőlények számára nem adódik, mert nem is lehetséges jelenvalóság. Az állatok észlelését maradéktalanul meghatározzák a biológiai *minták*, csak annak a perspektívájában látnak, és csak annyit látnak, pontosabban csak azt érzékelik „relevánsnak”, ami az ösztönmintázatukban elő van rajzolva. A méh nem lát *virágot* mint virágot. Virágot csak az ember lát, de ő is csak egy bizonyos észlelési tartásban, a biológiai meghatározottságot meghaladó állapotban, amelyben a legteljesebben adódik a dolgok jelenvalósága. Ez az észlelő tartás a *theória*, a tiszta figyelem, amit nem irányít semmiféle gyakorlati-biológiai igény, de magában foglalja mindazokat a tárgytapasztalatokat is, amelyekre a szóban forgó dologgal való mindennapos foglalatosság közben tett szert az ember. Ebben a tartásban válik lehetővé, hogy a létező teljes valójával jelen legyen, és így önmagát megmutatva az embert a biofizikai szükségletet meghaladó *valóságstapasztalatban*, hagyományos kifejezéssel: *igazságban* részesítse.

Az alanyi nyitottság, amely lehetővé teszi a dolgok jelenlétbe állását és szinte zuhatagszerű beáramlását ebbe a nyitottságba, másfelől roppant kockázat, hiszen mértékének megfelelő fokban csökkenti az alany védettségét. Az a lény, amelyet nem véd előzetesen meghatározott lényeg, és amelynek észlelése számára nem szab korlátot ugyanezen

Futó Tamás:
Ázó fekete
gólya
színes tus
2017



lényeg, hatalmas tehernek van kitéve. Lényegi nyitottsága következtében az ember léte instabil; kirívóan zaklatott és nyugtalan lény. Míg az állat a legtisztább magától-értődőséggel futja be életciklusát, az ember minduntalan megtorpan, elbizonytalanodik, tépelődik, oly sok hatásnak, ingernek van kitéve. Észleli a lét megannyi megnyilvánulását: látványos eseményét, apró rezdülését, finom árnyalatát, ízét-zamatát. Nemcsak a külső érzékek hatnak rá, és nemcsak saját bensője, a psziché tör föl belőle nemegyszer ellenőrizhetetlenül, hanem a legkülönbözőbb létrégiók hatása is éri, mégpedig nem olykor-olykor, esetlegesen, hanem szüntelenül és lényegébe vágóan. A biológiai fontos ingereken kívül a lelki és szellemi stimulusok végtelen sorát észleli és végtelen intenzitásban: a szeretetet és a gyűlöletet, az igazat és a hamist, a véletlent és a szükségszerűt, az esetleget és a törvényt. Fölemeli a megajándékozottság érzése, és beléhasít a végesség fájdalma. Látja a természetet, de a létezésen átderengő titokzatosságot is észleli. Tapasztal megajándékozottságot és a szükségéstől való megfosztottságot, örömet és unalmat, hálát és közömbösséget. Könnyedén magával ragadja és röpteti a szépség vonzása, és letaglózza a rút és a torz romboló ereje. Az idő nem egyszerűen átfolyik rajta, hanem ő maga áll ki az időbe, mintegy szemben az idő folyamával, de ugyanakkor ki is emelkedik belőle. A jelent a múlt mélységében és a jövő végtelen távlatában éli meg. Nemcsak külső fizikai súlyt érzékel, hanem belül is észleli az egzisztencia nyomatékát, a történelem és a sors gravitációját. És legfőképpen észleli a létezők létét és magának a létnek a nyugodt erejét és szubtilis érzékenységet, felfoghatatlan változatosságát és titokzatos rendezettségét.

Futó Tamás:
Budapesti
zsiráfok
tus, 2016



Noha mindez roppant nyomással nehezedik az emberre, és az észlelések áradása akár magával is sodorhatná, mégis képes ellenállni, mégpedig alkotó módon úgy, hogy ezt a mérhetetlen stimulust *megformálja*. Az őt érő legkülönbözőbb hatásokat elrendezi, formákba fogja. Ez történik a kultúrában. A kultúra ebből a szempontból az ember maga építette szigete abban a végtelen áramlásban, amelynek ki van téve, és amelyet radikális nyitottságánál fogva kénytelen észlelni, tudatosságánál fogva viszont képes megragadni és jelenvalóvá tenni. A kultúra egyszerre feltartóztatja, befogja és felfogja a tapasztalás áradó anyagát, ugyanakkor finomítja is az ember észlelőképességét, miáltal még bőségesebb, mert még intenzívebb tapasztalást tesz lehetővé. Tehermentesít – de egyúttal feldúsítja a terhet, amennyiben redukálván a mennyiség erejét, fokozza a minőségek, az árnyalatok érvényesülését. Minél fejlettebb, minél sokrétűbb egy kultúra mintázata, a benne élő ember annál érzékenyebben képes észlelni a körülötte hullámzó létezést, és jelenlétre hozni a létezőket.⁵

A kultúra mint elismerés

Az ember lényegi nyitottsága csak a szükséges, de nem az elégséges feltétele a *jelen-létnek*. A létezők jelen-léte nem teljesen magától adódik, hanem emberi közreműködéssel áll elő. Közreműködésről van szó, nem teremtésről: az ember nem létre, hanem csak jelen-létre hozza a létezőket. Ez a legtágabb értelemben vett gondolkodással történik. A gondolkodás az ember számára megmutatózó dolgok-folyamatok-történések átvitele a megismerés, megértés állapotába úgy, hogy az érzékelésben és észlelésben megjelenő létezőket beemeljük a tudatba. A klasszikus nyugati metafizika opciója szerint elvileg minden megismerhető, tudható, vagyis minden bekerülhet a tudatba. Ezért a tudat az összes létezőnek mintegy a gyülekezési helye. Az átvitel műveletének az állandó művelése a kultúra; és a gondolkodás által a tudatba átvitt, és nemzedékről nemzedékre továbbvitt tartalmak alkotják a kultúra anyagát, az úgynevezett kulturális javakat.

A gondolkodás mint a létezők beemel(őd)ése a tudatba nem mechanikus történés, hanem emberi aktivitás. A „belső” tudati tartalom nem egyszerűen tükörképe a „külső” dolognak, hanem megformált, átalakított, megvilágított, elismerésben részesített „mása” (filozófiai szabadosabban „másléte”).

A szellemi valóságok kiváltképpen érzékenyek az elismerésre, és csak akkor vannak relevánsan, azaz ténylegesen megnyilvánulón jelen az ember számára, ha *tudatosan* elismerik őket. Nem fizikailag érzékelhetők, hanem csak a tudatos elismerés tartásában: az elidőzés, a meg-

nyílás pozíciójában mutatkoznak meg. Az ilyesmi tartós és koncentrált figyelmet követel, megállást és a hétköznapi cselekvés megszakítását.⁶ Cserébe viszont megajándékoz a jelenlétét megalapozó *jelen-valóságával*, amely azután az elismerő alany személyes valóságának részévé válik. A szellemi javak nem tárgyi világot népesítik be, hanem engem formálnak, az éneket alkotják meg, azt, ami a biofizikai-testi realitásomon túl a személyes valóm. Kiemelnek az élővilág evolúciós dimenziójából, tülemelnek a biológiai létezésen, és a szó teljes értelmében emberré tesznek. A szellemi észlelés formái – tudomány, művészet, vallás – segítségével tudom kibontani azt a képességet, amellyel nemcsak a tárgyi meglétet érzékelem, hanem észlelem a lét ezernyi megnyilvánulását is. Szó sincs arról, hogy ezzel megkönnyíteném az életemet! Éppen ellenkezőleg: annak a tágas tapasztalási dimenziónak teszem ki magam, ami az emberi lényeg nyitottságából fakad, és roppant teherként nehezedik rá. A tudat tartalmi gazdagodása, telítődése nem áll teljes egészében a rendelkezésünk és fennhatóságunk alatt. A gondolkodás kétségtelenül emberi aktivitás, ám végeredménye nem kizárólag a gondolkodó ember tudatos alanyi tevékenységének a hozadéka, azaz nem annyi kerül bele a tudatba, mint amennyit a gondolkodás közben elgondolok. A gondolkodás inkább a tudat felnyílása a létezők létének befogadására, bizonyos valóságok pedig a saját erejükben is képesek belépni a tudatba, bár talán nem annak az általam is jól kezelhető, világos tartományába. Egyszerűbben fogalmazva: aki gondolkodik, az nem csak annyival lesz több, mint amennyit tudatosan elgondol. Hogy nyitottsága folytán az ember akkor is gyarapszik, ha történetesen semmit nem gondol, arra példa az esztétikai és a vallási tapasztalás: mindkettő esetében jóval több léttel gazdagodik, mint amennyit gondolatként képes ezekben a tapasztalatokban megragadni. Ez a két tapasztalásforma világosan tanúskodik arról, hogy az emberbe miként képes léttartalom áramlani magának a befogadó szubjektumnak az áramlással egyidejű közreműködése nélkül is. A vallás „kegyelem”-nek nevezi ezt a „beáramlást”.

A kultúra elismerése

Az elismerés nem csupán alapító mozdulata a kultúrának, hanem fennmaradásának, fenntartásának is feltétele. A kultúrába való belenövekedés – ami egyszersmind annak a „világ”-nak a megismerését jelenti, amelyet a kultúra jelenvalóságként felmutat – maga is az elismerés gesztusa által történik. A kultúra elsajátítása nem más, mint alkotó értékeinek, szellemi javainak, jelentésmezőinek, szimbólumainak szüntelenül ismétlődő és ismétlen-

dő elismerése. Ez nem valami mellékes udvarias gesztus az ember részéről a kulturális javakkal szemben, ami épenséggel el is maradhat, hanem alapító-alkotó mozzanata a kultúrának és az embernek egyaránt. Ugyanis az elismerés révén válnak a kultúra elemei *értékekké* az ember számára, és az értékek elfogadása és követése révén valaki teljes értelemben emberré. Ezen elismerő gesztus hiányában nem lehetséges létezni semmiféle kultúrában, amennyiben azt értékvilágnak tekintjük.

Fontos – minden új elem, alkotás, mű, gondolat, eszme stb. kulturális értékű elismerésének lehetőségi föltételeként –, hogy a kultúra alapvető értékei a megismélt elismerés révén őrizték meg jelenvalóságukat. Ha a kultúrából kivész az elismerés *ismétlésének* ritusa, akkor részben vagy egészében „múzeum”-má válik, kivonul belőle az eleven jelenlét, és ténylegesen nem alkotja az ember jelenvalóságát, hanem annak csupán egy mesterségesen fenntartott szegmensét: a múzeumot. A múzeum egy sajátos tárgyiság színpada; a múzeumba került tárgyak-gondolatok világa nem a szemünkben-szemléletünkben van, hogy azzal, annak optikájával, erejével lássunk-gondolkodjunk, hanem kiállított tárgyként-gondolatként áll előttünk: nézzük-vizsgáljuk, de nem azzal látunk és gondolkodunk.

A jelenlét nem azonos valaminek az ember érzékelő terébe való empirikus betörésével; ez még csak érzéki megjelenés, de jelen-létté akkor válik, ha a jelenség, a fenomén kiváltja az ember elfogulatlan érdeklődését, és az elismerésnek legalább kezdő fázisába, a tárgyi, objektív megismerésre invitálja, készíti. A jelenlét ugyanakkor függ a létező léterejétől, ám ez a létező a vele szembeni elismerés aktusában észlelődik, érték esetében az érték jelentkezésére adott válaszbán, az érték reális követésé-

Futó Tamás:
Levendula-
föld mellett
pihenő bika
tus, 2013



ben. A hívás a válaszbán hallatszik, mondja a prófétizmus kapcsán Emmanuel Lévinas. Valamely érték (például a tisztesség) akkor van jelen az ember számára, ha az illető valóban törekszik a tisztességességre. Ennek hiányában legfőleg *tud* a szóban forgó értékről, de az számára nem meghatározó valóság, mert nem motiválja hatékonyan egzisztenciáját, csupán fogalomkészletének eleme, egy-fajta fogalom-múzeumnak az egyik darabja.⁷

Vajon a modern ember világa őriz még valamit az éltető kulturális jelenvalóságból, vagy mindez múzeumokba vonult, és helyébe, a *hódoló-meghódoló elismerés* helyébe a *hódító ismeret*, a *meghódító használat* eszközserű, valódi jelenvalóságot nélkülöző világa lépett? Kortársi gyanúnk szerint a *személyes elismerés kultúráját* egyre inkább kiszorítja a *személytelen technikai használat civilizációja*. Intő jelek mutatnak arra, hogy a kultúrát mint megszólító, *kényes* jelenvalóságot felváltja az eldobhatóság és vég nélküli helyettesíthetőség *kényelmes* illúziója, néma és igénytelen – mindazonáltal a maga közönye számára nagyon is igénybe vevő – közömbössége. A civilizált eszközhasználó tolakszik a kulturált-művelt ember helyébe.

A civilizáció

Aki az elismerést megtagadja vagy egyszerűen csak elmulasztja, az a kultúrának egy redukált szellemiségű részére kényszerül, egy pusztán működő emberi élet-mechanizmus funkciórendszerében telepedik meg – a civilizációban.⁸ Ez semmiféle mélyebb elismerést nem kíván, elegendő a használati előírások megtartása és a viselkedési szabályok formális követése. Aki a dolgokat a bennük megtestesülő szellemi-spirituális-ontológiai tartalom tisztelgő elismerése nélkül használja, azt eléri a használat különös és végzetes átka: a szolipszisztikus elidegenedés. A használat ugyanis megbontja a létezők eredendő, saját fényű jelenvalóságát. A használatban nem a teljes valójukban jelennek meg, hanem a használó igényének keskeny fénycsóvjában, szűk horizontjában. Az élővilág megfosztatik szimbólum-karakterétől, és nyers anyagként merő táplálékká és energiaforrássá üresedik, az állatból zsákmány vagy vágómarha, a virágból a méz előállításának alapanyaga lesz. Az európai kultúra egyik sajátos tapasztalata, hogy a létezők kényesek: csak bizonyos tisztelő tartás számára mutatkoznak meg teljes valóságukban, azaz igazságukban, márpedig a világot csupán használni akaró, kizárólag a maga hasznára igénybe vevő modern ember kevéssé vagy egyáltalán nem észleli a dologi realitásokban jelentkező Valóságot, illetve annak üzenő jelenlétét. Mivel jelenlét csak elismeréssel keletkezhet, ezért az eszközhasználat során a civilizáció

emberének nincs jelen-tapasztalata, mert nem veszi körül jelenvalóságot, hiszen nem hajtotta végre azt az aktust, ami egyáltalán megalapít bármiféle jelenvalóságot. Minden, ami a civilizált eszközhasználót körül fogja, megmarad a tárgyi eszközszerűség létmódjában, a valóságosság és valótlanosság határán lebegve, a használat súlytalan és a funkcionális tartalmatlan, mélységi lét nélküli idegenségében. És mivel jelenlétre csak kölcsönös jelenlétben lehet jutni, ezért a merő használat embere legfőleg narcissztikus önmagával találkozhat, és csupán közömbös *környezete* van, mint az állatnak, de nincs jelentésekből szőtt „világ”-a, azt ugyanis jelenvalóságok alkotják.

A kultúra gondolkodási minták kidolgozása az emberi létezés kontingenciájának megfelelő észlelésére és szellemi-spirituális elhordozására; a civilizáció viszont eszközök kidolgozása a kontingencia gyakorlati leküzdésére, vagy legalább praktikus tompítására. Az előbbi tapasztalási mód és gondolkodási stílus, az utóbbi tanult társas viselkedési forma és begyakorolt technikai eszközhasználat. Ha az eszközök olyan gazdagságban állnak rendelkezésre, mint napjainkban, akkor a civilizációs viselkedési formák el is szakadhatnak kulturális gyökereiktől, és szellemileg kiürült, elidegenedett, bár bizonyos értelemben még működő életmódot kínálhatnak fel a szellem emberi öntudata, a kultúra nélkül is. Végül is az ember nem szívesen néz szembe létezése határaival, az alapjait pedig amúgy is nehéz kifürkészni, ezért érthető – bár sajnálatos –, hogy a többség oly gyakran megelégszik a működő eszközök kínálta életformákkal és -tartalmakkal.

A civilizáció az élet *használat*a; a kultúra az Élet *megtapasztalása*. A civilizáció a *kész* fennállása; a kultúra a *készülés*, *készülődés*, *készület*, *készség*. A civilizáció a karácsonyi vacsora gasztronómiai szokások szerinti *elkészítése* és társasági illemszabályok szerinti *elfogyasztása*; a kultúra a Karácsony ünnepére való lelki *készület*. A civilizáció az élet aprólékos szegmentálása minél kisebb egységekre, melyek megélésében szakértők és eszközök segítenek kész fogások, kész technológiák, kész viselkedési szabályok formájában, hogy az embernek ne kelljen közben gondolkodnia, hanem az eszköz gondosan megtervezett és pontosan előírt technológiai használata önmagában eredményezze a sikert. A specializált eszközök használata fölöslegessé teszi, legalábbis a minimálisra csökkenti az ember erőfeszítését; elég, ha fegyelmezetten betartja a használat szabályait. Már nem is *cselekszik* a szó eredeti értelmében – nem a saját képességeit mozgósítja –, hanem csak végrehajt, alkalmaz, működtet, előírásoknak *engedelmeskedik*. A civilizáció – bár látszólag az eszközök seregével körberajongja és elké-

nyezteti – valójában pusztá eszközhasználóvá silányítja, engedelmességre fogott végrehajtóvá szegényíti az emberi szubjektumot, aki így idővel egyre inkább hozzáidomul az eszközökben rögzített és az eszközhasználatban közvetített világhoz: olyan igényekben éli ki szubjektivitását (pontosabban annak pótlékát vagy maradékát), amelyeket a kész eszközök engedélyeznek.

Mindazonáltal a civilizáció is valamiként szellemi mű – és éppen ebben rejlik megtévesztő ereje, mert működésével a szellemiség illúzióját kelti, holott a szellem már elhagyta, és immár csupán az egykor eleven szellem működéssé vált maradványa. A civilizáció az a szellemi fázis, amikor egy kultúra értékelvű logikája a szabályozott működés logisztikájává, a kulturális értéktéremtés civilizációs javak termelésévé alakul. Úgy is fogalmazhatunk, hogy a civilizáció egy kor kultúrájának specializált változata. A specializáció tipikusan gyakorlatorientált, technikai fogalom, és a szellem egykori, de mára elhagyott teljesítményének, művének a sajátossága: amit egykor a szellem kísérletként, gondolatként, eszmeként elgondolt, az tárgyi formában, mint specializált eszköz avagy organizmus marad hátra.⁹ A specializáció a túlélés fogalma; ami specializált, az végtermék. Ezzel szemben a szellem univerzális, továbbá teremtő kísérletezés és kockázat.

A civilizált eszközhasználó a kultúra perifériáján helyezkedik el, és akkor is periférikus lény, ha tömegesen fordul elő. Mint periférikus lény szükségképpen részleges életet él akkor is, ha látszólag pompásan berendezkedik maga választotta életterében. Az ember azonban eredendően univerzális, mert a lét egészére nyitott, amit a kultúrája jelenít meg számára.

A lét egyetemességére nyitott kultúra műveltjeként és művelőjeként kitágul az észlelési terem. Nem csak a körülöttem villódzó tárgyi, technikai világot látom, hanem észlelem azt is, hogy kultúrám, melynek lakója vagyok, mit tekint értéknek, értelmességnek. Így nemcsak azt tudom, miképpen kell használni a technikai eszközöket, hanem azt is, hogy kultúrám milyen értékek vonzásában jutott el ezeknek a megszerkesztéséig, s mérlegelni tudom azt is, miképpen kell használnom az eszközöket úgy, hogy magasabb értékeket szolgáljanak, ne csupán a henye kényelmességet és gondolattalan szórakozást, ami megront és lealacsonyít. Felelősen szembesülök azzal a kérdéssel, hogy mit kezdjek az eszközök értelmes használata következtében megnövekedett szabadidőmmel: újabb és újabb eszközök segítségével múlassam a megszorodott időt, s így végül is rabja legyek, vagy az időt megtöltő időtlen gondolatokba merüljek, és így töltkezzem vele? El-töltsem tehát, vagy meg-töltsem? Saját esz-

közeim foglya legyek, vagy a gondolatok szolgája, aki, ha kell, minden eszközt szabadon felhasznál, hogy jól szolgáljon. Meghódolás mindkettő, de az utóbbi szabadsághoz vezet, az ember mint véges lény számára egyedül lehetséges szabadsághoz. A végességét megszüntetni nem képes véges lény szabadsága abban áll, hogy szabadon választ – *urat*, aki előtt értelmesen meghódol azért, hogy részesedhessék világából, gyarapodhasson gazdagságából. A szellemi javak rendkívül kényes urak: csak annak mutatkoznak meg, aki hajlandó meghódolni előttük az elismerés gesztusával. A hódolót azután beengedik roppant birodalmukba, nem azért, hogy hódítson, hanem hogy egy életen keresztül zarándokoljon benne, fedezze föl, épüljön általa, és fokozatosan megismerve a birodalom törvényeit, kritikus ízléssel építse tovább. Karcos iróniával, de pontosan és szellemesen fogalmaz Nietzsche, aki a hódolat képességében a szellem előkelő rangját, készségében a lélek érzékenységét és ízlését fedezi föl:

„Létezik egy rang iránti ösztön, amely, minden másnál inkább, már jele a magas rangnak; létezik a hódolat árnyalataiban lelt öröm, ami előkelő származásra és szokásokra enged következtetni. A lélek finomsága, jósága és nagysága kerül veszélyes próba elé, ha valami olyan halad el előtte, ami elsőrangú, de az autoritás borzongása még nem védelmezi a tolakodó hozzányúlásoktól és otrombaságoktól: valami, ami jelöletlenül, feltáratlanul, kísértően, talán szándékosan leplezve és álcázva, eleven próbakő gyanánt járja útját. Akinek feladata és mestersége, hogy lelkeket kémleljen, sokféle formában fog épp e művészettel élni, hogy megállapítsa valamely lélek végső értékét, azt a változhatatlan, veleszületett rangsort, amelyhez tartozik: *hódolat iránti ösztönét* fogja mérlegre tenni. *Différence engendre haine* (a különbözőség gyűlöletet

Futó Tamás:
Tevehegység
tus, 2016



nemz): némely természet közönségessége szennyes víz gyanánt fröccsen ki hirtelen, ha valamilyen szent edényt, valami addig elzárt szentségtartó ékességét, valamilyen könyvet egy nagy sors jeleivel hordoznak el előtte; s másfelől akad önkéntelen elnémulás, a pillantás habozása, a mozdulatok szélcsendje, ami kimondja, hogy a lélek érzi a legtisztéletreméltóbb közelségét. A mód, ahogyan eddig a *Biblia* iránti tisztelgő hódolatot Európában fenntartották, talán az erkölcsök nevelésének és kifinomulásának legjava, amit Európa a kereszténységnek köszönhet: a mélység és végső jelentőség ilyen könyveinek védelmük érdekében szükségük van az autoritás kívülről érkező zsarnokságára, hogy elnyerjék a *tartam* évezredeit, amelyek ahhoz szükségesek, hogy kimerítsék és kihüvelyezzék őket. Sokat sikerült elérni, ha a nagy tömegbe (a sok sekélyesbe és sietős-belűbe) végre belenevelték azt az érzést, hogy nem szabad mindenhez hozzáérnie; hogy vannak szent élmények, melyek előtt saruikat le kell oldaniuk, s tisztátalan kezük távol tartandó – náluk ez csaknem a legmagasabb fokozott emberi mivolt. És viszont, az úgynevezett »művelteken«, a »modern eszmék« hívőin talán semmi nem hat olyan undort keltően, mint a szégyenérzet hiánya, szemük és kezük kényelmes pimaszsága, amellyel mindenhez hozzáérnek, mindent megnyalnak, megtapogatnak; s lehetséges, hogy a népben, az alsó néposztályban, jelesül a parasztok között, a hódolat ízlésének és tapintatának még mindig több *relatív* előkelősége fordul elő, mint a szellem újságolvasó félvilágában, a műveltek között.”¹⁰

Foglaljuk össze mondanivalónk lényegét: A kultúra az ember gondolkodó létmódja, az elismerésben részesített létezők szimbolikus tere, ahol a megismerés és – kivált értékek esetén – az elismerés mértékében jelenvalóvá válnak a valóság elemei, rétegei, történései. Az ember kultúrája és tudata mindezek egybegyűjtésének az eseménye, folyamata és „helye”. Ha nincs tudat, és nem épül ki a kultúra nyitott tere, amelyben a valóság *jelen*-valóságra tehet szert, akkor nem egy mellékes történés hiányzik, hanem – filozófiailag fogalmazva – nem térnek önmagukhoz a létezők. Ezért a kultúra művelése egyben az ember *ontológiai feladata* is. Amikor Martin Heidegger a „lét pásztora”-nak¹¹ mondja az embert, akkor nem az ember hallatlan gőgjének ad hangot, hanem felelősségét fogalmazza meg: kultúrát, azaz nyílt térséget kell formálnia, hogy ott megmutatkozhasson a Valóság. Végül is az ember kulturálisan kiművelt létészlelésében maga a *lét* tárul(kozik) fel. Így lesz a kultúra több mint emberi mű: létesemény.

Ekként pedig az ember sorsa.

JEGYZETEK

- 1 Lásd a „társadalmi nem”-mel, a *gender*rel kapcsolatos vitát. Ha valaki nem ért egyet a modern konstruktivizmussal, és kitart a dolgok valamiféle eredendő (például az isteni teremtes által rögzített) meghatározottságának eszméje mellett, akkor is számolnia kell a gondolkodás jelenleg érvényesülő általános hangoltságával, mint a modern létészlelés „világ”-képző karakterisztikumával, amely egyszerre építi és bontja, majd újraépíti az immár posztmodern kultúra képlékeny jelentésvilágát. A szellem önmagát képző és képező tanulási folyamat; tapasztalástörténelmének során szerteágazó utakat jár be, és esetleges „tévedései” is dialektikus szükségszerűséggel hozzártartoznak, vagyis valójában nem merőben „eltévelyedések”, hanem önmagáról nyert *tapasztalatok*.
- 2 „A kultúra nélküli ember mítosz” – mondja Alasdair MacIntyre. „Tagadhatatlan, hogy biológiai természetünk behatárolja kulturális lehetőségeinket, de csak biológiai természettel rendelkező teremtményként semmi tudomásunk nincs az emberről. A történelemben ténylegesen csakis a gyakorlati okossággal – s ez már erényektől áthatott okosság – rendelkező emberrel találkozunk.” MACINTYRE, Alasdair: *Az erény nyomában. Erkölcselméleti tanulmány*. Ford. BÍRÓNÉ KASZÁS Éva, Bp., Osiris, 1999, 218.
- 3 Nietzsche, a „kalapácsos filozófus” ebben a kérdésben is radikálisan, ám egyszersmind találóan és megvilágító erővel fogalmaz, ezért érdemes idézni. Abban látja az állat és ember közötti átmenetet, hogy az ember értékkel látja el önmagát és a dolgokat: „az ember értékmérő, értékelő, tehát par excellence »értékbecslő állatként« határozta meg önmagát”. NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm: *Adalék a morál genealógiájához. Vitairat a legutóbb közreadott „Jón és gonoszon túl” kiegészítéseként és magyarázataként*. Ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Bp., Holnap, 1996, 77. A dolgok megnevezésével egyszersmind értékelést ad róluk, és ezzel az értékeléssel viszonyul hozzájuk: „Bizony mondom, az emberek mindig maguknak szabtak ki jót és gonoszt. Bizony mondom, nem vették sehonnan, nem találták, és nem is égi hang gyanánt érte őket. Csak az ember ruházta föl értékkel a dolgokat, hogy életben tartsa magamagát – a dolgok értelmét is csak ő alkotta meg, így hát ember-értelem az. Ezért mondja »ember«-nek magát, ami annyit tesz: az értékelő. ... Érték nem jön létre, csakis értékelés által: értékelés híján a létezés magvasságából üres dióhéj volna csak...” NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm: *Így szólott Zarathustra*. Ford. KURDI Imre, Bp., Osiris, 2000, 75.
- 4 A hagyományos metafizika keretében – amelyre egyébként e dolgozat szerzője a gondolkodás újkori tapasztalataival és a szellemtörténet modern fejleményeivel együtt is intellektuális tisztelettel tekint – pontosabb lenne úgy fogalmazni,

hogy az ember éppen a létezők tulajdonságaihoz viszonyul, vagyis a létezésben felismerhető rendhez, a létezők adottságaihoz. A létezők saját meghatározottsága a tárgyi feltétele a velük szembeni viszonynak, hiszen ha nem volnának belsőleg meghatározva, ill. nem alkotnának valamiféle objektív rendet, struktúrát, akkor nem lenne mihez viszonyulni, és ez a teljes nihilizmus állapota lenne (aminek manapság vannak bizonyos jelei). Ugyanakkor a szellemtörténet folyamán a nyugati ember nem mindig a létezők immanens tulajdonsága alapján definiálta velük szembeni viszonyát. A modernitás felé haladva egyre inkább önmaga felől határozza meg a világban elfoglalt helyét. Míg a görög antikvitás és a középkor embere illeszkedni igyekezett – előbbi a kozmoszként megtapasztalt és elfogadott rendhez, utóbbi az isteni üdvrendhez –, addig a modern ember legfőképpen uralkodni akar. Ehhez természetesen meg kell ismernie a létezők objektív rendjét és tulajdonságát, de a velük szembeni viszonyát maga akarja meghatározni, szabadon, a saját igényei szerint. Immár nem az objektív létezők, hanem a szubjektív emberi akarat e viszony meghatározásának kiindulópontja. Az objektivitás csupán a szubjektum hatalmának gyakorlására és megerősítésére szolgál.

- 5 Barbarizmus, kulturális visszaesés azt gondolni, hogy a valóságról csak a mérhető számításba vevő empirikus tudomány ad pontos információt. A pontosan mérhetőről valóban. A lét ember által észlelt egyéb megnyilvánulásaihoz azonban nincs hozzáférése. A nem mérhető valóságosság észlelésére egyéb szellemi eszközöket és formákat dolgozott ki az emberi kultúra, mert a lét sokszínű, változatos, titokzatos és fordultatos történései csak azokkal az észlelési módokkal hozhatók jelenvalóságra, amik az ember privilégiumai és feladatai is egyben. A létezés szépségét és belső erejét például nem a természettudományos lélektan, hanem a művészet észleli és formálja meg; a lét gyökerét és végső távlatosságát a vallásos beállítódásban észleli az ember, s ezen bonyolult tapasztalatait a vallásokban öntötte formába. A különböző istenképek, a szertartások, a teológiai rendszerek ennek a dimenzióknak a megjelenítései.
- 6 A gyors kielégülés zsigeri automatizmusától eltérően például az isteni valóság a ráérős megállást és a finom figyelem kultúráját, az idő áldozatát igényli, és, persze, mindennekfőlt, a szabad elismerést: a hitet.
- 7 Ami a tárgyak jelenvalóságát illeti, megfontolandó, hogy a közönséges használati tárgyak nem képviselnek számottevő saját létezőt, bennük és általuk valójában a tárgyasult, tárgyakká vált emberi akarat van jelen. Ettől különböznek a természeti létezők, amelyek már önálló és saját létezővel bírnak, ezért képesek a jelenlétre. Sajátos intenzív jelenlét jellemzi a műalkotásokat (esztétikai létező), az emberi sze-

mélyt (a méltóság ereje), végül a Szentet (abszolút létező). Persze mindez a jelenlétforma merő potencialitás az elismerés aktusa nélkül.

- 8 „A merőben külső, materiális kultúrát *civilizációnak* nevezzük. A civilizációnak az a feladata, hogy a benső kultúra alapjául és feltételül szolgáljon. Amilyen mértékben a benső kultúra kárára ápolják a civilizációt, olyan mértékben reked meg a kultúra a *részleges kulturáltság* szintjén, és tulajdonképpen kultúraellenességgé válik. A kultúrának csupán a külső tárgyi javai örökíthetők át. Az eszményi és személyes javakra minden nemzedéknek újra meg újra szert kell tennie. A már birtokolt kultúrjavarokat kizárólag a kulturális jellegű munka őrizheti meg.” *Filozófiai lexikon*. Szerk. BRUGGER, Walter, ford. BALÁZS István et al., Bp., Szent István Társulat, 2005, kultúra címszó.
- 9 A természet a mai természettudomány szemléletében nem a szellem mesterműve, hanem a vak evolúció speciestestjeinek, azaz specializált elemeinek tömkelege. Minden specializált, minden végtermék. Ami azonban végtermék, azt elhagyta a szellem; helyén csak a működő specifikátum, a konkrét species, a faj maradt. Ha az ember úgy tekint rá, hogy közben nem észleli a benne megtestesülő szellemet, akkor merő dolognak látja, még ha állatnak, élőlénynek mondja is. És ha mindent így lát, akkor előbb-utóbb elveszíti szellemlátó képességét, és – mivel intelligenciája érintetlen – ügyes eszközhasználóvá válik, aki villámgyorsan képes szertelen vágyaihoz meg- vagy kitalálni a legmegfelelőbb eszközt, hogy azután az új eszközök újabb és újabb vágyakat fakasszanak benne, míg teljesen fel nem emészthetődik ebben az önpusztító körforgásban...
- 10 NIETZSCHE, Friedrich: *Túl jön és rosszon*. Teljes, gondozott szöveg. Szerk., ford. TATÁR György, Bp., Ikon, 1995, 131–132. (no. 263.)
- 11 „Az ember nem a létező ura. Az ember a lét pásztora.” HEIDEGGER, Martin: *Levél a „humanizmusról”* (1946) = *Uő: Útjelzők*. Szerk. PONGRÁCZ Tibor, ford. ÁBRAHÁM Zoltán et al., Bp., Osiris, 2003, 316.



Csáji László Koppány

A művészet felparcellázása

A népművészet és a hivatásos művészet
szembeállításának eszmetörténeti háttere
és következményei

■ A cím talán kissé provokatív, de már itt fel kívántam hívni a figyelmet arra, hogy a kortárs művészetelméleti, társadalomtörténeti, néprajzi és jogi megközelítések döntő többsége a címbeli oppozícióra épül. A népművészetet egy adott közösség közkincsének, személytelen „közös alkotásának” tekintik, és szembeállítják a hivatásos / elit művészet által létrehozott egyéni, egyedi művekkel. E szembeállításnak komoly társadalmi, művészetpolitikai és gazdasági következményei vannak. A hazai szerzői jog – követve az EU gyakorlatát és az Unesco iránymutatásait – a folklór alkotásait kizárják a szerzői jogi védelemből, a védelem ugyanis a törvény 1. § (7) bekezdése szerint csak az újszerű, „egyéni, eredeti alkotásokat”, az úgynevezett *műveket* illeti meg.¹ A megkülönböztetés a gyakorlatban azonban korántsem kézenfekvő, az elhatárolhatóság sokszor viszonylagos (Csáji, 2013, 2014).

Az észak-skandináviai őslakosok, a számik (lappok) igen ősi zenei anyanyelvet őriztek meg: a *jojkákat*. E sajátos hangképzési technikával előadott énekekben az improvizáció és a kötött (hagyományozódó) elemek egyaránt szerepet kapnak (Tamás, 2007). A svéd és norvég társadalomban sokáig tiltott, stigmatizált jojkák az 1970-es évektől – párhuzamosan az őslakosok kulturális, nyelvi és jogi elnyomásának lazulásával – egyre több nyilvános eseményen elhangozhattak (Tamás, 2016, 135–136.). A világ megismerte a jojkahagyományt. Történt azonban, hogy az amerikai Virgin Records 1994-ben kiadott egy világsikerré vált CD-lemezt *Sacred Spirits – Chants and Dances from Native Americans* (Szent lelkek – az amerikai őslakosok dalai és táncai) címmel, amelyen két, konkrét személyhez kapcsolódó autentikus jojka is helyet kapott, de semmilyen utalás nem volt azok számi jellegére. A norvégiai számi kisebbségi parlament felháborodott e „lopáson”. Beperelték a lemezkiadót, amelynek ügyvédei azzal érveltek, hogy a jojka folklóralkotás, közkincs, amelyet a szerzői jog nem véd, így arra szerzői igényt sem támaszthatnak a számik

(Uo., 140.). A pert a számik elvesztették, így azóta is sok millió dolláros bevételt hozott a lemezkiadónak az egyébként valóban kitűnő válogatás.

Az előbbi esethez hasonló viták korántsem ritkák.² 1967 óta a szellemi alkotások védelmével foglalkozó World Intellectual Property Organization (WIPO) fórumán a folklóralkotások védelmének hiányát legtöbbször azzal indokolják az egyes államok, hogy az a folklór szabad áramlásának lezárása lenne, és a népművészeti alkotások „levédése” beláthatatlan következménnyel járna: a közkincsből és a folytatható, átvehető hagyományból piaci terméket hozna létre (Gillian, 2014, 1091.). Az őslakos népek ezzel szemben azzal érvelnek, hogy kultúrájukat a többségi nemzetek éppen a folklór szerzői védelmének hiánya miatt „gyarmatosítják”, hígítják fel, a globális művészet- és turistaipar prédájává téve. Mindkét álláspontban sok megfontolandó szempont van. A vita okának gyökere azonban abban kereshető, hogy létezik egy eszmetörténetileg jól levezethető, az európai kultúrkörben kialakult szembeállítás, a *népi* és a *magas/elit/professzionális* alkotások (és kultúra) között. Ez a szembeállítás azonban korántsem általánosítható, nem alkalmazható minden kultúrára, és sokszor megbicsaklik határkijelölő ceruzánk még saját kultúránk esetében is. E fogalompár kialakulásáról és a (mű)alkotás folyamatának kategorizálási nehézségeiről szól ez az írásom.

Az elmúlt évtized egyik kulturális szenzációja volt hazánkban, amikor kiderült, hogy az izlandiak nemcsak, hogy ismerik a *Kis kece lányom* kezdetű magyar népdal dallamát, de azt éneklik kicsik és nagyok, feldolgozzák, sőt, izlandinak tartják. Viszonylag hamar fény derült ennek okára. A Kodály-módszer egy magyar kiadású énekeskönyve révén került be egy izlandi óvodásoknak szánt gyűjteménybe, mintegy fél évszázada. A népdalt átdolgozták a *Szellő zúg távol...* kezdetű cserkészdallá. 1945-ben a cserkészszövetség által – Kodály Zoltán elő-

szavával – kiadott dalgyűjtemény (Bárdos, 1945) révén eljutott a világ távoli pontjaira, Izlandra is. Az akkori óvónók, tanítók már nyugdíjba mentek, a hajdani gyerekek felnőttek, de újabb és újabb generációk énekelték a dalt, és költöttek rá izlandi szöveget (*Fann Ég Á Fjalli...* kezdettel). Olyannyira meggyökeresedett, hogy immár elhalványult az eredete, és azt teljesen – talán joggal – sajátjuknak is tekintik. Vargyas Lajos népdaldefiníciója szerint „minden beletartozik a magyar népdal fogalmába, amit a magyar nép variálva, tehát alkotó módon magáévá tett, vagy amit biztosan ő maga alkotott. Amit a közösség elfogadott sajátjának, és továbbfejlesztett.” (Vargyas, 2002) E fogalommeghatározás szerint a *Kis keze lányom* dallama immár az izlandi folklórkincsnek is része, tekintet nélkül annak daloskönyvbeli eredetére. A folklóralkotás tehát először cserkészdzallá, majd folklórihletésű műdallá vált, kórusmű is született belőle, nyomtatásban rögzült, ezt megtanulták az izlandiak, ott folklorizálódott, és új szöveget kapva életre kelt. Mindez bő fél évszázad alatt lezajlott.

Amikor a XVIII. század közepén a nyilvánosság számára a bécsi udvari könyvtárból előkerült Anonymus *Gesta Hungarorum*, már első, 1746-os kiadása nagy visszhangot keltett. Az abban írt történetek újszerűek voltak, hiszen Anonymus *Gestájának* tartalma nem „élt tovább” a parasztság körében a középkortól (már akkor is csak az elit egy szűk csoportja ismerte), hanem folklorizálódott a XII–XIII. század fordulóján keletkezett mű. Az Anonymus által csacsckaságnak tartott néphagyomány áttételesen, a XIX. század során gazdagodott általa.³ Ennek ellenére még a történészek zöme is egyetért abban, hogy Anonymus figyelemmel volt a folklórhagyományra, épített arra is – az írott források mellett. A parasztok szóbeli kultúrája tehát már a késő középkorban viszonylag erőteljesen elvált a politikai és gazdasági elit tudásától, műveltségétől, szokásaitól.

Nem az akkor még leginkább a parasztsággal azonosított „nép” körében, hanem a nemesség, az értelmiség, a kollektív jogokkal bíró és a kiváltságos területek lakosai (például a székelyek) körében a XVIII–XIX. század fordulóján is ismertek voltak történetek Attiláról, a honfoglalásról, amelyeket például Werbőczy sok tucat kiadást megélt *Tripartituma* tartalmazott, és más középkori, kora újkori krónikák. Kölcsey Ferenc 1826-ban írt *Nemzeti hagyományok* című művében sajnálkozott, hogy a tudós krónikákban vagy művészi munkákban maradt csupán némi – elenyésző – nyoma a magyar régműltnek, a népemlékezetben azonban e régműlt események emléke teljesen elenyészett.

Az izlandi példa után nem meglepő, hogy a hazai történeti néprajz és folklorisztika egyre több képviselője jó ideje úgy véli, hogy a XIX. századi hírlapokban, a ponyva- és szépirodalomban, a kalendáriumokban, igésfüzetekben, olvasókönyvekben szereplő történeti és helyi mondák a folklorizálódás útjára léptek. Jól-rosszul megtanulták őket, variálódtak, és a XX. századra mint „valódi” folklórkincs képezték a népdal- és mondagyűjtések alapját. Hiszen például a népdalokkal kapcsolatban Bartók Béla és Kodály Zoltán „szeme láttára” zajlott le az új stílusú népdalok futótűzként történő elterjedése. A középkorra vonatkozó mondakincs esetében pedig a kutatók azzal a különös ténnyel szembesülnek, hogy míg a XIX. század derekán alig, de még a XX. század hajnalán is csak gyéren lehetett a honfoglaláskorra, Attilára vonatkozó mondakincset gyűjteni, addig a XX–XXI. század fordulójára már „tobzódunk” ezekben (vö. Landgraf, 1998). A közismert „24. óra képzete” alapján az ellenkezőjét várnánk. Ennek fő okát abban feltételezik, hogy az intellektuális élet felől írott források (közvetítők) adták át e tudást a népnek újságok, magazinok, olvasókönyvek, kalendáriumok stb. által. Mikos Éva szerint őstörténeti és honfoglalás kori mondakincsünket a XVIII. század második felétől kezdődő másfél évszázadban mintegy „megkonstruálták” (Mikos, 2010). A *konstrukció* fogalma Eric Hobsbawm nacionalizmus-elméletében gyökerezik, aki szerint maguk a modern nemzetek is ilyen kulturális konstrukció révén jöttek létre a XVIII–XIX. század folyamán (Hobsbawm, 1997).

A konstrukciós elmélet ellenzői szerint azonban sokféle hagyomány van, van „hagyománya” egy iskolának, egy politikai elitnek (például a nemességnek), egy-egy szakmának, helyi közösségnek stb., így a nemesi és elit hagyománya a honfoglaláskorról szóló írott munkák révén sokkal távolabbi múltból tartalmazott adatokat, mint a népi műveltség.

A rétegek elkülönítése azonban nem mindig olyan egyszerű, mint a talajszintek esetében. Félreértés ne essék, távol álljon tőlem, hogy tagadjam: a nép (és az elit) körében is megőrződhetnek nagyon ősi kulturális jelenségek (úgynevezett reliktumok, *survival* elemek). Ugyanolyan fokú tévedés lenne a népi kultúrát pusztán aktuális divathóbortnak tekinteni, mint azt gondolni, hogy amit valaki a nagyszüleitől tanult, hallott, az mind valamiféle ősi hagyaték.

Újabb változást hozott, hogy a társadalmi evolúció hívei a XIX. század utolsó harmadától azt feltételezték, hogy a civilizálódás, mint társadalmi és kulturális ha-

ladás, minden nép számára végigjárható fejlődési utat jelent. A különböző ázsiai, afrikai, ausztrál őslakosokra és népekre úgy tekintettek, mint a civilizált euroatlanti népek élő múzeumára, amelyben saját múltjukat (fejlődésük fázisait) láthatjuk a primitívség és a barbárság különböző fokait, amit „mi” már megjártunk (ezért is vezethetik – értsd: gyarmatosíthatják – őket a civilizált népek). E XIX. század második felében kialakult elmélet sokakban váltott ki ellenkezést. Magyarországon a Néprajzi Múzeum már kezdetektől egymás mellett tartalmazta a Kárpát-medencei magyarság, a többi etnikai csoport és a világ távoli népeinek tárgyait, emlékeit. Ahogyan a nyugati gyarmattartó birodalmak „lázas” művészei áhítattal fordultak az afrikai faragások, japán metszetek, az indiai miszticizmus felé, Európa középső és keleti felében a szecesszió szellemi elitje a népi, paraszti kultúra idealizált képéhez nyúlt inspirációt merítve. Nemcsak Magyarországon, de Ausztriában, Németországban, Oroszországban is készültek a Huszka József vagy Malonyay Dezső munkáihoz hasonló, gyönyörű kivitelű albumok, könyvek, ahol a viseleteket, a népi építészetet, a textilművészet, faragások díszítőmotívumait tárják a nagyközönség elé. Az értelmiség bizonyos része a magyar szecesszióban esztétikai mércévé és hivatkozási alappá tette a népi ornamentikát.

A XIX–XX. század fordulóján a pozitivizmus eszméiről ismét fordulatot hozott a népi műveltség megítélésében, hiszen a szöveg- és tárgygyűjtések fellendülése jelentős mennyiségű adathoz juttatta a kutatókat. Az eddigi jelentésárnyalatokra rakódva hozzáadódott a népi műveltség, népművészet fogalmához egy olyan képzet, hogy a nép nem „alkot”, csak reprodukál (Hoffmann-Krayer, 1902). A népi műveltség zártságát és változatlanágát tagadva erre az elméletre alapozva dolgozta ki Hans Naumann a *gesunkenes Kulturgut* (lesüllyedt kultúrjavak) elméletét. Eszerint a népi műveltségben megtalálható jelenségek a magaskultúrából származnak, az ott létrejött alkotásokat, jelenségeket fogadja be a nép, amelyek mintegy „lesüllyedt kultúrjavakként” kerülnek be a népi kultúrába (Naumann, 1922). Naumann elfogadta, hogy a népi kultúra is inspirálhatja az elitet, ami ott egyéni, eredeti műalkotásokban ölt testet, de ezt szembeállította a népi kultúrával, amelyben a befogadott művek általában romlások, deformációk mennek át a variálódás során.

Később, főleg a szemiotikai iskolák azt hangsúlyozták, hogy a népi, paraszti műveltségben mindennek jelentése van, minden szimbolikus (vö. Fülöp, 1996). Ettől egyrészt egy ezoterikusan zárt világ aurája borult a népi kultúrákra, másrészt pedig elvitták a parasztoktól, ipa-

rosoktól és a folklór más alkotóitól, hogy ők esztétikai örömük, széppéérzékük miatt is tennének valamit. E ma már romantikusnak tűnő miszticizáló, mégis immanensen lekezelő elképzelés sokak népművészetről alkotott elképzelését máig áthatja. Jelentéseket kutatnak ott is, ahol valójában a nyelvi, zenei vagy vizuális játékosság, kreativitás, a környezet vagy a pillanat széppé tétele fejeződik ki. A népi esztétika nem mindig vonzódik a keresztretjvények mátrixához, sokszor hátsó szándékok és rejtett jelentések nélkül teszi otthonossá a világot.

Az előbbieken vázolt ellentétes törekvések és folyamatok miatt is történhetett, hogy a társadalmi elit megosztott maradt (legyen az gazdasági, politikai vagy kulturális elit). Egyszerre volt meg benne a Kodály Zoltán által óhajtott megbecsülés és kultúraféltés attitűdje a néppel, a népi kultúrával szemben (Kodály, 1939), de a Móricz Zsigmond által oly érzékletesen ábrázolt rátarti, a parasztokat és a népi kultúrát lenéző attitűd is. Azóta sem érti meg egymást az, aki idealizálja a parasztságot, a népi kultúrát, és az, aki gúnyolja azt. Ezt a szakadékot szerette volna Kodály Zoltán áthidalni, ennek jegyében írta meg 1939-es szívhez szóló hitvallását.⁴

Sokat változott a XVIII. század végétől az is, hogy mit/kiket értünk a „nép” fogalmán, de ennek sokrétű folyamatát most terjedelmi okokból nem tudom vázolni. A népi kultúra a gyarmatosító nyugati országokban egészen másként jelentkezett, ott inkább a „populáris kultúra” fogalmát használták, ami más társadalmi rétegeket is magában foglalt, nem csak a parasztságot és vidéki iparosokat. Ráadásul az etnikai határokat korántsem tartották olyan meghatározónak, mint a közép- és kelet-európai országok folklóristái, néprajzkutatói. A populáris kultúra elmélet egyik legalaposabb ismertetését Peter Burke-nek köszönhetjük. Szerinte a kora újkori Európában a nép a politikai, gazdasági és kulturális eliten kívüli néprétegek gyűjtőfogalma, ami államhatárokon átívelő tömböt alkotott, és olyan specialisták révén állt kölcsönhatásban az elit kultúrával, mint például a vándorszínészek, cirkuszosok, vándorkézművesek, iparossegédek, házi cselédek, zenészek és megannyi más „közvetítő”. Szerinte azonban a népi kultúra sokkal inkább lokális és iskolázottsági, mintsem etnikai alapon szerveződött.⁵ A XIX. századtól az iparosítás hatására Nyugat-Európában hamarabb kezdett eltűnni a hagyományos értelemben vett parasztság, mint a kontinens középső és keleti felében. „Nyugaton” emiatt a népi/populáris minták és jelenségek viszonylag hamar polgáriasultak, a vidéki középosztály merített legtöbbet belőlük.

A német Hermann Bausinger és a „thübingeni iskola” dolgozta ki a *folklorizmus* fogalmát mindazokra a jelenségekre, melyekben folklóralkotások, népszokások saját közegükön kívül (például színpadon) jelennek meg, így már nem eredeti funkciójukban és közegükben, hanem például városokban vagy a vidéki turistaipar kulisszáiban, illetve ünnepeken, fesztiválokon stb. (vö. Verebélyi, 1982). Egy másik fogalommeghatározás szerint a népművészeti ihletésű elit művészet (a *népiesség*) az, amikor a „folklor egyes termékeit, helyeit, formáit stb. a hivatásos művészetekbe emelik, és ott valamilyen módon felhasználják” (Katona, 1998). A XIX. századtól a XX. század közepéig tartó változatait folklorizmusnak, míg a „jelenkori” formáit – Voigt Vilmos nyomán – hazánkban *neofolklorizmus*nak nevezzük. E megkülönböztetést az indokolja, hogy már fél évszázada felmerült a kérdés: maga a folklór és annak egyik ága, a népművészet, létezik-e jelenleg? A néprajz tárgya ugyanis sokáig a parasztság és hozzá kapcsolódó vidéki szegényrétegek kultúrája volt, ami a XX. századi többszörös társadalomátalakítás során az 1960-as évekre eltűnt. Ezt felismerve az *Ethnographia* hasábjain 1965-ben néhány neves néprajzkutató (például Istvánovits Márton, Andrásfalvy Bertalan és Voigt Vilmos) a szerkesztők által feltett közös kérdésre – *Elhal-e a népművészet?* – különböző válaszokat adott. Ők is felfigyeltek a folklorizmus jelenségére, mint „átalakult népművészetre” aminek kutatása – például a fesztiválok, a népi fazekasmesterek, a színpadra vitt néptánc, vagy a városi táncházban gyakorolt formája, a népviselet revitalizációja – a következő évtizedekben oly nagy jelentőségre tett szert.

A marxizmus fejlődéelmélete szerint a szocialista átalakulás eltörli az osztályellentéteket, így az „alávetett néprétegek” műveltsége mint a néprajz tárgya is eltűnik (vö. Katona, 1998). A *Magyar Néprajzi Lexikon* szerint a magyar társadalom szocialista átalakulásával a népművészet alapja, a paraszti osztály megszűnt, és vele együtt a népművészet is.

Peter Burke megközelítése és a hagyományos paraszti kultúra megszűnése miatt a népművészet „feloldódásának” feltételezése felveti azt a kérdést is, hogy vajon kié a hagyomány, ki viheti azt tovább. Vajon etnikai csoportok, társadalmi réteg(ek) vagy más, nagyobb közösségek (régión, etnikai csoportok csoportjai), ökotudatos életmódmozgalmak, vagy más közösségek gyakorolják a kortárs „népi kultúrát”? Az észak-amerikai indián kultúra revitalizációja kapcsán Sz. Kristóf Ildikó saját, főleg a pueblo- és a préri-indiánok között végzett tereptapasztalatai alapján vizsgálta ezt a kérdést. Arra a következ-

tetésre jut, hogy az értelmiségi törekvéseket, az iskolai oktatást, a „hagyományos tudások” revitalizációját az Európán kívüli népeknél nemigen lehet szétválasztani népi és elit kultúrára, sőt, sokszor az etnikai csoportok is nagyobb „érdekérvényesítési” tömbökben gondolkodnak, ld. pán-indián és pán-óslakos diskurzus (Sz. Kristóf, 2007). A gyakorlatok és a mögöttük lévő, jelenleg is formálódó elméleti (ideológiai) alap a nemzeti és etnikai alapú népi kultúrastruktúrát és megközelítést is fel lazítja, érvényességét kérdőjelezzé teszi. Új nemzetközi szervezetek alakultak, például az Arctic Council (1996-tól), az ENSZ Permanent Forum for Indigenous Issues (2000-től) és számos regionális szervezet, amelyek az óslakosok, vagy más megközelítésben „természetközeli” népek kulturális önállóságát, értékeit és jogait hivatottak védeni. Sajnos a népi kultúra mint „külön entitás” olyannyira kötődik az európai és amerikai „fejlett” népekhez, hogy hasonló arányú nemzetközi szerveződések szinte csak a kulturális reprezentáció és a zenei piac körében ismerünk. Európában és Amerikában egyelőre a nemzeti keretek azok, ahol a népi kultúra, a hagyományos tudásformák élőként megtartása (vagy revitalizációja) folyik. Ennek egyik elméleti alapját éppen az a nézet adja, miszerint az európai és amerikai népi kultúra, népművészet a polgárosodás miatt eltűnt.

A 2018-ban a Műcsarnokban rendezett, nagyszabású *Kéz/mű/remek* című kiállítás (Népművészeti Szalon) jó példa arra, hogy nem feltétlenül kell a korábbi paraszti társadalom átalakulásával eltemetni a népművészetet. A kérdés egyrészt az, hogy mennyire vagyunk fogékonyak az új formákra, funkciókra, jelenségekre, másrészt pedig az, hogyan definiáljuk a népet mint a népművészet „hordozóját” (alkotóját). Ha elfogadjuk, hogy ma is van „magyar nép”, ami nyilvánvalóan jelentős változásokon esett át az elmúlt két évszázadban, akkor nem túlzás feltételezni, hogy a művészeti alkotófolyamatok sem vesztek ki a körben. Az ellenkezőjét csak olyanok gondolhatják, akik vagy túlideologizálják a társadalmi és kulturális változásokat, vagy nemigen jártak vidéken. Sebő Ferenc – szállóigévé vált – gondolata szerint „a hagyomány nem rab, hogy őrizzük, nem beteg, hogy ápoljuk, a hagyományt megélni kell”. A néphagyomány és a népművészet eltűnése vagy átalakult formában történő túlélése fölötti vita tehát immár fél évszázada foglalkoztatja művelőit és kutatóit egyaránt.

A népi műveltség élő formáit bemutatni kívánó *Kéz/mű/remek* című kiállítás egy másik kérdést is felvet, amire még nehezebb választ adni. Ez a kérdés pedig az, hogy vajon a népi iparművészet, és a népi műveltségből ihletet merítő iparművészet teljesen hivatásos, kitűnő alkotó-

tehetségeinek a munkái tekinthetők-e népművészetnek, vagy ezt már egy lokális elit hivatásos művészetének kell tekintenünk. Alapvetően a saját célra, nem professzionális alkotók által készített műveket tartják a néprajzban népművészetnek, a piacra termelő, profi szakembereket már nem (Katona, 1998).⁶ A kérdés úgy is feltehető, hogy egy mestersége csúcsán álló népi fazekas termékei, egy profi népi táncos tánca, egy nem fonóban, hanem disznóvágáskor énekelt népdal (akár a városi értelmiség turistaként ott lévő képviselőivel közösen), egy jelmezes fesztivál vagy egy falusi iskolai ünnepségen az énektanár vezette kórus mennyiben tekinthető folkórközegnek, mennyiben vonható éles határ a népművészet és a hivatásos vagy elit művészet közé. Egy-egy népi faragó maga is néha népművészként, máskor szobrászként mutatkozik be, sokszor messze földön ismert tehetségek kerülnek ki közülük. Elégséges pusztán a folklorizmus és a neofolklorizmus fogalma ahhoz, hogy leírjuk ezt a jelenséget mint „népművészeti ihletettségű” műalkotásokat? A szerzői jogi törvényünk (1999. évi LXXVI. törvény) ezt segíti elő: a védelmet megadja a folklórból ihletet merítő műalkotásoknak, de a folklóralkotásoknak nem, ezzel arra ösztönözheti a népi iparművészeket és kézműveseket, hogy elsősorban műalkotásként, és ne népművészeti alkotásként határozzák meg műveiket. Ezáltal a népművészet fogalmát szűkíti a hivatásos/elit művészet (és az előadóművészet) javára.

Számos olyan esetet sorolhatunk fel, amikor nehezen lehet megvonni a határt a népművészet és a hivatásos vagy elit művészet között. Két közös alapjuk: 1. a diskurzustér általi meghatározottság (hagyományok, szabályok, minták) és 2. a kreativitás, művészi alkotóerő kifejeződése (Csáji, 2013). Az alkotás közege, funkciója, az alkotó „profizmusa” gyakran másodlagos, sőt, félrevezethet a megkülönböztetés során. Kétséges, hogy szabad-e, és ha igen, miként lehet megkülönböztetni az alkotás típusait. Bár sokszor csak nagyon mesterséges demarkációs vonalat lehet köztük erőltetni, ez nem jelenti azt, hogy a hivatásos és a népi művészet összemosható lenne, megkülönböztetése fölösleges volna.

A művészet mibenlétéről szóló magvas gondolatok sokszor előremutatók és inspirálóak, de szükségszerűen elégtelenek és suták. Lezárhatatlan sort alkotnak, hiszen tárgyük együtt változik a gondolkodó és érző emberiséggel. Csak annyira vélhetjük magunkat közelebb az előttünk szaladó célhoz, mint eleink a csodaszarvashoz. Megkehlhetetlenek e töprengések a művészetről, vagy akár a férfi és nő egymáshoz fűződő viszonyáról, az időről,

annak ellenére, hogy a szavakba önthetetlen kíváncsi különböző vetületeiben ábrázolni. A művészeti alkotó folyamat korábban vázolt elméleti felparcellázása a tisztánlátást tovább nehezíti. Paul Klee szerint „a művészet nem a láthatót adja vissza, hanem láthatóvá tesz”, tehát az alkotás mint teremtés folyamat-jellegét, az élmény par excellence időbeliségét hangsúlyozza (Klee, 1975). „A művészet a teremtés folytatása” – írja Babits Mihály (Babits, 1978). A legtöbben érezzük, hogy valóban van „valami”, ami a sok definíció, párbeszéd és a reflexív vizsgálatok laboreredményei ellenére átfogóan meghatározza számunkra, mitől lesz valami (mű)alkotás, de Szent Ágostonhoz hasonlóan megbicsaklik nyelvünk, ha ezt meg kell fogalmaznunk.⁷

Számomra ez a „valami” leginkább egy vallástudományi fogalomhoz áll közel: a *numinózus* fogalmához. E valláson átívelő élmény: az isteni, a „szent” megtapasztalásáról szól. Rudolf Otto, egy protestáns vallásfilozófus 1917-ben megjelent *A szent* című művének (Otto, 1997) központi fogalma a *numinózus*, ami egyfajta *kontrasztharmónia* által ragadható meg. Egyszerre van meg benne a *mysterium tremendum*, az isteni lét melletti eltörpülés félelmetes élménye, és egyfajta lenyűgöző, csodálatos érzés (*fascinans*). A *numinózus* racionálisan felfoghatatlan („egészen más”), ezért Otto célja, hogy az olvasó felfedezze magában ezt az érzést, és nem az, hogy a szerző értelmezése révén megtanulja. A *numinózus* megtapasztalása valamit megváltoztat az emberben. A *mysterium tremendum* érzése a művészetben is jelen van. „Változtasd meg élted!” – mondja Rilke egy archaikus Apolló-torzó láttán. Nemcsak az alkotó, hanem a befogadó is átélheti ezt az érzést – ha megvan hozzá a megfelelő konstelláció: az intellektuális alap (diskurzív ismeret) és a lelki háttér (érzelmi viszony). Ehhez sokszor időre van szükség. Paul Klee talán éppen ezért hangsúlyozza 1920-as alkotói vallomásában (Feuerbach nyomán), hogy egy műalkotás befogadásához egy szék is szükséges, utalva arra, hogy rá kell szánni az időt az értelmezés folyamatára (Klee, 1975).⁸ A művészet lényege tehát élményszerűsége, legyen az inkább érzelmi vagy akár intellektuális hatás. A hatás vagy megerősít valamit (például egy közösségi kapcsolatot, egy állapotot), vagy éppen ellenkezőleg, felold, megváltoztat (vö. mozgósító versek, felzaklató vagy conceptual art művek).

Hogyan alkalmazhatók az előbbi gondolatok a népművészetre? Nem feltétlenül kell mindig a damaszkuszi út katarzisének szintjére gondolnunk, amikor a *numinózus* megjelenik életünkben. A *mysterium tremendum* ott lehet egy egyszerű ima, meditáció, természeti jelenségre rászédalkozás vagy épp egy emberi élmény során is – ha azt

nem mechanikusan, formálisan éljük át. Hasonlóképpen a művészet alapvető esztétikai alapja is egyfajta mysterium tremendum. A változtató hatás megnyilvánulhat egyes kötődések megerősítésében, de akár új fogékonyságok kialakításában, vagy egyszerűen abban is, hogy otthonosabban érezzünk magunkat a világban az alkotás által. A szabálykövetés, a minták, sablonok, stílusjegyek nem kevésbé határozzák meg a hivatásos művészek legtöbb alkotását, mint a népművészet helyi, etnikai vagy más diszkurzív kerete. Ha mindkettőnek az egymásra rétegződő diszkurzív terek adnak mintákat, értelmező közösséget, keretet, akkor egyiknél sem szabad sem lebecsülnünk, sem túlértékelnünk e „meghatározottságot”. Gyakran még avantgárd izmusok jeles alkotásai esetében sem tudnánk a szerző kiléte ismerete nélkül megmondani, ki is alkotta azokat. Ezek értelmezése, befogadása is csak egy szűk réteg vagy csoport (diskurzustér) beavatott részese számára lehetséges. Ehhez hasonló diszkurzív viszony figyelhető meg a folklórban is: a népi, lokális, tehát „beavatott” általi értelmezés érvényességi tartománya (Csáji, 2014). Egyfajta „diszkurzív keret” (ha úgy tetszik: meghatározottság) tehát mind a népművészetben, mind a hivatásos művészetekben megfigyelhető. A népművészet és az elit, hivatásos művészet eddig is gyakran hatott egymásra, megtermékenyítette egyik a másikat.

Talán anakronisztikusnak tűnhet, hogy egy népművészeti vagy kézműves alkotásnak (például néhány körnek és keresztnek egy gerendán, egy tánclépésnek vagy épp egy eldúdolt, alig ismert népdalnak; illetve akár egy iparművészeti alkotásnak: például egy szék arányos, kényelmes kialakításának) miért tulajdonítok ilyen túlzottnak tűnő élményszerűséget, és terjesztem ki rá a numinózus fogalmát. A numinózus nem csupán a „nagyban” nyilvánulhat meg. Ahogyan Isten megteremti a fenséges állatokat, drámai hegycsúcsokat, máskor pedig csak egyszerű füveket, vagy tollpihét alkot egy szürke verébre, mind egyikben kedve telik. Ezért alkotja őket. Ezt az alkotó ember maga folytatja, amelynek során saját világát emeli be és hozza létre, otthonossá téve azt, ahogyan egykor – állítólag – Ádám is nevet adott az állatoknak. A „műalkotás” vagy „nem műalkotás” határa alulról (tehát valamiféle értékítélet szigorú mércéje szerint) sem kevésbé elmosódó, mint a népi és hivatásos művészet viszonylagossága. A hivatásos vagy elit művészet tekintélyes része is a jelentéktelenségig felszínessé és sematikusá válhat, akárcsak néhány suta kézműves termék vagy bizonytalan kezű faragás, naiv népi botcsinálta dalocskái. Azonban az elméleti számvetésnél nem csak a pozitív és negatív végpontokat kell figyelembe vennünk.

Sokkal egyszerűbb lenne végletekben gondolkodnunk: egyértelműen felismerhető értékekben felfedezni a numinózus élményét: egy épületben, egy tisztán felcsendülő szerelmesdalban vagy épp egy lenyűgöző festményben. Friedrich Nietzsche – bár az apollóni és dionüszoszi művészet szembeállításakor ő is alaposan belegabalyodott e csapdába – abban látta a modernitás racionális gondolkodásának egyik buktatóját, hogy a modern ember ott is ellentéteket lát, keres, így aztán talál is, ahol valójában árnyalatok vannak, és így kontrasztosítja a világot (Nietzsche, 1990). A világ kontrasztosítása által pedig a valóságképünk is párhuzamok és ellentétek vélt dialektikájává esik széjjel. Az egyik ilyen racionális oppozíciós séma éppen a népi és az elit/hivatásos művészetet állította szembe egymással.

Remélem, hogy írással hozzájárulok ahhoz, hogy felismerjük fogalmaink időben változó tartalmát és viszonylagos érvényességét, illetve azt, hogy nem kell feltétlenül ellentétpárokat felparcellázni a művészetet. Kétségtelen, hogy sokféle hagyomány van, sokféle kultúra. Valaki egyszerre lehet részese egy lokális világnak, vallási kultúrájának, saját foglalkozásától függő szakmai tudásrendszerének, nemzeti és etnikai csoportja tágabb „közös nevezőinek”, és érezheti magát európainak, az emberiség részesének is. Nem könnyű kortárs világunkban e különböző kultúrákból „a folklórt” desztillálni, hiszen egymásra épülő hagyományok és tudások rendszerében élünk. Hagyományos tudások sokasága vesz körül minket. Kézenfekvő lenne, ha hőbörgő kivagyiság és lesajnáló letargia nélkül tudnánk megélni helyi, etnikai és vallási kötődéseinket, és hagynánk az így szerzett tudásunkat érvényesülni, gyarapodni – hiszen ez a folklór lényege. Aztán jöhetnek majd a (mű)alkotások is...

IRODALOM

- 101 magyar népdal. Szerk. BÁRDOS Lajos, Bp., Magyar Cserkészszövetség, 1945
- ANONYMUS: *Gesta Hungarorum*. Hasonmás kiadás. Bp., Magyar Helikon, 1975
- BABITS Mihály: *Esszék, tanulmányok*. Bp., Szépirodalmi, 1978
- „Beszéli a világ, hogy mi magyarok...” *Magyar történeti mondák*. Szerk. LANDGRAF Ildikó, Bp., Magyar Néprajzi Társaság – Európai Folklór Intézet, 1998
- BRETON, Philippe: *L'utopie de la communication*. Párizs, La Découverte, 1992
- BURKE, Peter: *Népi kultúra a kora újkori Európában*. Ford. BÉRCZES Tibor, Bp., Századvég, 1991

CSÁJI László Koppány: *Pásztorok és királyok csillaga. Folklor és folklorizmus a diskurzuselemzés tükrében* = *Szenáriumi*, 2014, 9. sz., 96–104.

CSÁJI László Koppány: *Robinson pávája. Diszkurzív és kreatív folyamatok a folklórban és a „magas művészetben”* = *Napút*, 2013, 4. sz., 87–109.

A folklorizmus fogalma és jelenségei. Szerk. VEREBÉLYI Kincső, Bp., Kecskemét, MTA

Néprajzi Intézet – Erdei Ferenc Megyei Művelődési Központ, 1982

FÜLÖP Géza: *Az információ*. Bp., ELTE Könyvtartudományi Informatika Tanszék, 1996

GILLIAN, Davies: *The EU stance in international matters* = *EU Copyright Law*. Eds.

STAMATOUDI, Irini – TORREMANS, Paul, Cheltenham – Northampton, Edward Elgar Publishing, 2014, 1067–1097.

HOFFMANN-KRAYER, Eduard: *Die Volkskunde als Wissenschaft*. Zürich, Amberger, 1902

KATONA Imre: *A folklór és a folklorisztika általános problémái = A magyar folklór*. Szerk. VOUGHT Vilmos, Bp., Osiris, 1998, 15–37.

KAZINCZY Ferenc: *Pályám emlékezete – Fogságom naplója*. Bp., Osiris, 2010

KLEE, Felix: *Paul Klee élete és munkássága, hátrahagyott feljegyzések és levelek alapján*. Ford. TANDORI Dezső, Bp., Corvina, 1974

KODÁLY Zoltán: *Magyarság a zenében = Mi a magyar?* Szerk. SZEKFÜ Gyula, Bp., Magyar Szemle Társaság, 1939, 379–418.

KRISTÓF Ildikó, Sz.: *Ki a „hagyomány”, és miből áll? Az Indigenous Studies célkitűzései a jelenkori amerikai indián felsőoktatásban = Hagyomány és eredetiség. Tanulmányok*. Szerk. WILHELM Gábor, Bp., Néprajzi Múzeum, 2007, 153–172.

MIKOS Éva: *Árpád pajzsa. A magyar honfoglalás-hagyomány megszerkesztése és népszerűsítése a XVIII–XIX. században*. Bp., L'Harmattan, 2010

NAUMANN, Hans: *Grundzüge der deutschen Volkskunde*. Leipzig: Quelle & Meyer, 1922

NIETZSCHE, Friedrich: *A vándor és árnyéka*. Ford. TÖRÖK Gábor, Bp., Göncöl, 1990

OTTO, Rudolf: *A szent. Az isteni eszméjében rejlő irracionális és viszonya a racionálishoz*. Ford. BENDL Júlia, Bp., Osiris, 1997

PETHŐ András: *Rudolf Otto – avagy az elrettentő titok filozófiája* = OTTO, Rudolf: *A szent. Az isteni eszméjében rejlő irracionális viszonya a racionálishoz*. Ford. BENDL Júlia, Bp., Osiris, 1997, 221–250.

TAMÁS Ildikó: *Terep, adat, hozzáférés. Számítatás az asszimilációs és az etnikai revitalizációs folyamatok tükrében* = *Ethno-Lore*, 2016, 33. köt., 131–151.

TAMÁS Ildikó: *Tűzön át, jégen át. A sarkvidéki nomád lappok énekhagyománya*. Bp., Napkút, 2007

VARGYAS Lajos: *A magyarság népzeneje*. Bp., Planétás, 2002

JEGYZETEK

- 1 A szerzői jogról szóló 1999. évi LXXVI. törvény 1. § (7) bek.: „A folklór kifejeződései nem részesülnek szerzői jogi védelemben. E rendelkezés nem érinti a népművészeti ihletésű, egyéni, eredeti jellegű mű szerzőjét megillető szerzői jogi védelmet.”
- 2 Magyarországon is zajlott – szintén sikertelenül – per egy népi mesemondó örökösei részéről a folklórgyűjtés kiadásával kapcsolatos szerzői jogokra hivatkozva.
- 3 „Ha az oly igen nemes magyar nemzet az ő származásának kezdetét és az ő egyes hősi cselekedeteit a parasztok hamis meséiből vagy a regösök csacsogó énekéből mintegy álomban hallaná, nagyon is nem szép és elég illetlen dolog volna. Ezért most már inkább az iratok biztos előadásából meg a történeti művek világos értelmezéséből nemeshez méltó módon fogja fel a dolgok igazságát.” (Pais Dezső fordítása)
- 4 „Az értelmiség kivetkőzött a magyar nyelvből, elidegenedett a magyar zenétől. Ha találkozik vele: idegennek érzi. [...] Az iskolán át magyar zenei köztudatot teremteni, a néphagyomány (vagyis a zenei magyar nyelv, az egyetlen klasszikus magyar zene) közkinccsé tételével: egy-két nemzedék alatt kevés fáradsággal sikerülhet. [...] Egyik kezünket még a nogáj-tatár, a votják, cseremiszt fogja, másikat Bach és Palestrina. Össze tudjuk-e fogni e távoli világokat? Tudunk-e Európa és Ázsia kultúrája közt nem ide-oda hányódó komp lenni, hanem híd, s talán mindkettővel összefüggő szárazföld? Feladatnak elég volna újabb ezer évre.” (Kodály, 1939, 418.)
- 5 „A nép jelentette az iskolázatlan embereket [...] a parasztok tesztelték meg par excellence a népet: természetközben éltek, idegen szokások nem rontották el őket, és mindenki másnál tovább őrizték ősi szokásaikat. Ám aki ezt állította, figyelmen kívül hagyta a kulturális és társadalmi életben lejátszódó jelentős változásokat, alábecsülte a város és a vidék, az iskolázott és a népi rétegek közötti kölcsönhatás jelentőségét. A kora újkori Európában nem létezett már tiszta, érintetlen néphagyomány, s talán soha nem is volt. Ezért is helytelen, ha a népi kultúra vizsgálatából kirekesztjük a városlakókat, legyenek azok tekintélyes kézművesek vagy a Herder-féle „csöcselék”. (Burke, 1991)
- 6 A népművészetben „az »alkotás« voltaképpen egyenlő a változattal. A variáns (változat) azonban közösségi termék, tehát személyi tulajdon nélküli, melynél [...] »van saját változat, de nincs saját alkotás« mondja Voigt Vilmos.” (Katona, 1998, 24.) E felfogás szerint a népművészeti alkotásnak nincs „eredeti formája”, csak változatai vannak.
- 7 Szent Ágoston az idővel kapcsolatban fogalmazott így: „Ha nem kérdezik, tudom. Ha kérdezik, nem tudom.”
- 8 A diskurzuselmélet szerint a *homo communicans* (Breton, 1992) a diskurzusai révén hozza létre kognitív világát, mint kizárólag időbeliségükben értelmezhető és változó valóság-konstrukcióját.

Máté Zsuzsanna

A különböző kulturális és művészeti szférák viszonyrendszeréről –

a XX. századi kultúr- és művészetfilozófiai felfogások alapján

■ A népszerű művészetet, a populáris kultúrát, a tömegművészetet és a tömegkultúrát az elit művészettel, a magas művészettel és kultúrával összehasonlító (az egyes koncepciókban árnyalt fogalmi kerettel bíró) kultúr- és művészetfilozófiai felfogásoknak nemcsak történeti feldolgozása vált aktuálissá az ezredfordulótól, hanem éppen tanulságos lehet a különböző kulturális és művészeti területek között felállított viszonyok, relációk összehasonlító vizsgálata is. Három alapvető pólust vélek elkülöníthetőnek a relációkat tekintve a XX. századi kultúr- és művészetfilozófiák történetiségében. A „magasat”, az „elitet”, a „régit”, a „klasszikust”, a művészet önértékeit preferáló értékhierarchikus oppozíciók jobbára a XX. század első kétharmadának európai kultúr- és művészetfilozófiai gondolkodására jellemzőek. Az 1970-es évektől egyre több érv jelenik meg a különböző kulturális és művészeti szférák egymás mellé helyezése pólusán, az oppozíciókat már nem hierarchikusan fenntartó felfogásokban. Majd az ezredfordulóra a tömegművészet és -kultúra pozitív jelentéstartalma körvonalazódik, miáltal egyre erőteljesebbé válnak a funkcionális és hasznossági értékek melletti érvelések, jobbára az értékkülönbségek, az értékhierarchiák és a magas művészet önértékűségének megkérdőjelezésével együtt. E folyamatot leképezi a művész differenciálódó társadalmi státusza és szerepe, miszerint az 1960-as, az 1970-es évektől fokozatosan eltűnik a „hagyományos” művész típusa; főként az amerikai művész-szerepek és a posztindusztriális társadalom hatásának következményeként.¹ Majd a fogyasztói társadalom, a kulturális globalizáció, a kultúra és a művészet piacosításának függvényében a művész egészséges küldetés tudatát és magabiztosságát, a tradicionális művészi identitás tudatot és felelősségtudatot lassan felváltja a praktikum. Ily módon a „művészet” mint a megélhetést adó munka forrása következtében egyre inkább kialakul az a fajta művészi törekvés (is), amelyet a különböző elvárási rendszereknek (például a szakértőknek, a „kapuőröknek”, a

potenciális befogadónak) való kritikus beállítottság nélküli megfelelés hat át; vagy a valamilyen szempontból sikerorientált; a hatásnak, az „új”-donságok öncélúságának, a hasznosságnak vagy másfajta érdekorientált elvárási igényeknek való alávetettség.²

A különböző kulturális és művészeti szférák változó viszonyrendszerében a befogadói értelemképzés és a megértés kitüntettségét állítom, ami egyrésztől a szembeállítás relációját még ma is fenntartja, másrésztől – paradox módon – az elkülönülő kulturális és művészeti területek egymás mellé helyezését, valamint a tömegkultúra pozitívnak látott karakterét is generálja. Tanulmányom első, szintetizáló jellegű részében az értelmezési, megértési problematika tágabb XIX–XX. századi vonatkozásait és a napjainkban is érvényesnek tekintett hermeneutikai-esztétikai felfogását összegzem, célom, hogy az értelemképzés és a megértés természetét komplexitásában – és egyúttal differenciáltan is – bemutassam. A második komparatív részben pedig az elkülönülő kulturális és művészeti területek közötti változó viszonyrendszer három pólusából kettőt mutatok be. Mégpedig a szembeállítás relációját, Oswald Spengler, a Frankfurter Iskola néhány képviselőjének és Hauser Arnold felfogásában, illetve az egymás mellé helyezést, Umberto Eco és Almási Miklós – az oppozíciókat már nem hierarchikusan fenntartó – felfogását, mint véleményem szerint jellegzetesnek tekinthető XX. századi művészetfilozófiai érvrendszereket. Nem tekintek ki a harmadik pólusra, a tömegművészet és -kultúra pozitív jelentéstartalma melletti érvelésekre.

A XX. századi modern és (az aktuálisan) kortárs műalkotásokra vonatkozó leggyakoribb megjegyzések egyike a befogadó részéről az, hogy nem értem, a másik, hogy ennek nincs értelme. A miértre adható lehetséges válaszaink: a befogadó türelmetlen, hiszen felgyorsult világunkban már nincs ideje a komplex műalkotások időigényes értelmezésére; sőt, az is lehetséges, hogy már képessége

sincs nyitottnak lenni a művészeti edukáció hiányosságai okán a modern és a kortárs alkotások irányába, mivel kialakulatlan maradt az esztétikai érzékenysége és a másfajta látásmódokat felfedező igénye. Valószínűsíthetően egyedül már nem is képes a modern és a kortárs műalkotások értelmezésére, ami a megváltozott művészeti jelrendszerek ismeretét, egy mélyebb interpretációs erőfeszítést, a hagyomány kontextusának esetleges feltárását egyaránt igényli. Az is lehetséges, hogy a műalkotás értelmezését és megértését egyfajta megfeszítő és befejezhető, megoldható rejtvényként gondolja el, egyetlen értelmezést keresve. Éppen ezért lényegesnek vélem a műalkotás megértésének, az értelemképzés természetének a komplexebb ismeretét. Mivel bizonyossá vált, hogy a távolság a műalkotás és a befogadó között már jóval nagyobb, mint száz éve, a modern művészet és irodalom megjelenése óta radikálisan nő, és ebben a „meg nem értés” az egyik meghatározó elem. Márpedig az ember értelemkereső, -találó, mi több, értelemadó lény. Nemcsak a naiv befogadó, hanem a professzionális műértő is minden bizonnyal többször konstataulta valamilyen formában „meg nem értését” a kortárs alkotások vonatkozásában. Egyetlen klasszikusnak is tekinthető példaként Ignó Hugó legendássá vált megjegyzésére – „akasszanak fel, ha értem” – utalok, Ady Endre *Fekete zongora* című verse kapcsán. Az 1907-ben, a *Magyar Hírlap*-beli tárcában leírt mondatát így magyarázza huszonegy évvel később a *Nyugat* (1908 és 1929 közötti) főszerkesztője: „A régi költészetet, a régi verset az »értelem« szónak minden értelme, korlátozottsága és szabatosága szerint meg lehetett »érteni«. A dyt már nem, s a régi értelem értelme szerint igenis mondhattam *A fekete zongoráról*, hogy akasszanak fel, ha értem.”³

A modernításban már nincs lehetőség a műalkotások spontán megértésére, szétvált az alkotói jelentésintenció és a befogadói értelemképzés egysége. Ezzel együtt létrejött egyfajta megértési válság, melyben a befogadó mintegy szembesül a műalkotás megértési problémáival. Részben ebbe a megértési válságba, valamint a mindennapi élet és a művészet szférájának az elkülönültségébe ékelődött bele fokozatosan az elmúlt két és fél évszázadban a filozófiától lassan önállósodó esztétika és művészetfilozófia, valamint a különböző művészet- és irodalomtudományok. Összességükben legfontosabb feladatuk, egyben társadalmi legitimációjukat is biztosítva, a művészet és a műalkotás természetének, a vele kapcsolatos emberi, alkotói és befogadói, esztétikai és hermeneutikai tevékenység természetének a megértése, valamint az alkotás és a befogadó közötti megértési tá-

volság csökkentése. Tanulmánykötetemben *A művészet-teóriák hasznossága (?)* című fejezetben elemeztem részletebben e problémakört.⁴

A XIX. század utolsó évtizedeiben a romantika közvetlensége után, valamint a – XVII–XVIII. századtól az írni-olvasni tudás növekedésével, a sajtó elterjedésével és a népszerűsítés igényével megszületett olcsó és egyre kisebb igényű – kulturális tömegcikk⁵ áradata következményeképpen elindult egy látenszen már korábban is meglévő, ám igen erőteljessé váló szétválasztódási folyamat. A jelentőségre igényt tartó „magas művészet” vagy „elit művészet” egyre agresszívebben távol tartotta magát a könnyen érthetőségtől és az életközeli tartalmaktól, formáktól. Ennek eredményeképpen a XX. század első évtizedeire a műalkotás bonyolultsága és az átlagbefogadó megértési képességei közötti távolság mind nehezebben vált áthidalhatóvá, sőt, szakadékká szélesedett. Almási Miklóssal egyetértve: „Amikor az avantgárd szembefordult a közönséggel, nem tudhatta, hogy ezzel a gesztusával a tömegizlést véglegesen kiszolgáltatja a populáris kínálatnak. A modern művészet letragikusabb skizmája, hogy az *avantgárd cserbenhagyta a publikumot*.”⁶ Ugyanakkor egyre inkább láthatóvá vált az is, hogy a komoly interpretációs feladatot jelentő klasszikus, a magas, illetve elit művészet és az avantgárd, valamint az érthetőségben a befogadóhoz közeledő populáris művészet és tömegkultúra közötti határok történetileg változnak.

Mindemellett a XX. században a művészetfilozófiai, esztétikai, művészet- és irodalomelméleti irányzatok többsége beleesett a filozófia „akadémikus céh”-ére jellemző tudományos beszédmód fanatizmusába. Almási Miklóssal egyetértve, a legfőbb gond éppen a művészet megértését segítő szándék művészetfilozófiai, -elméleti és esztétikai artikulációja lett, mégpedig az „elmélet nagyképűsége” miatt: „... a teória, fogalmainak öntörvényű homályával oly messzire került a köznapi esztétikai tapasztalattól és élményvilágtól, hogy belterjességét már csak e madárnyelv révén tudja fenntartani. [...] Az elmélet nemcsak az egyszerű műélvezőt, de a teória művelőit is cserbenhagyta. Ma már úgy tűnik, hogy a fogalmak sormintái csak a szakmán belüliek számára íródnak, a »brancson« kívüliek alig értenek belőle valamit. Arról nem is szólva, hogy a késő XX. századi alkotások le is rázák magukról ezt a fajta értelmezési kísérletet.”⁷

Úgy vélem, hogy a műalkotások értelmezésének művészetfilozófiai artikulációjában történő szemléletváltás a XX. század utolsó harmadának a hermeneutikai szemléletéhez kapcsolódik, jobbára a gadameri hermeneutika kontextusában, illetve recepcióesztétikai folytonosságá-

ban, elsősorban nem értelmezési stratégiát kínálva, hanem magának az értelmezés, a megértés, az alkalmazás folyamatának és természetének a feltárását. Legfőképp azt, hogy mit tesz maga az interpretáció, melynek révén lehetővé válik, hogy „a magyarázat, a történeti rekonstrukció, a kánonképzés, a kritika stb. különböző kulturális gyakorlatait valamely hagyomány »termékeny« elszájításának formáiként tárjuk fel [...]”.⁸ Gadamer azonos attitűdöt feltételez a művészetet, a filozófiát és a történelmet értelmező befogadótól. Ennek velejárója, hogy a hermeneutikai tudat oly átfogóan kitágul, hogy terjedelme még az esztétikai tudatét is felülmúlja. Ezért szerinte az „esztétikának fel kell oldódnia a hermeneutikában”.⁹ Az esztétikai sajátosság és tapasztalat, sőt maga az esztétikai tudat is a műalkotásról szóló, a művel kapcsolatos és a műben történő hermeneutikai, értelmezési, megértési és alkalmazási folyamatokban bontakozik ki, ezért múlja felül a hermeneutikai tudat terjedelme az esztétikai tudatét.¹⁰ Gadamer a műalkotást mint megértendő határozza meg, amely az alkotás és a befogadás kölcsönös viszonyában „nemcsak hogy alkalmas az »értelmezésre«, hanem rá is szorul”. A műalkotás léte a befogadás által és benne teljeseedik ki, miáltal maga a műalkotás is gazdagodik, ahogy a befogadó-értelmező is gyarapodik lét- és önértelmezésében. A műalkotás befogadásának folyamatát és eredményjellegét tekintve ez „egész életérzésünk megélénkülését jelenti. A képzőművészet nagy alkotásainak valamely gyűjteményét egész életérzésünk fennköltségével hagyjuk el, ahogy egy színházból vagy egy koncertteremből távozzunk. Egy nagy műalkotással való találkozás, úgymond, mindig is termékeny beszélgetés volt, kérdezz-felelek vagy megkérdettség és válaszra való felszólítás – egy valódi párbeszéd, melynek során valami kiderült és »megmarad«.”¹¹ Az egyedi értelmezések, megértések – éppen az abszolút megérthetőség és értelmezhetőség elérhetetlenségének (felismert!) tudatában – éltetik a nagyszerű műalkotásokat, mivel „maga a műalkotás az, ami a változó feltételek mellett mindig másként mutatkozik meg”. A „műalkotásban rejlő igazi értelem kimerítése azonban nem ér véget valahol, hanem valójában végtelen folyamat”. E befejezhetetlenség nem az egyéni reflexiók, az értelmezések elégtelenségét, netán tökéletlenségét jelenti, hanem a lényege annak a történetiségében is változó létnek, melyek mi magunk, az értelmező befogadók vagyunk, kulturális hagyományozottságunkkal, folytonosan változó tapasztalataink közegével és szubjektivitásunkkal egyetemben.¹² E befejezhetetlenség egyben a műalkotás léteztetője is, hiszen tudjuk, addig él egy műalkotás, amíg értelmezik. Mindez

alapvetően a műalkotás (hermeneutikai) „feltölthetőségének” köszönhető, melynek révén a mű a korok változása során is nyitva tartja a jelentést, lehetőséget adva a másképpen értékre, egyben a revitalizálódásra és a kanonizálódásra. A többértelműség az 1960-as évektől vált kiemelt problematikává az esztétikai (irodalomtudományi) gondolkodásban. E folyamatban korábban Jakobson révén a költői szó többértelműsége hangsúlyozódott, majd Umberto Eco a művészi üzenet alapvető többértelműségét minden idők minden műalkotásának állandó vonásaként tárgyalja, melyet a nyitottsággal azonosít.¹³ Uszpenszkij művészetszemiotikájában szintén „a többértelműség általában (azaz a többféle értelmezés lehetősége) a művészi alkotás lényegi oldalát jelenti”.¹⁴ Hankiss Elemér az irodalmi művek alapvető jellemzőjének a jelek többértelműségét, illetve magas konnotációs tartalmát tartja.¹⁵ A „hermeneutikai feltölthetőség” – Almási Miklós szerint – a műalkotás mint esztétikai tárgy többértelműségét és az értelmezés többféleségének a lehetőségét egyaránt jelenti. A XX. század második felétől az esztétikai értékstruktúra egyik legfontosabb alkotóeleme tehát a „feltölthetősége”, „a mű belső sokrétűsége”, mely a műalkotás „revitalizálódásra képes értékvilágá”-nak alapja, és amelyet éppen a „másképp” értelmezések újítanak meg. Almási Miklóst idézem: „... a jelentős alkotásokat nemcsak látni-olvasni kell, de meg is kell vitatni, beszélni kell róluk, tüntetni kell mellettük vagy ellenük, a *modern rítus* tárgyaiként válnak befogadók vitái, csoportok harcai, egyének mások által felfokozott lelkesültsége vagy gyűlöletessége révén értékesse. [...] a műérték nem immanens módon van, hanem csinálódik. [...] Ami aztán rögzül, értékesnek »tekintődik«. És ha egy következő generáció is beleakaszódik, azaz a mű belső sokrétűsége következtében számára »másképp« ritualizálható, ha más értékvetületet képes benne felfedezni, vagy éppen az eltemetettségből hozza elő a művet egy korábbi (temetési) rítussal szemben, akkor az alkotás megkezdheti útját a halhatatlanság felé. Azt gondolom, hogy így működik többek között az idő rostája. [...] Ám ne feledjük, az értékcsinálódás virtuális magja a mű revitalizálódásra képes értékvilága. Társasjáték, aminek öngerjesztő energiája is van, ezért hangsúlyozom, hogy az alkotás értékpotenciái nélkül üresjárat is lehet. (Tudjuk: a ritualizálódás gyenge műveket is képes felkapni egy időre, s aztán beleejti őket a feledés kútjába.) Ezért lényeges a mű másképp-értelmezhetősége (immanens érték) és a következő generációban újrainduló interpretációs folyamat (az értékcsinálódás következő hulláma). E két tényező egymásból csiholja elő a művészi értéket. [...] csak ha egy

kor alkotás-ritualizációja a másképpértelmezés révén átnyúlik a következőbe, akkor rögzül végleg a műérték.”¹⁶

A hermeneutikai-esztétikai tevékenységben az értelmezői, megértési és alkalmazási folyamatnak vagyunk tevékeny alanyai, befogadóként a műalkotás újraalkotói. A műalkotás értelmezése és megértése az alkalmazásban realizálódik, mely egyszerre megértésnek és hatásnak is tudja magát azzal, hogy az életünkbe olvad, a létünkbe kerül, hogy bevonódik ön- és létértelmezésünk egészébe, miáltal nyilvánvalóvá válik ön- és léteremtő produktivitása.¹⁷ A gadameri filozófiai hermeneutika szerint a nagyszerű műalkotás segít az értelemképzésben, segít értelmezni a világot, a létezést, s benne az emberiség létét; keresve, megtalálva és/vagy megkérdőjelezve az önmagunk létezésének is értelmet adót, miáltal a műalkotás: létben való gyarapodás. A művészetről való gondolkodásunkban Hankiss Elemér *Ikarosz bukása – Lét és sors az európai civilizációban* című könyvének transzparenciafogalma tömöríti e hermeneutikai szemléletből is eredeztethető, az egyes műalkotásokra vetített sajátosságokat. Hankiss az emberi létezés két alapvető szintjét különíti el. A mindennapi, praktikus, triviális „élet” felszíne mellett a többé-kevésbé rejtett mélyréteget: az emberi „lét” egzisztenciális kérdéseinek (az élet értelmén, értékein, teljességén, az emberi méltóságon, a tények által eltakart igazi valóságon, a jón, rosszon, halálán, időn, szépségen stb.) és az élet felszíne alatt rejlő mintázatokon, összefüggéseken, hálózatokon való mindenkor töprengést. Ennek az értelemképzésnek kitüntetett helye a művészet: a „Lét és a Sors mélyen fekvő tartományának átsugárzása az élet mindennapi felszínén”, azaz transzparenciája.¹⁸

Oswald Spengler, José Ortega y Gasset és Walter Benjamin kultúrfilozófiájának egyik közös eleme, hogy egy adott kor kulturális hanyatlása egyik legbiztosabb tünete a művészek és a potenciális befogadók elszakadását tartották.¹⁹ Spengler *A Nyugat alkonya* című 1922-ben megjelent – néhány évvel később Ortégára, majd a Frankfurti Iskolára, döntően Theodor Adornóra is nagy hatással bíró – kultúrfilozófiájában ezen elszakadás egyik oka, hogy a nyugati (fausti) kultúra kései szakaszában az alkotás és a befogadó harmonikus viszonya – a műalkotás valóságának mindenki előtt szabadon feltárulkozó jellege – megbomlott. Spengler organikus kultúrafelfogásában e bomlási állapot már következménye annak a folyamatnak, miszerint a kultúra virágzó periódusára jellemző igény – az ember és a világ viszonyát illetően az élet bensőséges átélése – leépült. A kultúra hanyatló korszakában a létezők egyedi sajátosságainak megérté-

se és átélése helyett a valóság megismerését pusztán egy elérendő végcél, egy teleologikusság vezérli, amely a lét végtelen változatosságát kiszámíthatóvá redukálja, miáltal az ember életszférája szellem és lélek nélkülivé, automatikussá és racionálissá válik. Ily módon az ember szellemi és lelki életében végbemenő nivellálódás kérdésessé teszi a művészet mint autonóm létszféra fennmaradását a kultúra hanyatló fázisában. A spengleri kultúrfilozófia egyik alapvető oppozíciója a kultúra virágzó szakaszában a lét mélységi dimenzióit organikusan szemlélő (vidéki) életforma, valamint a kultúra hanyatló civilizációs stádiumának mechanisztikus szemléletű, kiszámítható, haszonelvű, felszínessé vált nagyvárosi, világvárosi létmódja.²⁰ Felfogásában sem a világváros tömegembere, „tényembere”, sem az intelligens „agyember” részéről nem teremődik igény a létezés mélységi dimenzióinak megjelenítésére, észrevételére, miáltal a lét mélységeit, a létezés értelmét kutató és kifejező „alkotás helyébe a konstrukció lép”.²¹ A spengleri nagyvárosiak, civilizált tömegember élete túlracionalizált, felszínes és dinamikus. Ugyanakkor nyugtalan is, mivel a szem pillanatnyi „ingereit”, a változások és a gyorsaság az egyén kedélyállapotát magas szintre emelhetik, miközben egyre inkább kiüresedik, egy „tradíciókat nélkülöző, vallástalan, intelligens és terméketlen tényember”-ré válik.²² A szellemi, a lelki élet sivárságát, az élet értelmetlenségének érzetét és az egyén identitásnélküliségét hivatott leplezni a test és az érzékek szüntelen ébren tartása, működésük intenzitásának felfokozása. A kultúra civilizációvá hanyatlása a művészet halálát hozza, miszerint az tömegművészetté válik, melyet a hatásvadászat, a pillanatnyi benyomáskeltések célja hat át, hogy rövid idő alatt váratlan, jelentős és tömeges hatást keltsen a szórakoztatás és a hasznosság szintjére süllyedve.²³ Spengler saját korát már hanyatlónak látja, melyben a műalkotás eredeti mivoltához képest már csupán egy torz képmás: „Amit manapság művészetként üznek, az tehetetlenség és hazugság; [...]”. Járjuk végig az összes kiállítást, hangversenytermet és színházat, s nem találunk mást, csak serény ügyeskedőket és lármázó bolondokat [...]”²⁴ Többek között megszűnik az esztétikai tapasztalat kitüntetett státusza, mivel a befogadó alkotásélményei elveszítik a szimbolikus formákban és a sorsszerűségben gyökerező jellegüket.²⁵ Kicserélhetővé és felejtetővé válnak, utánzatokká, így megszűnik annak lehetősége is, hogy a műalkotás az emberi egzisztenciára hasson.

A létezés mélységei, a létértelem iránt érzéketlen, identitás nélküli, a létezés felszínességének spengleri „tényembere” távoli utódja Nietzsche „törpe ember”-ének,

valamint elődje és rokona Ortega komolytalan tömegemberének, Heidegger „akárkijének”, akit az élet „könnyedén vétel”-e és „könnyűvé vétel”-e jellemez. Egyben távolabbi elődje Marcuse „egydimenziós” fogyasztó emberének is, hiszen már Spengler is vizionálja, hogy az ember a gép (a technika) és a pénz rabszolgájává válik. Valamennyien az ember autentikus létmódjának, identitásának, létezésének értelmetlenségére: ember voltunk hanyatlására figyelmeztetnek.

A Frankfurti Iskola – többek között Walter Benjamin, Theodor Adorno, Leo Löwenthal – kultúrkritikájára az 1960-as évekig a magaskultúra és a tömegkultúra, az elit, a magas és a tömegművészet értékelvű szembeállítás jellemző. A művészet érintkezése a technikával a reprodukált műalkotás valóságának megkérdőjelezéséhez vezet Walter Benjaminsnál 1936-ban. Szerinte a reprodukált műalkotás nem valódi, mert szertefoszlik „a mű aurája” és egyben „a műalkotás egyedisége is, mely azonos a hagyomány összefüggésrendszerébe történt beágyazottságával”.²⁶ Az 1950-es években Leo Löwenthal oppozíciója – a szépirodalom inkább a mű morális-intellektuális követelményei alapján próbál igazságot közvetíteni, míg a tömegkultúrában a „hatásjelleg” tekintik alapvető kritériumnak – a hatás valóságára kérdez rá, mely már távolról sem az arisztotelészi katartikus hatás, hanem egyfajta „igénykielégítés”, szórakozás, amely a valóságtól való meneküléssel, a közepszerűséggel és a konformizmussal áll szoros kapcsolatban. Löwenthal a modern ember diszharmonikus voltára kérdez rá: nem arról van-e szó, hogy a modern ember meghasadt személyiség: egyik oldalon a munka kényszere, másik oldalon a szellemi és esztétikai feszültségektől való mentesség, a szórakoztatás, ahogy ezt a tömegkultúra lehetővé is teszi? A tömegkultúra történetének tárgyalásakor egyaránt érinti a szórakozás iránti mindenkori szükségletet és annak veszélyeit.²⁷ Adorno szerint a művészetnek a „kultúripar” totalitásába és a technikai hatalomba való helyeződése egyet jelent a magaskultúra teljesítményének felismerhetetlenné válásával: „... a művészet és a szórakoztatás a célnak alárendelődve egyetlen hazug képletbe foglaltatik: a kultúripar totalitásának képletébe. Ennek lényege az ismétlés. A kultúripar [...] jellegzetes újításai kivétel nélkül csak a tömeges reprodukció kísérletei.”²⁸ Az erőteljes szembeállítások sorozatában érvelő Frankfurti Iskola képviselői a műalkotások „önmagáért és önmagában való”, valamint eszmei és esztétikai értékeit állítják szembe a tömegkultúra „elbutítás progresszió”-jával, funkcionális és hasznossági, piac-, élvezet- és fogyasztásorientált kultúriparának szórakoztatóüzemé-

vel. Bacsó Béla – a Frankfurti Iskola tömegkultúra-felfogását is elemző – tanulmányában a „Zerstreuung” értelmezése során kifejtett (egyik) tézise: az „üzemszerű szórakoztatás annak lehetőségétől foszt meg, hogy valaki esztétikai tapasztalathoz jusson”. Mivel ez egy olyan jelenség, melyet a „kultúripar maga teremt meg, és teremti meg hozzá az ekként észlelő embert”. Miként a frankfurtiaknál a „Zerstreuung” úgy jelenik meg, mint az „ember menekvése önmaga elől”, a létezés lényegi kérdései elől, úgy Heideggernél is a modern ember jelenvaló létének létmódját a szórakozás és a „támpont nélküli időzés a világban” szétszórtsága jellemzi.²⁹

Hauser Arnold (a temesvári születésű pesti bölcsész-hallgató, vasárnapi körös, 1918-ban esztétikából doktóráló, majd emigráló) művészetfilozófus és -szociológus első, tudományos hírnevet hozó munkájának, az 1951-ben megjelent, azóta tizenhat nyelvre lefordított *A művészet és az irodalom társadalomtörténete* című könyvének recepcióját elemző tanulmányában Zuh Deodáth így összegez: „Hauser szintetikus marxizmusának igen kevés levegője maradt” – a korabeli német művésztörténet-írás elméleti háttérével foglalkozó tudósok elvárásainak kontextusában.³⁰ Szinte ugyanezt mondhatnánk Hauser Arnold másik könyvének hazai idézettsége kapcsán is az elmúlt három évtizedben. Márpedig 1982-ben még a művészettel foglalkozók egyik alapkönyve volt *A művészet szociológiája* című (németül 1974-ben megjelent), közel kilencszáz oldalas munkája, melyben több mint száz oldalon keresztül tárgyalta a műveltségi rétegeket, valamint a művelt elit művészetét, a népművészet sajátosságait, a népszerű művészet, a tömegművészet, a tömegkultúra minőségeit és a hazánkban akkor még kevésbé ismert nyugati fenomenjeit.³¹ Hauser Arnold a népszerű művészetet és a tömegművészetet következetesen a – német klasszikus (művészet) filozófia és a lukácsi esztétika hatását is mutató – „magasrendű művészettel” állítja szembe, értékhierarchikus és funkcionális oppozíciók sorozatában. Egyben művészetszociológiai szempontból is elemzi a népszerű és a tömegművészet termelési, fogyasztási és működési mechanizmusait, számtalan konkrét példát hozva, valamint a népszerű művészet történetiségét is vázolja a hellenizmustól kezdődően. Néhány értékhierarchikus oppozíciót kiragadva e terjedelmes és komplex elemzésből: „... a magasrendű, igazi alkotás szigora és komolysága hol a kellemes és tetszetős szintjére száll alá a népszerű művészetben, hol a semmire sem kötelező érzelmesség és az ordító szenzáció szintjére.” A szórakozás, kikapcsolódás, céltalan játszadozás eszköze, „szegényes pótszer”, szemben a „tisztá művészettel”, mely a „legmagasabb rendű

önmegvalósítást jelenti. [...] A magasrendű, komoly, meg nem alkuvó művészet mindig nyugtalanító, sokszor egyenesen megrázó és fájdalmas, a népszerű művészet ezzel szemben megnyugtató, eltereli a figyelmünket a lét kínzó problémáiról, és ahelyett, hogy aktivitásra és erőfeszítésre, kritikára és önvizsgálatra serkentene, passzivitásra és önelégültségre készítet. [...] A népszerű művészetnek csak a hétköznapijainkra van gondolja, a magasabb rendű dolgok, az erkölcsi lét komolysága és kockázata elől megszökik, és bennünket is menekülésre biztat [...] A tisztán csak szórakozás, kikapcsolódás céljára szolgáló művészet immanens okokból jóformán sohasem változik, de a magasrendű művészet szférájában végbemenő újítások hatására stílust vált, lévén az példaképe. [...] Demokrácia és szocializmus nem annyit tesz, hogy a művészetet a többség műveltségi szintjére kell leszállítani és a tömeg korlátozott műértéséhez, kritikátlan művészeti ízléséhez kell idomítani, hanem annyit, hogy a társadalom széles rétegeinek hozzáférhetővé és fokozatosan érthetővé kell tenni a valódi műalkotásokat. [...] A művészeti tömegtermelés jelenlegi szervezete mindenesetre az igények manipulálására épül [...] A szórakoztatóipar semmit sem tesz annak érdekében, hogy a tömegeket kritikus gondolkodásra és művészi ítélőképeségre nevelje [...] az csak szórakozás és elérzékenyülés, nem pedig katarzis és elmélyülés. [...] Kiterjedése, tömege és mindenütt jelenvalósága folytán a modern kultúripar nagy hatalmat nyert fogyasztói felett.”³²

Umberto Eco maradandónak bizonyult könyve, *A nyitott mű*, amelyben a „műélvezési viszony struktúráját” írja le, a „hogyan működik” kérdésére válaszolva, többek között a „rossz ízlés struktúráját” is tárgyalva, így a giccs, a tömegkultúra („midcult” és „masscult”) sajátosságait. Az 1970-es években írt *A tömegkultúra és a kultúra szintjei* című tanulmányának érveivel együtt a felfogás egyfajta kiegyenlítődést hordoz, mivel a tömegművészet és -kultúra ellenében és a mellette szóló érveket egyaránt összefoglalja, jelezve a különböző kulturális és művészeti szférák egymás mellé helyezettségét. Az ellenérvek: A tömegkultúra a tömeghatás érdekében az átlagízlést célozza meg, kerülve minden eredetiséget. Homogenizálja és egyöntetűvé teszi az igényeket és az ízlést, ily módon paternalista. A tömegkultúra a kultúrába fektetett tőkétől függ, érdeke a profitszerzés, amelyhez a kultúra csupán eszköz. A tőkeerős vállalkozások kiszorítják a kultúrpiacról a kevésbé tehetős, ám értékes műalkotások terjesztőit. A tömegkultúra így megváltoztatja a kulturális értékek jelentését: érték csak az lehet, amire tömegigény van, amit nagy meny-

nyiségben lehet eladni. Azonban a kultúrpiac a fogyasztást (a keresletet) manipulálja, nem a meglévő igényeket elégíti ki, hanem igényeket teremt, és egyben befolyásolja az ízlésátlagot. A tömegkultúra passzív befogadóvá formálja a közönséget, kész megoldásokat nyújtva, ezáltal (is) konformizmusra nevel. Nem az értelemre, hanem az érzelmre akar hatni. Kevésbé segíti elő az egyén műveltségi szintjének megújítását, fejlesztését, a legjobb esetben is csupán tartósítja azt. A tömegkultúra időnként arra vállalkozik, hogy a magaskultúra értékeit terjessze új feldolgozásban, ezek az alkotások azonban többnyire leegyszerűsítik, meghamisítják az eredetit, a valódi művészet kérdésfeltevéseit és szituációsémáit veszik át és vulgarizálják. Ily módon az álkultúra látszik valódi kultúrának. A tömegkultúra termékei elmosás az értékes és értéktelen, a kultúra lényeges és lényegtelen jegyei közti különbségeket, különösen a tömegkommunikációs eszközökön belül, mivel itt kollázs módra együtt jelentkeznek a magaskultúra és a tömegkultúra termékei, miáltal az értékkülönbségek eltűnnek. A tömegkultúra az élet felszínét mutatja, az alkotások szerkezete egyszerű és áttekinthető, alakjai vulgarizáltak, helyzetei sematikusak, fordulatai sztereotip módon ismétlődnek, a szereplők közhelyekben beszélnek; dezorientálja a közönséget, megfosztja attól a képességétől, hogy helyesen tájékozódjék saját társadalmában, mivel hiányzik belőle a kritikai attitűd. A tömegkultúra azt a látszatot kelti, mintha megvalósíthatná, hogy a kultúrából mindenki részesedhessen, függetlenül a képzettségétől. A „kikapcsolódás” ígérete az élet lényeges összefüggéseiből való kikapcsolódást jelent. Olyan felszínes életmódot és magatartásmintát kínál, amely a fogyasztói társadalmat erősíti. Hamis képet ad az életről. Umberto Eco a tömegkultúra melletti érveket is felsorakoztatja: semmi kivetnivaló nincs abban, hogy a szórakoztatás sorozatgyártásra rendezkedik be, és tipikus történeteket, tipikus megoldásokat állít elő, hiszen a tömegigényeket így lehet kielégíteni. A tömegkultúrának érdeke, hogy demokratizálja a kultúrát, olyan emberekhez juttatja el, akik különben semmilyen kultúrát sem kapnának, már csak azért sem, mert a magaskultúrát nem tudják megérteni. A tömegkultúra lépcsőfok lehet a magaskultúrához, hozzájárulhat a magaskultúra elterjedéséhez. Vádolják a tömegkultúrát, hogy a legalacsonyabb igényeket is kiszolgálja. Miért ne tenné ezt, ha egyszer a magaskultúra nem törődik azokkal, akik ezen a szinten állnak. Másrészt az emberek mindig is szereték a látványosságot, a vérre menő küzdelmet, azokat a hősokeket, akik szembeszálltak a gonosszal, és mindig

győztek. Kritizálják a tömegkultúrát, hogy népszerűsíti a bűnözést, az erőszakot, az erkölcstelenséget. Ennek éppen az ellenkezője az igaz: a bűnt mindig úgy mutatja be, hogy az elnyeri a büntetését, az erőszak pedig levezeti az emberekben rejlő agresszív indulatokat. A tömegkultúra azzal, hogy egységesíti az ízlést és az igényeket, hozzájárul a társadalmi különbségek eltüntetéséhez. A „nagy művek” leegyszerűsített bemutatása érdeklődést kelthet az eredeti mű iránt. A kultúra passzív átvétele tompítja ugyan a befogadó készségét, de a sémák jobban rögzítik az egyes megoldásokat az emberek tudatában és emlékezetében. Nem igaz, hogy a tömegkultúra konzervatív, és ellenzi az újításokat. Ellenkezőleg: rákényszerül a folytonos újításra, mert csak így tudja megújítani és fenntartani az érdeklődést. Így mégiscsak részt vesz a kultúra korszerűsítésében. Umberto Eco úgy véli, hogy nem egy arisztokratikus felhangú „elit kultúra, magas művészet” vagy magas- és tömegkultúra szerint kellene megkülönböztetni a kultúrát illetve annak szintjeit, nem hierarchikusan, hanem egymásmellettségükből fakadóan elsősorban a műfajok felől kell különbséget tenni. Másrészt a megkülönböztetésben nem kizárólagosan maga a mű, az alkotás, hanem a befogadás, a recepció szintje a döntő. Eco szerint ezért nem a tömegkultúrát kell támadni, hanem az iránta megmutatkozó egyoldalú igényt szükséges alakítani.³³

Szintén az egymásmellettség, „az egyszerre való jelenlét” bonyolult, ellentétes, ám mégis egyfajta „szimbiózis”-ban létező viszonyrendszerét mutatja be Almási Miklós, az ezredvégi „művészet hármass univerzumá”-t, a „klasszikus, avantgárd és populáris kultúra”-t összehasonlító módon elemző művészetfilozófiai felfogásában, többször is utalva Ecóra. A különböző paradigmák által vezérelt és más kódra működő művészeti szférák egyszerre vannak jelen a XX. század végi nyugati ember életterében, nem kevés feszültséget okozva: „... a klasszikus művészet embercentrizmusa, valóság-obszessziója, egyáltalán a mimetikus mánia összeférhetetlen a modernnek konstruktivitásával, ami tudatosan a klasszikus elvek lerombolására épít. A populáris művészeteket a tömeghatás elsődlegessége, néhány tucat alapmítosz variációja és az erőteljes effektek teszik mindkét előbbtől különböző, önálló, sőt győzedelmes közzé. [...] A feszültségek ellenére ez a hármass a modern esztétikai érzékenység szellemi hálójá. Társbérlet ez, három lakóval: mindhárom együtt él, s bár mindegyik küzd a másik ellen, földalatti kapcsolatok épülnek ki közöttük, hatások vándorolnak, [...] az együttélés nemcsak térbeli-időbeli egymás mellett lét, hanem láthatatlan szimbiózis.” Az összevetések egyik következ-

tetése, hogy a populáris maradt az egyetlen művészeti szféra, ahol az átlagos befogadó elvárásait figyelembe veszik, azt, hogy kaotikus és zilált világunkban egyszerűen csak jól szeretné érezni magát, mintegy kielégítve „hősigényét”, „álomigényét”, mindenfajta kompenzációs törekvését és szórakozási, élményszerző vágyát. Úgy tűnik, hogy kaotikus életvilágunk éppen hogy fenntartja az apológia szükségletét, így napjaink tömegbefogadójának egyszerűen szüksége van a „minden rendben van filozófiájára”, az illúziók világára, hogy az kellemes, élvezetes, rekreáló szolgáltatást nyújtson, a „dolgokat megszépítve”, „virtuális szabadságélményt kínálva”. A legfontosabb tényező Almási Miklós szerint: „... a populáris művészetek találták meg azt a szintaxist, amit mindenki azonnal megért, [...] szűkített kódra épít. Dramaturgiai modelljei, meselemei, képi nyelve nem lépi túl e szűkített kód határait – érthető és mindenki számára élvezhető. Csakhogy ez az egyenlet nem szimmetrikus: az egyetemi tanár ugyan élvezheti a karate-krimet, de ez utóbbin nevelkedett, kulturálisan deprivált néző nem léphet be a klasszikus vagy az avantgárd rezervátumába.”³⁴

JEGYZETEK

- 1 WESSELY Anna: *Művész-szerepek* = *Korunk*, 2010, 5. sz., 7.
- 2 BACSÓ Béla: *A művész, az anekdota és a mű* = Uo., 20.; ANTALÓCZY Tímea: *Művész és társadalmi szerep* = Uo., 24–29.
- 3 IGNOTUS: *Ady körül* = *Nyugat*, 1928, 12. sz.
<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00445/13917.htm>
- 4 MÁTÉ Zsuzsanna: *Megérthető műalkotás? Esztétikatörténeti és befogadásesztétikai tanulmányok*. Szeged, Lazi, 2007, 10–25.
- 5 LÖWENTHAL, Leo: *Irodalom és társadalom. Könyv a tömegkultúrában*. Ford. KÁRPÁTI Zoltán, Bp., Gondolat, 1973, 30–36., 99–176.
- 6 ALMÁSI Miklós: *Anti-esztétika. Séták a művészetfilozófiák labirintusában*. Bp., T-Twins, 1992, 16. (A szerző kiemelése.)
- 7 Uo., 9–11.
- 8 MÁRKUS György: *Kultúra és modernitás. Hermeneutikai kísérletek*. Bp., T-Twins, 1992, 164–165.
- 9 GADAMER, Hans-Georg: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*. Ford. BONYHAI Gábor, Bp., Gondolat, 1984, 126.
- 10 MÁTÉ Zsuzsanna: *Filozófikum és esztétikum kölcsönviszonyáról*. Szeged, Madách Irodalmi Társaság, 2018, 524–526.
- 11 GADAMER, Hans-Georg: *Filozófia és irodalom*. Ford. POPRÁDY Judit = *Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza?*

- A modern esztétikai gondolkodás paradigmái.* Vál. BACSÓ Béla, ford. AMBRUS Gergely et al., Bp., Ikon, ELTE Esztétikai Tanszék, 1995, 51–52.
- 12 GADAMER: *i. m.* (1984), 115., 212–215.
- 13 Vö. ECO, Umberto: *A nyitott mű. Válogatott tanulmányok.* Ford. BERÉNYI Gábor et al., Bp., Gondolat, 1976
- 14 USZPENSZKIJ, Borisz: *A művészet szemiotikájáról = A jel tudománya.* Szerk. HORÁNYI Özséb, SZÉPE György, ford. ANTAL László et al., Bp., Gondolat, 1975, 431.
- 15 HANKISS Elemér: *Az irodalmi mű mint komplex modell. Tanulmányok.* Bp., Magvető, 1985, 240., 522.
- 16 ALMÁSI: *i. m.* (1992), 199–201. (A szerző kiemelése.)
- 17 GADAMER: *i. m.* (1984), 13., 85., 218., 240., 264.
Részletesen elemzem a hermeneutikai felfogást és recepció-esztétikát idézett könyvem *A másképpen értés tényezőiről és folytonosságáról* és *Az értelmezés szabadsága* című fejezeteiben. MÁTÉ: *i. m.* (2018), 37–46., 59–78.
- 18 Vö. HANKISS Elemér: *Ikarosz bukása – Lét és sors az európai civilizációban.* Bp., Osiris, 2008
- 19 Tóth Gábor – az MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet kiadásában is megjelent – igen alapos összehasonlító munkájában további hasonlóságokat jelöl meg, mint például a kultúrák organikus szemléletét, a kultúra hanyatló, civilizációs korszakában a tömegművészetet élvező tömegember megjelenését, az elit művészet szembenállását, valamint azt, hogy e gondolkodók a kulturális élet átalakulását egyaránt a modern nagyvárosi lét ontológiai és társadalmi keretei között ábrázolják az 1920-as és az 1930-as években. TÓTH Gábor: *A tömeg- és az elit művészet esztétikai jelentése Ortega, Spengler és Walter Benjamin filozófiájában.* Bp., L'Harmattan, 2016
- 20 SPENGLER, Oswald: *A Nyugat alkonya. A világtörténelem morfológiájának körvonalai.* Ford. CSEJTEI Dezső, SIMON Ferenc, Bp., Noran Libro, 2011, 21., 57–60.
- 21 Uo., 476.
- 22 Uo., 59.
- 23 Vö. TÓTH Gábor: *A tömeg- és az elit művészet viszonyának jelentése Oswald Spengler filozófiájában a kultúra, a civilizáció és a világ város fogalmai tükrében = Valóság*, 2016, 3. sz., 9–10., 14–15.
- 24 SPENGLER: *i. m.* (2011), 392–394.
- 25 Uo., 153.
- 26 BENJAMIN, Walter: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában.* Ford. KURUCZ Andrea = BENJAMIN, Walter: *Kommentár és prófécia.* Ford. BARLAY László et al., Bp., Gondolat, 1969, 322–323.
- 27 LÖWENTHAL: *i. m.* (1973), 23., 47–52.
- 28 HORKHEIMER, Max – ADORNO, Theodor W.: *A felvilágosodás dialektikája. Filozófiai töredékek.* Szerk. MESTERHÁZY Miklós, ford. BAYER József et al., Bp., Atlantisz, 2011, 154–171.
- 29 BACSÓ Béla: *A „Zerstreuung” esztétikájához = A művészet-től a tömegkultúráig.* Szerk. OLAY Csaba, WEISS János, Bp., L'Harmattan – Könyvpont, 2014, 24–25.
- 30 ZUH Deodáth: *Túl sok és túl kevés marxizmus között. Hauser Arnold és Társadalomtörténetének recepciójáról = Magyar Művészet*, 2017, 1. sz., 145–151.
- 31 HAUSER Arnold: *A művészet szociológiája.* Ford. GÖRÖG Livia, Bp., Gondolat, 1982, 631–749.
- 32 Uo., 668., 670–671., 672., 697., 699., 701.
- 33 ECO, Umberto: *A tömegkultúra és a kultúra „szintjei” = Kommunikációelméleti szöveggyűjtemény IV. Tömegkultúra.* Szerk. BALOGH Györgyi. Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1996, 71–99.
Vö. ECO, Umberto: *A rossz ízlés struktúrája = ECO: i. m.* (1976), 201–271.
- 34 ALMÁSI: *i. m.* (1992), 14–19.



Csuday Csaba

Celestina, Don Juan, Don Quijote: remekművek – hatásos (jel)képek?

■ Celestina: a rút, foghíjas kerítőnő. Don Juan: a köpnyes-kardos nőcsábász. Don Quijote: a háborodott szélmalomharcos. Képek, vizuális emblémák, amelyek közül kettő, a két Doné ma is egyetemesen eleven, minden közönséges emberfia ismeri és használja is őket, még hozzá ugyanabban a jelentésben, ugyanannak a jelenségnek a szemléltetésére, mint évszázadokkal ezelőtt. „Egy valósgos donhuán”, mondják a gátlástalan szívtipróra, „Don Quijote, Don Quijote, a szélmalom csak játszik veled”, éneklí évtizedek óta népszerű slágerében a Neoton Família. Celestina nevét – Szelestinának írva – már inkább csak a Babar-mesekönyvekből lehet ismerni, a kedves elefánt unokatestvéreként, majd feleségeként.¹ A név Celestina-változata talán már csak a spanyoloknál, s ott is inkább a műveltebbek vagy korosabbak képzeletében idézi föl a kívénhedt, ám bölcs szajhát, akinek immár aszot-tan is csak a bujálkodáson jár az esze, s mintegy elégtételt véve balga embertársain világa képtelenségeiért, – agyafúrt kofa –, a testi szerelem piacán éli ki mohó pénz- és kéjvágyát. Pedig a magyar színházlátogatók is emlékezhetnek rá: láthatták a Gödör színpadán a Tatabányai Jászai Mari Színház előadásában, Margitai Ágival Celestina szerepében – igaz, csaknem egy évtizede. Fernando de Rojas² *Tragikomédiájának*³ eme hazai színrevitelét egyik jóindulatú kritikusa „bővérű komédiázásnak” nevezte, holott alig volt több harsányan trágár malackodásnál.

Különös tehát, mit őriz meg a *populáritás* (ha e fogalmon a szélesebb népesség tudat- és szokásbeli hagyományait, a szorosabb és tágabb értelemben vett *nép-szerűséget* értjük) a *magas* kultúra csúcsteljesítményeiből (esetünkben a klasszikus spanyol irodalom e három remekművéből), s az is, ahogyan a közmelekezet leegyszerűsíti-sűríti őket valami olyan „maggá”, amelyből, mellesleg, ezek az alkotások eleve kisarjadtak. A sablonná, turista tucattermékké silányodott, Sanchóval és Rocinantével, a Búsképű lovával kiegészült Don Quijote-szobrocskák például joggal vetik fel a kérdést (ami egyébként Celestinára és Don Juanra is

érvényes): a tömegeknek ennyi kell, ennyi is elég a magas irodalomból? Hogy előbb legendává, jelképpé redukálódnak, majd valami olcsó árucikké, netán obszcén ripacszkodássá? S ha így van, vajon baj-e, hogy így van? Baj-e, ha magukat a műveket, a sokrétegű, valódi értékekkel gazdagított, az emberi szellem magaslataira emelt legendákat csak a „vált fülűek” ismerik és értékelik a maguk helyén, egyfelől, másfelől valóban fogyatkozás, fogyatékos-ság-e, ha a köznapi gondolkodás, képzelet és a nyelv mintegy „visszahelyezi” őket eredeti, különösebb magyarázatot nem igénylő funkciójukba? Nem az „elitizmus” szemel-lenzős túlzása-e a „silányodás” fölötti siránkozás, ahelyett, hogy elismernénk: a kompakt képekben rejlő vitalitás, az elpusztíthatatlan erő is érték, hiszen e „csökevények” (a nyelvi alakzatok, szimbólumok, közmondások, szólások révén) ugyanúgy betölthetik a művészet egyik alaphi-vatását: az általános emberi magatartás, gondolkodás, vagy, egyszerűbben: az életminőség jelzését-alakítását?

A kérdésből azonban mindjárt újabb kérdések adódnak. Például ez: hogyan lehetséges, illetve mi lehet az oka annak, hogy egy nemzeti irodalom legmaradandóbb figurái látszatra mind valamilyen negatívum megtestesítői? Celestina kerítőnő, Don Juan önző nőfaló, Don Quijote bolond fellegevő. Magyarázhatjuk-e elsődleges, jelképi hatásukat azzal, hogy mindhárman olyan „határsértők”, akik bennünket, (szándékaink szerint legalábbis) a normalitás korlátain belül élőket részint lenyűgöznek merészségükkel, részint elborzasztanak szörnyeteg-mivoltukkal, vagy, mint Don Quijote esetében, folyvást kárörvendő nevetésre késztetnek? Csupa olyasmit képviselnek tehát, amit a józan ésszel élő ember (és közösség) nem tud, nem akar, esetleg nem is volna képes követni. Alapjában véve önvédelemből. Pedig titkon szeretné életfogytiglan meg- és kiélni érzékiségét (Celestina), szeretne megkapni minden nőt, akit csak megkíván, ha férfi, vagy, hiúságból, észrevétetni magát a nagyhírű alfahímmel, esetleg éppenséggel megbűntetni

őt, ha nő (Don Juan). De az is lehet, hogy mintegy saját közönségessége (gyávasága, bölcs belátása, erkölcsössége stb.) kicsinyes bosszújaként, vagy épp saját kudarcos idealizmusának elégtételeként örülne a folyvást ósdi, idejétmúlt eszmékért harcba szálló lovag csúfos vereségeinek (Don Quijote).

Az ún. „magas” irodalom csúcscsaira emelkedő művek helyzete persze jóval bonyolultabb, hiszen sikerük egyik oka éppen az, hogy alkotóik az ocsmányt, a visszataszítót, a nevetségest stb., azaz az emberi rosszat, esendőt, csúfat úgy voltak képesek megragadni, hogy bennük, velük vagy mellettük ellentétüket, a jót, az élelmet, az éles eszűt, a magasztost és nemest, egyszóval az összetettségében teljes embert ábrázolták. Végso bukásuk (Celestinát megölik, Don Juant elnyelik a pokol lángjai, Don Quijote „kigyógyul” megszállottságából) egyszerre megnyugtató igazságszolgáltatás és elszomorító értékvesztés, aminek következtében a befogadó katartikus élmény részesévé válik.

A *Celestina*
lisszaboni
kiadásának
címlapja
1540



Celestina

„Rég idő óta ismerek itt a közelben egy Celestina nevezetű szakállas vénasszonyt; ravasz, minden hájjal megkent boszorkány ez [...], több mint ötezer leánynak segített már ebben a városban, hogy szüzességüket elveszítsék avagy visszanyerjék. Hahogy kedve szottyanna rá, még a kősziklát is rávenné a paráznságra.”⁴

Ezekkel a szavakkal mutatja be „hősnőjét” a szerző, egyik szereplője szájába adva a szót, s e prezentációból érdemes figyelni a *boszorkány* minősítésre, amelyet a mű születésekor, a XV. században halálosan komolyan kellett érteni: az egyház és a hitélet akut válsága – amely életre hívta a reneszánsz eszméit és művészetét – és az orvoslás gyatra volta miatt a kuruzslás, a fekete mágia, a ráolvasás központi, meghatározó szerephez jutott az emberek mindennapi (javarészt szerelmi) gondjainak megoldásában. A babonás hiedelmekkel, sátáni erővel kapcsolatban álló boszorkányok, kerítők és javasas-

szonyok „szolgálatait” – noha törvényileg tiltották őket,⁵ tömegesen vették igénybe szegények és gazdagok, urak és szolgák. Különösen Spanyolországban, ahol – bár a hivatalosság, a királyi hatalom, a lovagrendek (egyéb nemesi kongregációkkal egyetemben) és a katolikus egyház fenn hirdette a keresztény szokások és a hit egyedül üdvözítő erejét – az arab és a zsidó kulturális hagyományok – eredeti eszmiségüket, értékeiket jórészt elveszítve – még nagyon is elevenen éltek. A „fentiek” és a „lentiek” körében egyaránt. Ami több mint természetes, ha figyelembe vesszük, hogy a Katolikus Királyok – Ferdinánd és Izabella – épp csak pár éve üzték ki a félszigetről az arabokat és a zsidókat (1492).⁶

A zsidósághoz hasonlóan eleve feslettnek tartott mór (arab) erkölcsiség (keresztény szempontból, természetesen) egyik megnyilatkozása, hogy Celestina romlottságát Rojas közönsége (s talán maga a szerző is) egyértelműen mór származásából eredeztette. Legalábbis a kiváló regény- és esszéíró Juan Goytisolo⁷ szerint, aki ezt írja: „A vén kerítőnő, Celestina alakja Al-Andalus⁸ arab irodalmából eredeztethető: Celestina, mint a korszak minden javasasszonya, megkeresztelt mór volt. Az ő hathatós segítségével nyer kielégülést Calixto brutális, parancsoló szenvedélye. Emez, noha nemes lovag – a

jövőbeli spanyolokhoz hasonlatosan – áldozat: két harcban álló civilizáció, a mohamedán és a keresztény áldozata. Calixtóban egyszerre van meg a mohamedánok túlfutott érzékisége és a keresztények háborgó lelkiismerete. Vagy, ha úgy tetszik, a lelke keresztény, a teste arab.”⁹

Ugyanez áll szerelmesére, a szépséges Melibeára. Azzal a különbséggel, hogy míg a gyenge jellemű Calistót önző sóvárgása vezérli, a leányzó erényes tiltakozását, önérzetes ellenállását csak Celestina mágikus praktikáival sikerül megtörni. Miután szóbeli közvetítőként csúfos kudarcot vall – Melibea egyszerűen kidobja a házából –, a boszorkány kerítőnő varázserejű tárgyakra (egy kendőre, egy gyűrűre) bízva a csábítás munkáját.

Melibea „elbukásának” oka lehet a testiségben őszintén vállalt nőisége, amit a XIX. felvonásban így vall meg Calistónak, ölelkezés közben: „Az én gyönyörűségem semmivel sem kisebb, uram; mi több, kettőnk közül én vagyok a nyertes, mivelhogy élvezhetlek téged.”¹⁰ De öntudatos érzékiségét s bekövetkező tragédiáját is összefüggésbe hozzák zsidó származásával, amely ugyan a műből közvetlenül nem olvasható ki, de több kutató evidenciaként említi.¹¹ Calisto véletlen halála után (lezuhan Melibea házának tornyából, és a nyakát szegi) szerelmese is öngyilkos lesz, Pleberio, a lány dúsgazdag apja pedig – a korban szinte istenkáromlásnak ható – végső monológiájában a szerelmi szenvedélyt, illetve balszerencsét okolja gyermeke pusztulásáért. Pleberio siratójában és Celestina egyik korábbi eszmefuttatásában a szakirodalom egyenesen a kabbalisztikus eszmék hatását vélte felfedezni.¹² S ha hozzávesszük még a műben gyakran felbukkanó antik irodalmi vonatkozásokat és hivatkozásokat is,¹³ bizvást állíthatjuk, hogy Rojas, a salamancai joghallgató a „magas” irodalom és a populáris kultúra különös ötvözésével alkotta meg ma meglepően modernnek ható *Tragikomédiáját*, csaknem kereken száz évvel az első modern regény, a *Don Quijote* megjelenése előtt.

Egyik mai kommentátora, Francisco J. Lobera Serrano pedig egyenesen azt állítja, hogy noha a párbeszédes regény (vagy olvasásra szánt tragikomédia) egyes szereplői, helyszínei és beszédhelyzetei evidensen köznapiak, a kerítőnő, a prostituáltak, a szolgák vaskos, olykor trágár regiszterben szólnak, mégis, a mű egész nyelvezete antik példákat követő, konstruált, jellegzetesen elit-értelmiségi által megalkotott rendszer, amelynek alig volt köze a korabeli beszélt nyelvhez. Idézem: „Nekem a *Tragikomédia* szereplőinek beszéde, szóljanak bárkihez, bármilyen helyzetben, kiművelt, már-már latinnak tűnő, nagyon erőltetett, de elegáns nyelv, amely azonban nagyon is különbözik korának művelt irodalmi nyelvétől; az utcán,

Toledo vagy Salamanca utcáin beszélt nyelvhez pedig semmi köze. [...] De ez a »magas« nyelv egy »alantas«, trágár világot mutat meg, amely hasonlít ugyan a XV. század végi spanyol világra, de lehet a mi mai világunk is, a maga mélységes feszültségeivel, ellentéteivel és perlekedéseivel.”¹⁴ Rojas korábbi értelmezője és kiadója, Peter E. Russell szintén alapos vizsgálat alá veszi a *Tragikomédia* nyelvi rétegeit. Kimutatja, hogy a műben 332 szentenciát, görög–latin filozofikus bölcsességet idéznek a szereplők, de a népnyelvből vett közmondások is gyakoriak benne, szám szerint 272.¹⁵ A Sempronio nevű szolga például így oktatja szerelmi kórbán szenvedő urát az első felvonásban: „Vagy nem olvastad ama bölcsét, ki ezt írja: »Miképpen az anyag a formára, azonképpen vágyik az asszony a férfirra?«” A javasasszony Celestina pedig így beszél magában az V. felvonás elején: „Ó, vén Celestina! Örvendj hát; a jó kezdet fél siker. Ó, kigyóolaj! Ó, fehér fonál! Mely pompásan a kezemre dolgoztatok! Ó! Pokolra is dobtam volna minden volt és leendő megbízásomat, s nem hittem volna többé sem füvekben, sem kövekben, sem varázsszavakban! Ujjongj hát, öreg, többet hoz ím ez ügy [értsd: Melibea és Calisto összeboronálása. Cs. Cs.] a konyhára, mint tizenöt megfoldozott szűzlány. [...] Aki nem tud arabusul, ne beszéljen arabusul, tartja a mondás, s ugyan bölcsen. Való, hogy a gyakorlat jobb orvost nevel, mint a könyvek; nemhiába mondják, hogy a gyakorlat teszi a mestert, meg a tapasztalatokon való okulás...”¹⁶

Don Quijote

A Búsképű lovag történetének népi, populáris vonatkozásait eddig sokan és sokféleképpen taglalták. Mindekelőtt megemlítendő az a közhelyszámba menő irodalomtörténeti tény (amelyet mellesleg a szerző maga állít regénye bevezetőjében), hogy tudniillik műve voltaképpen a lovagregények paródiája, kigúnyolása, ami, ha úgy tetszik, már önmagában a népszerűsítés egyik formája. De eleve köznépi jellegű a főszereplő, akinek a neve valójában Quijano (vagy Quesada?), s aki, bár nemes, életmódjában alig különbözik a közönséges, falujabeli parasztokétól, akárcsak „hétszilvafás” magyar rokonai. Mint tudjuk, kedvenc olvasmányai, a lovagregények hatására kivételes hős szeretne lenni, ám lovaggá csak úgy válhat, ha – időt és személyiséget váltva – a középkorba *képzeli* magát. Ebből a „magasságból” válik igazán plasztikussá ellentéte a közönséges Sanchóval, aki, földművelőként, ízig-vérig népi; ő maga „a Nép”. Mármint a „magas” és „populáris” kapcsolatának, gyötrelmes és gyönyörűséges egymásra hatásának mindmáig egyik legértékesebb, legtanulságosabb példája Don

Quijote „sanchósodása” illetve a földhözragadt paraszt „quijotizációja”. A folyamat, amelynek során fokozatosan egymáshoz hasonulnak, annyira ismert, hogy itt csak elég néhány jellegzetességére, epizódjára utalni.

Mélységesen igaza van a kubai cervantistának, Miguel José Péreznek, aki egyik előadásában¹⁷ a remekmű talán legfőbb értékeként Don Quijote és Sancho Panza kapcsolatát jelöli meg, amely kapcsolat származásuktól függetlenül barátsággá alakul, s a két szereplő remek párbeszédeiben nyer kifejezést, a szavakban megfogalmazott igazságokban. „E baráti viszony egyre mélyül, egyre szilárdul a cselekmény során [...], alapja és támasza maga az igazság, a szavakkal egyesülő igazság. Szó és igazság emez egysége hiposztatikus, valóságos létezők összefonódása, és nem csupán képletes értelemben; Don Quijote számára szó és igazság olyan, akár »kétféle természet egy személyben«.” Majd: „Az úr és fegyverhordozója közti párbeszéd olyan intenzív, hogy létrehozza a »csodát«: Sancho ugyanabba a »bolondériába« esik, mint a gazdája, ami által kitarul előttük minden horizont.”

**Don Quijote és
Sancho Panza**
John Philip
metszete,
1687



A két szereplő metamorfózisára Juan Goytisolo jellegzetes példát említ már idézett esszéjében: „Sem Don Quijote, sem Sancho Panza nem azonos önmagával attól a pillanattól fogva, amikor Sancho elvállalja ura szolgálatát, mint ahogyan aznap sem, amelyen Don Quijote, a Fehér Hold lovagjától legyőzve, hű fegyverhordozója kíséretében hazatér falujába, hogy meghaljon. A két epizód között Sancho »quijotizálódik«, Don Quijotén pedig nemegyszer kiütözközik Sancho meglehetősen cinikus realizmusának tünetei. Így, a földhözragadt Sancho, csak hogy követhesse gazdáját, lemond szigetének kormányzásáról (»Az Isten áldja meg uraságtokat, mondják meg kegyelmes uramnak, a hercegnek: meztelenül születtem, most is meztelen vagyok, se nem nyerek, se nem vesztek; evvel csak azt akarom mondani, üres zsebbel jöttem ide kormányzónak, üres zsebbel is megyek el innét, éppenséggel nem úgy, ahogy más szigetek kormányzói szoktak.«) Don Quijote pedig, tudva, mekkorákat lódtott Sancho, amikor beszámolt a Clavileño nevű faparipán tett, képzeletbeli és tréfába illő repülőútjáról, így szól

hozzá: »Csak annyit mondok Sancho, ha azt akarod, hogy elhiggyék, amit az égben láttál, azt kívánom, hogy te is elhidd, amit én láttam a Montesinos barlangban«.”¹⁸

Az igazságosztó lovag, akit képzelete és kedvenc olvasmányaitól eltorzult „hamis tudata” valami sosem volt hősi, idealizált Aranykorba telepít át sivár jelenéből, nyelvileg is a régmúltban jár. Olyannyira, hogy a közönséges népek, például a fogadó körül sürgölődő szolgálók nem is értik kacifántos beszédét.¹⁹ Az író remekül oldotta meg ezt a tudós bűvárkodóknak is becsületére való lingvisztikai bakugrást: bőven merít az archaikus spanyol nyelv grammatikájából és hajdani szókészletéből. Az már más lapra tartozik, hogy a magyar olvasó, ha a legfrissebb fordítást olvassa is, s ha érzékeli is a szöveg régieségét, kevésbé szédül bele ebbe a nyelvi időutazásba.

Sancho keresetlen, de mégis zamatos, közmondásokkal telítődött beszéde annál időtállóbb; a jelenség nyelvfilozófiai magyarázata szintén külön fejezetet érdemelne. Nem mintha Don Quijotétól idegen volna a szólásmondások használata. Sőt, ez az idiomatikus szál akár kölcsönös metamorfózisuk egyik ve-

zermotívuma is lehetne, amint azt a Második Rész 67. fejezetének 687. oldalán láthatjuk. A történet vége felé közeledve a Búsképű éppen azt fontolgatja, hogy hosszabb időre elszegődik pásztornak, Sancho pedig már elképzelet, hogy majd Sanchita nevű leánya viszi ki nekik az ebédet a karámhoz, ám akkor visszahőköl:

„De megálljunk csak! Ő bizony elég formás leány, s van akárhány ügyes rosszcsont pásztor; azt pedig csakugyan nem szeretném, ha Sanchita kijönne gyapjúért, s nyírtan térne vissza. A szerelem meg a rossz kívánság csakolyan otthonos a mezőn, mint a városokban, a pásztorkunyhókban, mint a királyi palotákban, s aki nem jut kísértésbe, nem vétkezik, ha nem lát szemem, nem kíván szívem, s jobb okosan csenni, mint koldulni menni. – Elég a közmondásokból, Sancho! – szólt közbe Don Quijote. – Hiszen egy is elég lett volna, hogy megértesd, mire gondoltál. S már sokszor figyelmeztettelek, ne pazarold oly bőven a közmondásokat, s ne rázd őket lépten-nyomon a szűrőd ujjából. De úgy látszik, az az intés pusztába kiáltott szó volt. Falra hánytam a borsót. – Kegyelmed szakasztott úgy tesz – válaszolt Sancho –, ahogy a közmondás tartja: bagoly mondja verébnek, de nagy a fejed. Engem azért pirongat, mert sok közmondással élek, kegyelmed meg párosával szórja őket. – Igazad van, Sancho – válaszolt Don Quijote –, csakhogy én kellő helyen használom a közmondást, mind a helyére illik, mint gyűrű az ujjra. Te pedig üstöküknél fogva cibálsz, inkább rángatod, mint irányítod őket...”

Don Juan

„Calistóban pedig, embrionális formában, már ott van Don Juan későbbi mítosza, amely azután Tirso de Molinával kezdődően egész Zorilláig bezárólag végigvonul az egész spanyol irodalmon, hogy végül a XVIII. századtól egyetemes dimenziókba emelkedjék. Don Juan nem egy önmegtagadó homoszexuális, amint azt Gregorio Marañón bizonyítani próbálta, hanem a muzulmán-keresztény kettősség eredménye, s mint ilyen, lényegileg spanyol, akit a hárem utáni nosztalgia arra készítet, hogy folyvást női áldozatai után koslasson, el egészen a látszatra legtávolabb eső pontig, az apácázárdáig” – írja idézett eszmefuttatásában Juan Goytisolo. S való-

ban, érdemes felfigyelnünk arra a különös tényre, hogy noha Celestina és Don Quijote alakja is folklorisztikus jelképpé „sűrűsödött”, figurájukat mégis egy-egy remekmű őrzi igazán. A „sevillai szédelgő”²⁰, azaz Don Juan mítosza viszont számos alakban és több irodalmi műben (többnyire drámában) hagyományozódott az utókorra. Olyannyira, hogy klasszikus esszéjében Ramiro Maeztu²¹ egyenesen Don Juan-típusokat emlegethet: megkülönbözteti a csábító „déli” hím-ragadozó, és „északi”, az ideális, eszményi szerelmet kereső típusát. (Sőt, szerinte Európa keleti és nyugati tájainak is külön Don Juanja van.) Előbbire Tirso de Molina, Zorilla valamint Molière klasszikus műveit, utóbbira Byront, Lenaut, az olaszokat és Mozart zenei remekét hozza fel példaként. De megjegyzi: „Mindenki Don Juanról beszél Európa északi részében. Senki sem érti. Minden író esztét megjárta Don Juan. Egyik sem szentelt neki fajsúlyos művet. Hogyan lehetséges ez? Hadd válaszoljak erre: mert Észak Don Juanja belsőleg inkoherens, nemcsak a valóságban, de képzeletben is, s szertefoszlik a levegőben, mihelyt



Alexandre-Évariste
Fragonard:
Don Juan
és a Kormányzó
szobra
festmény,
1830–1835

megpróbálják irodalmi karakterben rögzíteni. Inkoherenciája szembeötlővé válik, mihelyt olyan szerelemre gondolunk, amely nem tud kielégülni, minthogy minden nő, akibe csak belebotlik, méltatlannak bizonyul érzelmeire.”²² (Ha megéri, Maeztu bízást az „északiak” közé sorolhatta volna Max Frisch *Don Juan avagy a geometria szerelmese* című, 1953-ban megjelent drámáját²³ is, bár talán helyesbíteni is kellett volna szigorú ítéletét; Frisch darabja ugyanis üdítő kivétel: nála a Szédelő egyszerre férfias hős és idealista bölcselő.)

Noha Don Juan „nemzetközisége”, mítoszfeldolgozásainak szerteágazó bokra kultúrtörténeti tény, a legenda eredetét, forrásvidékét mégis a spanyoloknál kell keresni. Közlebről pedig a középkori románcköltészetben. Maeztu mutatta meg azt is – Víctor Said Armesto kutatásai alapján –, hogy „a Szédelő alakja megvolt már Spanyolország legendaiban és népi történetekben, amint feltehetően minden országában.”²⁴ A szájhagyományban a legenda két ágon fejlődött: egyik a vakmerő, gátlástalan nőbolondító alakja, a másik a halott úri méltóságot (komtur) szentségtörő módon vacsorára hívó botrányhős története körül bonyolódik. Maeztu az istenkáromló lovag tematikájából be is emel tanulmányába egy hosszú románcot, amelynek a kötetet is fordító Jánosházy György változatában idézzük néhány sorát:

„Nyalka lovag ment az úton, / templomba ment, a misére; / nem a misére volt a gondja, / nem is indult ő evégett, / a dámákat ment ő látni, / akik oly frissek, szépek. / Hát, ahogy ment, útja közben / majd egy halálfőre lépett, / nézte, nézte csodálkozva, / s messze rúgta az útfélre; / az fogával vicsorított, mintha ránevetne éppen. / Hej, halálfő, jöjj el este, lakomára légy vendégem. / Gúnyolsz, lovag, ám szavamra elmegyek hozzád ma éjjel. [...]

Falat még nem ment le torkán, / s döng a kapu a sötétben. [...] Nem látogatába jöttem, asztalodhoz sem vendégnek; / azért jöttem, hogy éjfélkor / a templomba jöjj el velem. [...] A templomban ugyan mit lát: / sírgödör tátong közepén. / Gyerünk, gyerünk, lovag uram, / lépj e sírba mit se félve, / itt alszol majd velem együtt, / megosztom veled az étkem...”²⁵

A románcbeli lovag ezúttal ugyan megússza, a halott csak ráijeszt és tiszteletre inti, nem úgy, mint majd Tirso de Molina drámájában (és számos későbbi feldolgozásban, így Mozart *Don Giovanni*jában is), ahol Don Juant a Pokol lángjai emésztik el, méltó büntetésül.

A Don Juan-i téma, akárcsak a Don Quijote-i vagy a celestina, szinte kimeríthetetlen. Feldolgozóinak név-

sora is; az említettek mellett okkal szerepelhetne még Puskin, Baudelaire, Bernard Shaw vagy akár Camus és Kierkegaard. A magasztos és a vulgáris, a „magas” irodalmi valamint „népi”, „populáris” művészet egymásra hatása, egymást gazdagító vagy éppen szegényítő megnyilatkozásai folytonos változásban ugyan, de nem szűnő jelenlétükkel ékesen bizonyítják – legyen bármennyire közhely –: a művészet múlthatatlan. Lényegi (örök emberi) tartalmai minden korban megtalálják megfelelő formájukat, útjukat a választott kevesekhez éppúgy, akár a fogyasztásban örömet kereső tömegekhez. Legyen szó akár örökbecsű műremekekről, akár népszerű popzenei alkotásokról, vagy éppen olcsó kitűzőkben, tucattermékekben tárgyasuló jelekről, jelképekről.

Don Juan, mindenesetre, a végletesen önző férfigőg időtlen jelképe. Kierkegaard a Mozart-opera ürügyén így látja a Szédelőt: „Don Juan menet közben van [...] Ahogy az érzékiséget Don Juan alakjában értelmezik, [...] azelőtt soha nem értelmezték [...] az erotika itt a csábítás. Elégge figyelemre méltó, hogy a görög világban teljesen hiányzik a csábító fogalma. [...] Don Juan viszont alapjában csábító. [...] Ő kurtán végez, és mindig feltétlenül győztesnek kell képzelnünk. Ezt előnyének tekinthetnénk, holott valójában szegénység. [...] a lelki szerelemnek is van egy másik dialektikája, [...] a különbözős minden más egyéntől, még akkor is, ha az a szerelem tárgya. Ebben rejlik gazdagsága, dús tartalma. De nem így áll a dolog Don Juannal. Neki ehhez ugyanis nincs ideje, számára minden csupán a pillanat műve. [...] Számára a teljesen elvont nőiség a lényeg, és legfeljebb a még érzékibb különbség. A lelki szerelem megáll az időben, az érzéki eltűnik az időben...”²⁶

JEGYZETEK

- 1 Két magyar irodalmi vonatkozás még említést érdemel. Kölcsey Ferenc *Celesztina* című emlékbeszéde, amelynek névadója éppenséggel ellentétet előjelű, mint spanyol névronta: eszményi női alak, aki a költő első szerelme volt. Megemlékezésében megkapó vallomásokat olvasunk az emberi élet tavaszáról, az ifjúkor vágyairól, reményeiről, csalódásairól. A másik: a *Tragédia* boszorkányalakja a londoni színből; Jankovics Marcell képi ábrázolása akár a *Tragikomédia* címszereplőjének illusztrációja is lehetne.
 - 2 Fernando de Rojas (1470–1541) spanyol drámaíró. Egyetlen irodalmi alkotását, a *Celestinát* salamancai joghallgatóként írta egy szünidőben. A megírás évét nem ismerjük, de nem sokkal előzhette meg az első, 1499-es kiadást. Az ehhez, bevezetőként is felfogható, egyik barátjához írt levélben Rojas azt állítja, két hét alatt fejezte be a munkát, egy ismeretlen szerző (aki, Rojas szerint lehetett a költő Juan de Mena, de akár az ugyancsak poéta Rodrigo Cota is) véletlenül megtalált kéziratának folytatásaképp.
 - 3 ROJAS, Fernando de: *Celestina. Calisto és Melibea tragikomédiája*. Ford. SZÖNYI Ferenc, Bp., Eötvös, 2010
 - 4 Uo., 27–28.
 - 5 A nők bűbájosságáról, ördögösségéről való nézetek már a X. században mindenfelé elterjedtek. XXII. János pápa 1317-ben és 1327-ben a bűbajos asszonyokra, akik az ördögöt imádták, neki áldoztak, magukat vele elgyűrűzték, már átkot mondott. VI. Ince pápa 1454-ben, valamint 1486-ban kiadott bullái értelmében, a bűbajos nők és boszorkányok a Szent Inkvizíció elé voltak állítandók, hogy ezúton az elkárhozottaknak a máglyahalál következtében legalább lelkeik mentessenek meg.
REIZNER János: *Szeged története*. <http://www.bibl.u-szeged.hu/reizner/01/1338.htm>
 - 6 Először 1263-ban, I. Jakab aragóniai király színe előtt megrendezték Móse-ben Náhmán de Gerona (Náhmánidesz) rabbi és Pablo Christiani barát részvételével a barcelonai hitvitát. Náhmánidesz a vita után menekülni kényszerült, de a zsidók nagy többsége ekkor még nem látta olyan fenyegetőnek a légkört, hogy áttérésre gondolt volna. Akik igen, azokat konverzoroknak, áttért zsidóknak nevezték. Ők már kereszténnyé lettek, és ekkor még bejuthattak a társadalom felsőbb köreibe, beleértve a nemességet és a királyi réteget is, ahol nem kellett diszkriminációval számolniuk. Mivel azonban 1390-ben Kasztília királyának hirtelen haláláért a zsidóságot kezdték vádolni, 1391. június 4-én Sevillában pogrom tört ki, amelyben a zsidóság egyharmadát meggyilkolták, egyharmada áttért a kereszténységre, a maradék pedig elhagyta hazáját. Az ibériai területek visszafoglalására a móroktól a keresztények már a VIII. századtól tettek kísérle-
- teket, de harcaikat csak 1492-ben Granada visszafoglalásával koronázta végérvényes siker.
- Aragóniai Ferdinánd és Kasztíliai Izabella közt létrejött egy érdekházasság, amelynek célja az volt, hogy Spanyolországot a kereszténység zászlaja alatt egyesítsék. A zsidóság eleinte még anyagilag is támogatta őket, mivel feltételezték, hogy II. Ferdinánd – anyai ágról való zsidó származása miatt – talán befolyásolni tudja a társadalmat, hogy nagyobb toleranciát mutasson a zsidóság felé. Kezdetben ez így is történt. Róma azonban nyomást gyakorolt Spanyolországra, hogy ők is állítsanak fel inkvizíciós bíróságokat. Ferdinánd ezt előbb visszautasította, majd Izabella hatására mégis megtette. A népirtás az 1492. március 31-i Torquemada által kiadott Alhambra-ediktummal vette kezdetét. A zsidókat választás elé állították: vagy elvándorolnak, vagy keresztény hitre térnek. Azokat, akik főleg kényszer hatására áttértek ugyan, de otthonaikban megtartották a zsidó szokásokat, maranneusoknak nevezték. Ugyanebben az évben azonban már konverzorok ezreit végezték ki azzal a váddal, hogy megtérésük hamis volt. Torquemada szerint (aki mellesleg szintén kikezresztelkedettek leszármazottja volt) a zsidók mindaddig, míg Spanyolországban maradnak, kísértést jelentenek a konverzorok számára, hogy gyakorolják zsidó örökségüket. Tevékenysége arra is kiterjedt, hogy felkutassa, kinek van legalább egyetlen zsidó vagy muzulmán felmenője. Véleménye szerint a bűn már eleve a zsidók vérében van, amely áterjed az utódokra is. Ezért ők hiába gyakorolják buzgón a keresztény vallást, akkor is bűnösök, mert ősük zsidók voltak. Az elmélet lényege a faji megkülönböztetés volt, emiatt a spanyol zsidók elűzését a történelem „kis holokausz”-ként értékeli. http://zsido.com/a_spanyol_zsidóság_tortenete/
- 7 Juan Goytisolo (1931–2017) Cervantes-díjas spanyol költő, író, esszéista. Magyarul: GOYTISOLO, Juan: *Hordalék. Regény*. Ford. LENGYEL Péter; Bp., Európa, 1962; *Szigeti krónika*. Ford. BENYHE János; Bp., Európa, 1964; *Személyleírás. Regény*. Ford. HARGITAI György, Bp., Kosuth, 1969
 - 8 Andalúzia arab neve.
 - 9 GOYTISOLO, Juan: *España y los españoles*. Barcelona, Editorial Lumen, 1976
<http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com/2010/10/juan-goytisolo-don-quijote-don-juan-y.html>
 - 10 ROJAS: *i. m.* (2010), 184. Az eredeti nyersebb és tömörebb: „Señor, yo soy la que gozo, yo la que gano; tú, señor, el que me hazes con tu visitación incomparable merced.” „Uram, én vagyok, aki élvez, én, aki nyerek; te, uram, hasonlíthatatlan kegyet gyakorolsz felém látogatásoddal.” (Cs. Cs.)

- 11 Például GILMAN, Stephen: *The Art of La Celestina*. Madison, University of Wisconsin Press, 1956; FINE, Ruth: *Voces y silencios: Los llantos de Pleberio y Agi Morato o la representación del converso en Rojas y Cervantes*. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc224n0>
- 12 Pleberio siratója már-már blaszfémiaának, eretnekségnek ítéltető, hiszen, noha a szerelmi szenvedélyt kárhoztatja lánya pusztulásáért, Istent még kegyetlenebbnek állítja be, teremtett világát pedig velejéig értelmetlennek: „Ó, örökös félelmekkel teli, örök nyomorúsággal vert élet! Ó, világ, világ! [...] Zsenge s tudatlan ifúságomban még azt hittem, valamely rend kormányozza tetteidet; de ma, látván jótéteményeid színét és visszáját, tévelygések útvesztőjének tűnsz fel nekem, rémségek sivatagjának, fenevadak búvóhelyének, emberek hiú körjátékának...” (193.) „Vannak, akik istenitenek [mármint a szerelmet – Cs. Cs.]; de nem tudom, mely tévedés vitte reá őket. Hiszen Isten a teremtményeit pusztítja el; te csupán azokat, kik követnek téged. A józan észnek te esküdt ellensége vagy: éppen azokat halmozod el legnagyobb jótéteményeiddel, kik legkevésbé sem törődnek veled, mígnem őket is bevonod félelmetes körtáncodba.” (196.)
Celestina: „Ez a világ sora, keréken fordul az ember szerencséje: egyszer fent, másszor lent. Törvénye már az a szerencsének, hogy semmi a világon nem állandó; a dolgok rendje a változás.” (116.)
- 13 Rojas, a salamancai joghallgató fölényes antik olvasottsággal rendelkezett, amely részint hatásként, részint konkrét utalásként jelentkezik művében. Peter E. Russell Arisztotelész hatását látja a szereplők városi-polgári szituálásában, latin, elsősorban terentiusi hatást például a tegező beszéd-módban, a figurák számában, párban történő szerepeltetésében.
- 14 LOBERA SERRANO, Francisco Javier: *Sobre la escritura del “hablar” en La Celestina y en el Quijote = Crítica del texto*. Sapienza-Università di Roma, 2017, XX/3., 85.
- 15 RUSSEL, Peter E.: Bevezetés a *La Celestina* spanyol kiadásához = *Uő: La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid, Ed. Clásicos Castalia, 1991, 117.
- 16 ROJAS: *i. m.* (2010), 71.
- 17 PÉREZ, Miguel José: *Don Quijote-Sancho/Sancho-Don Quijote: enseñanza-aprendizaje entre el diálogo y la aventura*. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/don-quijotesanchosanchodon-quijote---enseanzaaprendizaje-entre-el-dilogo-y-la-aventura-0/html/0024631c-82b2-11df-acc7-002185ce6064_5.html
- 18 GOYTISOLO: *i. m.* (1976) Az idézett Cervantes-részletek a 19. jegyzetben megjelölt magyar kiadásban a 2. kötet 518., illetve 423. oldalán találhatók.
- 19 Az Első Kötet 16. fejezetében az elbeszélő így mutatja be a Maritornes nevű szolgát: „Csuklóján pár sor üveggyöngyöt viselt a lány, ezek azonban igazgyöngyökként fénylettek a lovagnak; haját, mely meglehetősen hasonlított a lószőrhöz, ő Arábia legtündöklőbb aranyszálának vélte, [...] a tegnap esti avas füstölt hús szagát árasztó lehelete szakasztott olyan volt Don Quijotének, mintha édes és balzsamos illat lengedezne feléje...” Majd a következő szöveget adja Don Quijote szájába: „Szívem mélyéből óhajtanám, bájos és szépséges kisasszony, hogy e rendkívüli kegyet, melyet nagy szépségének szemlélése nyújt, méltóképpen viszonzhassam, azonban [...] ehhez a lehetetlenséghez még nagyobb akadály is járul: ama hűség, melyet a pártatlan Dulcinea del Tobosónak [...] fogadtam. Ha ez nem gátolna, nem lennék oly balgatag lovag, hogy elszalasszam” [...] Maritornes „se nem értve, se nem hallgatva szavait, szótlanul menekülni akart karjai közül.” CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de: *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha*. Ford. BENYHE János, Bp., Európa, 2005, 181.
- 20 Don Juan sokféle ragadványneve közül e legismertebbet Tirso de Molina (eredeti nevén Gábrriel Téllez, 1579–1648) spanyol költő, elbeszélő, drámaíró főművéből, *A sevillei szédelgő és a kövendég* című színdarabjából kapta, amely 1617-ben jelent meg először.
- 21 Ramiro de Maeztu (1875–1936) spanyol újságíró, kritikus, esszéista, az úgynevezett 98-as nemzedék kiemelkedő értekezője. Főműve a *Triptichon, Don Quijote, Don Juan és Celestina (elfogult esszék)* címmel jelent meg magyarul: fordította, a bevezetést és a jegyzeteket írta JÁNOSHÁZY György, Bukarest, Kriterion, 1988. Az idézet: 121.
- 22 MAEZTU: *i. m.* 121.
- 23 Magyarul FRISCH, Max: *Don Juan avagy a geometria szerelmese*. Ford. BÁNYAY Geyza = *Az örök Don Juan*. Vál. KATONA Tamás, utószó HEGEDŰS Géza. Bp., Magyar Helikon, 1968, 527–588.
- 24 Víctor Said Armesto (1871–1914) gallego-spanyol irodalomtörténész, aki – egyebek mellett – *Don Juan*, illetve a *Kövendég* legendájának forrásait kutatta a galíciai, portugál és spanyol népköltészetben.
- 25 MAEZTU: *i. m.* (1988), 137–138.
- 26 KIERKEGAARD, Søren Aabye: *Mozart Don Juanja*. Ford. LONTAY László, Bp., Magyar Helikon, 1972, 70–73.

Pelle János

A művészet és a holokauszt

■ A Soá bemutatásában, illetve a róla szóló kiállításokban nélkülözhetetlen a műalkotások szerepe, ugyanakkor a művészet és a népirodalom viszonya ellentmondásokkal terhelt, súlyosan problematikus. Lehet-e artisztikumot találni a „végső megoldás” borzalmaiban? A válasz nyilvánvalóan nem, ezt tükrözi Adorno nevezetes mondása, amely szerint Auschwitz után (vagyis inkább Auschwitzról) nem lehet verset írni. De festeni, szobrot faragni sem egyszerű. A haláltáborokról és a koncentrációs táborokról alig maradtak fenn fényképek, vizuális megjelenítésük szegényes, a foglyokról és környezetükről utólag készült rajzok és festmények inkább elriasztják, mint vonzzák a közönséget. A gonoszok által okozott szenvedés megjelenítése, különösen az emlékműszobrászatban, elkoptatott témává vált, ahogy az áldozatok identitását jelző szimbólumok is. Hasonlóképpen sikerületlen a „népirodalom” darabjainak többsége, hiszen a tömeges halál drámájától elfásul az olvasó, az átélt borzalmak és a cselekmény monotóniája lehetetlenné teszi a szereplők, jobbjára az áldozatok egyénítését, jellemük ábrázolását. Arról nem is beszélve, hogy a művek tipikus, unalomig ismétlődő mondanivalója, vagyis hogy „Soha többé holokausztot!”, csak politikai kontextusba helyezve fogalmazható meg, vagyis ha a művész legalábbis látszen utal azokra az erőkre (ilyennek számított az ötvenes és hatvanas években Kelet-Európában az imperializmus és a militarizmus), amelyek a népirodalom megismétlődésének veszélyeit hordozzák.

De lehet-e a legmagasabb igényeket támasztó műkritikusként viszonyulni a Soához, az esztétikum folyamatosan változó mércéivel mérni például a táborokban, szörnyű körülmények között készült rajzokat, vagy a túlélők képeit, illetve zaklatott hangvételű, szubjektív, többnyire közvetlenül a felszabadulás után született visszaemlékezéseit? Hiszen ha az „univerzális értékek” szempontjából közelítünk ezekhez az alkotásokhoz, ezzel azok a „partikularitás” dimenziójába kerülnek, és már nem az a lényeg-

ges, mi az üzenetük, hanem az, hogy hogyan, milyen művészi eszközökkel fejezik ki azt. A morális vagy esztétikai hatás felől értékeljük-e a holokausztot megörökítő műalkotásokat? Ha elsődleges céljuk az volt, hogy felkeltse az együttérzést, a megrendülést, az empátiát, vagyis morális reakciót váltsanak ki, formanyelvük és ábrázolt közegük hatása az idő múlásával csökken: számolni kell ugyanis azzal, hogy a befogadó idővel elfásul, távolságot tart az élménytől. A művészet definíciója évezredek óta vitatott, de Platón nyomán elfogadhatjuk, hogy az emberi lélek közvetlen megnyilvánulása. Egyszerre érthető és megmagyarázhatatlan, új formákat felfedezve kapcsolatba lép a szemléléssel, és az érzések teljes skáláját váltja ki belőle. *Ars longa, vita brevis*. Az előbbi univerzális és szenttelen, szüntelen változásban van, és nincs tekintettel a morális megfontolásokra. A holokauszt mint téma az évszázadok perspektívájából nézve partikuláris, mert erkölcsi alapon áll, megjelenítésének formanyelve pedig monoton és elkoptatott, közhelyes.

Utóbbi megállapítás azoknak az alkotásoknak a többségére igaz, amelyeket a foglyok a koncentrációs táborokban, illetve közvetlenül a felszabadulás után készítettek. De hogyan vélekedjünk azokról a művekről, amelyeknek készítői már a holokauszt után születtek, és a felmenőik sem voltak érintettek, mégis megihlette őket a népirodalom borzalma, melyből általános érvényű tanulságokat vontak le? Ez a fajta „továbbgondolás” nem távolítja-e el a mai nézőt a valóban végbement népirodalomtól, annak kollektív tragédiájától? Miképp viszonyuljunk azokhoz a műalkotásokhoz, amelyek a holokauszt másodlagos, és még így sokkoló következményeit, „mellékhatásait” jelenítik meg, például a cigányok, a homoszexuálisok vagy a fegyveres szolgálatot elutasító kisegyházak tagjainak üldözését?

1939-től kezdve több olyan művész alkotott Nyugat-Európában és Csehországban, akik közvetlenül is megörökítették a zsidók sorsát a gettóban és a táborokban.

Ezekből az alkotásokból *Művészet a holokausztból* címmel több kiállítást is rendeztek, mindenekelőtt az Egyesült Államokban és Németországban. Megjegyzendő, hogy a jeruzsálemi Yad Vashemnek is van művészeti gyűjteménye, és az innen kölcsönzött képek is szerepeltek ezeken a tárlatokon. Néhány művész, akinek az alkotásait kiállították: Pavel Fantl, Felix Nussbaum, Moritz Muller, Bedrich Fritta, Karl Bodek, Kurt Löw, Leo Haas, Charlotte Salomon, Helga Hošková-Weissová. A felsorolt művészeket, az utolsó kivételével, egytől egyig meggyilkolták. Megrendítő képeiket részben Nyugat-Európában készítették, de a legmeggrázóbbak Theresienstadtban (ma: Terezin) születtek, ahol nácik „luxus-koncentrációs tábor” rendeztek be, és átmenetileg lehetőség nyílt az alkotómunkára. Mintegy négy-öt hónap után viszont Auschwitzba küldték tovább a művészeket is, a többiekkel együtt. Theresienstadtban az

Anna Margit:
Önarckép
1940



oda deportált, majd később meggyilkolt zsidó gyerekek rajzaiból gyűjtemény látható, amely ma is elementáris erővel hat a szemlélőre.

A holokausztra reflektáló, művészileg kiemelkedő alkotások akkor jöttek létre, amikor tehetséges, a művészeti életben már részt vevő, elismert festők és grafikusok élték át a zsidók sorsát; amikor a népirtás folyamatában szünetek voltak, vagyis amikor átmenetileg lehetőségük nyílt az alkotómunkára; végül pedig a műveik túléltek őket, azaz nem semmisültek meg velük együtt. Ez a három körülmény csak Magyarországon állt fenn, tekintettel arra, hogy például a Theresienstadtban alkotó foglyok többsége nem volt hivatásos művész, és a felsoroltak közül talán egyedül a Franciaországban és Belgiumban

bujkáló Felix Nussbaum mérhető kvalitásait tekintve a holokausztot megtapasztalt magyar művészekhez, Farkas Istvánhoz, Sugár Andorhoz vagy Ámos Imréhez, akiknek méltatására később még visszatérünk.

Előbb azonban tekintsük át a Magyarországon rendezett holokauszt-kiállításokat, különös tekintettel az ott közszemlére tett művészi alkotásokra. Megjegyzendő, hogy ezeket a kiállításokat rendre a magyarországi tömeges deportálások évfordulóin rendezték meg. Úgy tűnik, a költségvetési források csak ezekből az alkalmakból „nyíltak meg”, a politikusok – ahogy ez nálunk gyakori – a kerek dátumokra való tekintettel biztosítottak „zöld utat” a tárlatok megrendezésének.

1994. július 17-én, az ötvenedik évfordulón nyílt meg a budai Várban, a Budapest Történeti Múzeumban a *Holocaust Magyarországon* című időszak kiállítás, amelyet Horn Emil, az akkor már felszámolt Munkásmozgalmi Múzeum főmuzeológusa rendezett. A kiállítás forgatókönyve a Magyar Auschwitz Alapítvány Holocaust Dokumentációs Központja, a Magyar Nemzeti Múzeum Legújabbkori Történeti Osztálya és a Wallenberg Bizottság közreműködésével készült, szerzőként Karsai László és Szita Szabolcs volt feltüntetve a katalóguson. A látványtervező Rajk László volt.

A kiállításon művészi alkotások nem szerepeltek, mégis, a katalógusban is megtalálható üzenetet, vagyis hogy „Soha többé Auschwitzot!”, legjobban egy köztéri emlékmű fogalmazta meg. Makrisz Agamemnon 1962-ben, Mauthausenben felállított *Mártír-emlékműve* (amelynek kicsinyített másolata 1986 óta az angyalföldi Duna-parton is megtalálható), a mártírium és az ellenállás politikai dimenziójában, az „antifasiszta narratíva” keretei közé illesztve ábrázolja a holokausztot. Ez azonban messzemenően leegyszerűsítő, ideologikus értelmezés, igenigen távol áll Auschwitztól, illetve a holokausztól.

Az 1994-es, első ilyen témájú kiállítás a Várban azt a tételt igyekezett illusztrálni, hogy a „szegedi gondolat” Horthy Miklós budapesti bevonulásától a zsidótörvények és a munkaszolgálat közbeiktatásával egyenes út vezetett a deportálásokig és az auschwitzi gázkamrákig. Mégis, e leegyszerűsítő gondolatmenet bemutatása a maga idejében újdonságnak számított, tekintet nélkül arra, hogy figyelmen kívül hagyta a magyar társadalom különböző csoportjainak viszonyát a holokauszthoz, és a zsidók megosztottságát. Emlékezetes maradt például az a Budapest-makett, amelyen fehér színnel jelölték a nyilasok tömeggyilkosságainak színhelyét, feketével azok az épületeket, egyházi és világi intézményeket, ahol az üldözöttek menedékre leltek, sárgával a nagy gettó,

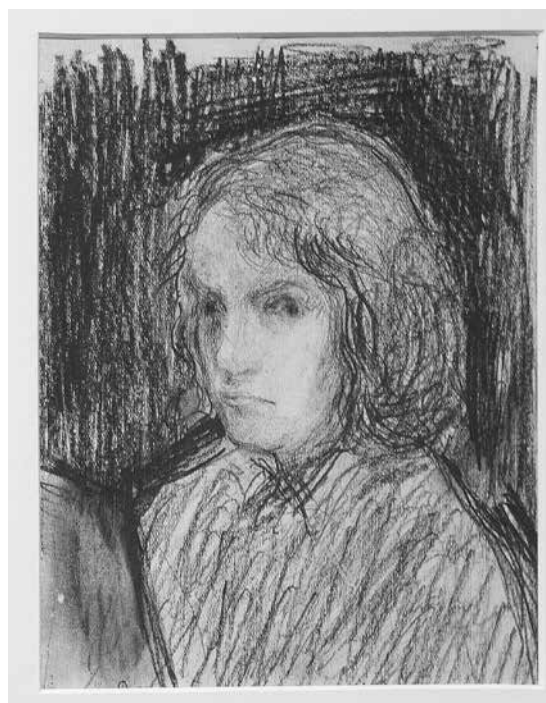
kék-fehér színnel padig a „nemzetközi gettó” területét. Sajnálatos, hogy az 1994. december 31-én bezárt kiállítás anyagát nem őrizték meg, nem tartották egyben. Bár erre a Mazsihisznek lehetősége lett volna, hiszen a múzeum felajánlotta neki. A neológ zsidó szervezet vezetése az akkor kárpótlásul kapott ingatlanokban elhelyezhette volna a tárlókat, illetve tárgyakat, de nem tartott rájuk igényt. Így ezek, a dokumentumok és a más múzeumoktól kölcsönzött darabok kivételével, megsemmisültek.

Tíz év múlva, a hatvanadik évfordulón 2004-ben már valóságos konjunktúrája volt a holokauszt-kiállításoknak. Medgyessy Péter miniszterelnök április 16-án ünnepélyesen átadta rendeltetésének a Páva utcai Holokauszt Tudományos és Dokumentációs Emlékközpont épületét. (Az állandó, ma is látható kiállítás itt csak két év múlva nyílt meg.) Ezelőtt nem sokkal nyitották meg a Múcsarnokban az *Elhallgatott holokauszt* című nagyszabású időszaki kiállítást. Egyidejűleg volt látható a Zsidó Múzeumban a *Holokauszt a magyar képzőművészetben* című, időszaki tárlat is.

Elemezzük először az *Elhallgatott holokauszt – Bisterdo Holocaust – The Hidden Holocaust* című nagyszabású kiállítást, amelyet a Múcsarnok termeiben rendeztek meg, és Hiller István kulturális miniszter és Jürgen Koppen, az Európai Unió budapesti nagykövete jelenlétében nyitottak meg. A Hősök terére néző homlokzaton hatalmas, csúcsán álló fekete háromszög (tervező: Rajk László) utalt az Auschwitzban, a rabok ruháján használt megkülönböztető jelzésekre. A három nyelvű, másodikként részben cigány nyelvű cím azt jelezte, hogy Fabényi Júlia, az intézmény főigazgatója és főkurátora olyan kiállítást rendezett, amely a zsidósággal azonos elbírálás alá eső áldozatnak tekint más kisebbségeket is, akikről eddig kevés szó esett, vagyis a cigányokat, a homoszexuálisokat és a fegyveres szolgálatot megtagadó vallási kisebbségek tagjait, mindenekelőtt Jehova tanúit. Figyelemre méltó viszont, hogy a második cím csak részben cigány, ugyanis a holokauszt neve ezen a nyelven porajmos (porajimos, parajimos vagy pharrajimos). A kiállítás mottója József Attila örökbecsű, kétsoros verse: „Tőke és fasizmus jegyesek / Minden külön értesítés helyett.” Ezzel az „antifasiszta és osztályszempontú” narratívával az a gond, hogy a verset a költő kommunista korszakában, 1931-ben írta. A magyar zsidók deportálására viszont már az olasz fasizmus 1943-as bukása után került sor, miután a nemzetiszocialista Németország megszállta Magyarországot. Ezt az enyhén szólva elavult szemléletet tükrözi a kiállítás katalógusának előszava is: „Közel 6 millió embert pusztítottak el azért, mert fejformájuk nem illett bele a

tudomány köntösébe bújtatott 14 pontos rendszerbe. 60 évvel ezelőtt, egy emberöltőnyi sincs még. Ehhez aszisztált a tudomány. Járulékos eszközként bevetve a tőkét és a háborút, mint a tőkefejlesztés biztos bázisát.” (Itt Fabényi Júlia, csak azért, hogy a kiállítás koncepcióját igazolja, komolyan utalt a fajelméletre, amit még a nácik sem tekintettek tudományosnak.)

Ugyancsak az előszóból derül ki a nagyszabású tárlat célja: „A megemlékezés kiállításunk célja, egy fel nem cserélhető eseményre, a XX. század külön, önmagában komplex egészbe sűrűsödött rettenetére, a holokausztra. 60 év elteltével adott a jelen és a múlt, a múltból szervesen növekvő szálak, melyek lehántva magáról a történelmi tényről, arról, ami visszavonhatatlanul megtörtént, a hozzá és belőle vezető útról, nem mások, mint rém-



Gedő Ilka:
Önarckép
1944

emlékképek, metaforába sűrűsítve. Kiállításunk a kortárs képzőművészetet hívta meg, aktivizálendő mindazon szálakat és a jelenben érvényes elemeket, melyek a rendszerezett, a holokauszt elő- és utószálaiból álló építményt képzik, hogy mozgassa meg, tudatosítsa, és szembesítsen az áldozat és a gyilkos szellemi és lelki működés mechanizmusaival, fogalmazza meg a múlt aktuális és örök témáit.”

Mielőtt a nagyszabású kiállítás katalógusának legjellemzőbb, a koncepciót megfogalmazó szövegeit elemezném, érdemes kitérni arra, milyen szempontok szerint sorolták három csoportba a műtárgyakat. Legtöbb volt a „kortárs mű”, közel negyven művész, közte számos cigány

festő alkotása, melyet a holokauszt ihletett. Külön termekben voltak láthatók még hét művész „kortárs-történeti” munkái és a „történeti” művek is. Utóbbiak alkotóit érdemes felsorolni: Ámos Imre, Anna Margit, Bálint Endre, Erdély Miklós, Fenyő Andor Endre, Gedő Ilka, Gera Éva, Kádár György, Kondor Béla, Ország Lili, Román György, Schaár Erzsébet, Vajda Lajos és Vilt Tibor. Megjegyzendő, hogy az ebbe a csoportba sorolt, klasszikusnak számító művészek közé a holokauszt egyetlen áldozata, Ámos Imre került csak be. Ketten megérték a felszabadulást, és a megpróbáltatások idején, illetve közvetlenül azután készítették megrázó rajzokat a munkaszolgálatról és a pesti gettóról (Kádár György és Gedő Ilka).

György Péter írta a kiállítás katalógusában olvasható *Talán még nem késő* című bevezető tanulmányt. Ő a holokausztot „a zsidók, romák, homoszexuálisok, politikai

Farkas
István:
Végzet
1934



ellenállók, »antiszociális elemek« kiterjedt, nagyipari technológiával végrehajtott, módszeres kiirtásának” nevezi. Hozzátehetne volna a szovjet hadifoglyokat is, akiket a zsidók után a legnagyobb számban gyilkoltak meg. De nem ez a legnagyobb gond György Péter felfogásával, amelyet számtalan helyen kifejtett. Hanem az, hogy ő a holokausztot olyan egyetemes tragédiának tartja, mely minden „rendszerellenes” – vagy annak tartott – kisebbséget sújtott, valahogy úgy, ahogy a tömeggyilkos sztálini önkényuralom. Nem fogadja el, hogy a zsidóság kiválasztott nép lenne, de azt sem, hogy a holokauszttal a nácik mindenekelőtt a zsidóságot akarták megsemmi-

síteni, hiszen benne látták a gonoszság kútfejét, a német népet fenyegető legnagyobb veszélyt. Vagyis György Péter a holokausztot eltávolítja a zsidóságtól, amit a múltba helyez, visszamenőleg felszámol. Így írhat le ilyesmit: „A magyar zsidók – akiknek döntő többségét 1944/45-ben elpusztították – nem pusztán a mai magyar társadalomban láthatatlanok, a múltjuk is érzékelhetetlen. Több mint félmillió állampolgár hajdani kultúrájának nyomai szinte mind eltűntek, vagy magukra hagyottan azt üzenik (ami persze nem áll távol az igazságtól), hogy a magyar zsidó közösség története 1945-re egyszer s mindenkorra, jövátéhetetlenül véget ért.” És ha zsidók ma már nincsenek nálunk – illetve valójában nem is voltak, mert az esztéta szerint Magyarországon tömegesen asszimilálódtak, és csak a faji törvények tették őket újra zsidóká –, hogyan tarthatnának más csoportoknál nagyobb igényt a holokausztra való emlékezésre? Hiszen annak „azt a szellemi fordulatot kell elősegítenie, amelynek eredményeit a ma élők megértik, hogy a zsidók, romák, politikai foglyok, homoszexuálisok, értelmi sérültek, testi adottságaikban korlátozottak, az úgymond aszociális viselkedésű állampolgárok kiirtásához aktív segítséget nyújtottak, vagy benne maguk is részt vettek, akkor saját magukra emeltek kezét”.

György Péter gondolatmenete, amely az *Elhallgatott holokauszt* című kiállítás alapkonceptiója volt, több ok miatt is elfogadhatatlan a számomra. Azt vallom, hogy a magyar zsidóságnak nemcsak múltja volt, de jövője is van, és a holokauszt nem fogható fel, nem élhető át, ha nem a legnagyobb, minden tekintetben kiemelt jelentőségű áldozati csoport, annak vallása és kultúrája felől közelítjük meg. Az emberi jogok nevében és a kisebbségek védelmében ki lehet állni napjaink üldözötteiért, de a holokauszt idején még nem létező törvények, illetve az emberi jogvédő felfogás nevében nem lehet ítéletet mondani az akkori társadalomról. A kollektív trauma feldolgozásakor nem kelthetünk lelkiismeret-furdalást a ma élő nem-zsidó nemzedékekben. Megértést, empátiát kell ébreszteni az áldozatok iránt a művészet eszközeivel, nem szabad vezeklést, olyan bűnök beismerését várni a kortársaktól, amelyet a nagyszüleik vagy a dédszüleik követtek el. Nem lehet úgy kiállítást rendezni Auschwitzról, hogy a „nembeli lényeg” nézőpontjából közelítünk hozzá, s nem tulajdonítunk központi jelentőséget annak az üzenetnek, amit a zsidóság és judaizmus hordozott és hordoz ma is. De a kiállítás rendezői éppen ezzel próbálkoztak, megpróbáltak ellenállni a „zsidó mártírológia” vonzásának. Kiemelten foglalkoztak a homoszexuális emberek üldözésével (bár Magyarországról a szexuális

orientációja miatt senkit nem deportáltak), a szintik és romák, a fogyatékkal élő emberek üldözésével (az utóbbi 1944-re már Németországban is megszűnt), Jehova tanúinak üldözésével, a nácik által előidézett kulturális exodussal, és a valamilyen, az alapkoncepcióba nem illeszkedő megfontolásból, a magyar cionizmus történetével (!).

A Páva utcai Holokauszt Tudományos és Dokumentációs Emlékközpont (HTDE) *Jogfosztástól népiirtásig* című állandó kiállítása 2006. február 21-én, tehát majdnem két évvel az épület felavatása után nyílt meg. A Molnár Judit és munkatársai által készített kiállítás az 1994-eshez hasonlóan nélkülözi a műalkotásokat, kizárólag a tragikus eseményekre, a magyar zsidóság többségének elpusztítására és az oda vezető útra koncentrál. A legfontosabb vizuális elem a föld alatti tárlaton a látogatót a folyosó falán végigkísérő, vékony vonalakkal álló grafikai installáció, amely azt sugallja, hogy a magyar zsidóság sorsa kezdettől fogva meg volt pecsételve, egyenes út vezetett a deportálásokig és a gázkamráig. Pedig ez távolról sem volt így, hiszen a német megszállásig, és még azon túl is működtek olyan erők a kormányzatban, és a társadalomban is, melyek megpróbálták feltartóztatni, késleltetni a végzetet. A cigányok tömeges elpusztítását is megörökítő kiállítás azonban formavilágában ezt a leegyszerűsítő, az „eleve elrendeltséget” tükröző felfogást követi. Ez a tömegsírok feltárásáról látható filmekkel együtt sokkoló megközelítés. Ami éppen azért, mert nélkülözi a művészet tanúságát, alkalmatlan arra, hogy érzékeltesse azokat a folyamatokat, emberi reakciókat, amelyekre a többségi társadalomban, és a zsidó kisebbségen belül sor került 1938 és 1945 között.

Végül beszélünk kell a *Holokauszt a magyar képzőművészetben* című kiállításról, amely szintén 2004 tavaszán nyílt meg a Dohány utcai Zsidó Múzeum második emeletén, S. Nagy Katalin rendezésében. Szarka Klára, aki a *Múlt és Jövő* 2004/4-es számában elemezte a kiállítást, azt írta róla: „néhány szakavatott ítéskörében az a vélemény terjedt el, hogy koncepciótlan és következetlen”. Ő ezzel nem értett egyet, viszont felhívta a figyelmet arra, hogy a tárlatról nem készült katalógus, és a képekről és alkotóikról csak magyar nyelvű feliratokat lehetett olvasni, angolul nem. Úgy tűnik, ennek a kiállításnak – legalábbis ahhoz képest, amelyet ugyanakkor a Műcsarnokban rendeztek – igencsak szűkös volt a költségkerete. Mintha egy effajta megközelítésnek, vagyis hogy a zsidó művészek nézőpontjából mutassa be a holokausztot, a művészettörténész szakma részéről nem lenne igazán létjogosultsága. Kőbányai János reflexiója a kiállításra figyelemre méltó. „A halál közelségének ben-

ső megtapasztalása (amely végül is minden történetet, a legbanálisabtból és a legkülönlegesebbig, lezár), olyan érzékenységre vagy magasságokhoz juttat, amely ezt az élményt is kultúrateremtő erővé nemesítheti. Radnóti Miklós utolsó alkotói korszaka (a *Sem emlék, sem varázslat* című versének fordulata óta valamennyi verse), vagy Ámos Imre 1939-től kezdődő festői periódusa rá a példa – a halálból, a nemlétből feladó nélkül visszaküldött üzenetként –, hogy ehhez az univerzális emelkedettséghez nem föltétlenül szükséges hosszabb kikristályosodási periódus – ami az átélt élményt felemeli, beleszervíti az egyetemes kultúrába.”¹

A Mazsihisz és a Zsidó Múzeum és Levéltár közreműködésével rendezett tárlaton a következő művészek szerepeltek: Adler Miklós, Ámos Imre, Aszódi Weil Erzsébet, Bálint Endre, Blaszer János, Bárkány Jenő,



Sugár Andor:
Kuporgó
1944

Barta Ernő, Berény Róbert, Bokros Birman Dezső, Csabai Ékes Lajos, Erdei Viktor, Farkas István, Gedő Ilka, Goldmann György, Gyenes Gitta, Gyula Gaál Endre, Hajnal Mihály, Hegyi György, Hermann Lipót, Hévízi Piroska, Kádár Béla, Kádár György, Lakos Alfréd, Lukács Ágnes, Pogány Margit, Porscht Frigyes, Reichental Ferenc, Román György, Scheiber Hugó, Schönberger György, Turán Margit és Vadász Endre. Hasonló jellegű kiállítást rendezett a Magyar Zsidó Múzeum a Goldmark fesztivál keretében *Értékmentők* címmel, részben ugyanezeknek az alkotóknak a munkáiból 2013. február 28. és április 30. között. Ez a tárlat az Országos Magyar Izrae-

lita Közművelődési Egyesület (OMIKE) művészakciójának állított emléket.

Az OMIKE a második zsidótörvény hatályba lépése után 1944. március 19-éig, a német megszállásig, a szervezet felszámolásáig támogatta a zsidó képzőművészeket, ugyanúgy, mint lehetőségeihez képest a diszkrimináció által sújtott színészeket, zenészeket, írókat és újságírókat is. Forrásait a neológ Budapesti Izraelita Hitközség biztosította. 1939 novemberében megalakult az „OMIKE Kultúrtańácsa”, a Művészakció legfőbb irányító szervezete. Első elnöke dr. Ribáry Géza, majd az ő halála után Stern Samu, elnökhelyettese dr. Csersgő Hugó volt. Az OMIKE összesen öt tárlatot rendezett 1939 és 1944 között a zsidó művészek számára a különböző zsidó szervezetek, például a budai nőegylet Keleti Károly utcai vagy a zsidó diákszövetség Üllői úti helyiségeiben. Ezen többek között részt vettek a holokauszt művészi megörökítői, így Ámos Imre, Sugár Andor, Kádár György és mások is. (Vajda Lajos és Farkas István nem.) A „művészakció” alapján véve jótékonyági jellegű volt, nem szolgálta a közelgő tragédiával való szembenézést. Ahogy ezt

Kádár György:
„Ohrdrufi temetés”
1945



Sós Endre *A Magyar Zsidók Lapjának* 1939. június 30-i számában megírta: „A második zsidótörvény nyomában nem lehet többé titok, hogy a zsidó művészek kilencvenkilenc százaléka teljesen kirekesztődik... az állami és közéleti vételekből. Így tehát nincs más teendő, mint hogy saját magunk segítsünk a zsidó festőkön és szobrászokon, s helyezzük azokat – úgy, ahogy tudjuk – egyfelől a zsidó közületek, másfelől a zsidó közönség oltalma alá.” Ezt a célt úgy valósította meg a Magyar Zsidó Irodalmi és Művészeti Bizottság, hogy levelezőlapokon kiadta tíz zsidó vallású művész (Kádár Béla, Diener-Dénes Rudolf, Schönberger Armand, Bálint Rezső, Ámos Imre, Szigeti

Jenő, Márkus Imre, Szin György, Pap Géza, Jándi Dávid) festményét, rajzát, ezzel is támogatva őket.

Hangsúlyozni kell azonban, a bizottság karitatív alapon állt, nagylelkű szervezői nem mérték fel, hogy a zsidóknak a társadalomból való folyamatos, törvényalkotásban és antiszemita uszításban megnyilvánuló kirekesztése végül a holokauszthoz vezet. Az OMIKE jelmondatát még 1935-ben hirdette meg Budai Goldberger Leó, aki később maga is a holokauszt áldozatául esett. Hazafias buzdítása, amelyre a negyvenes években is hivatkoztak, így hangzott: „Ősi hittel, becsülettel a hazáért!” Nyilvánvaló, hogy ez az idejét múlt program, melyhez a neológ zsidóság vezetői még 1944-ben is igyekeztek tartani magukat, nem inspirálta a tárlatokon részt vevő művészeket, akik csak jobb híján vették igénybe a „falak nélküli gettó” által biztosított lehetőséget műveik kiállítására.

Most pedig térjünk ki arra a három alkotóra, akiknek képei meghatározó szerepet játszottak a magyar holokauszt művészi megjelenítésében. A témát alaposan feldolgozta S. Nagy Katalin, a Zsidó Múzeumban 2004-ben rendezett kiállítás kurátora, aki két évvel később *Emlékkavicsok – Holokauszt a magyar képzőművészetben* címmel adott ki kiváló albumot.²

Az első festőről, Farkas Istvánról, akinek műveit egy ilyen témájú kiállítás nem nélkülözheti, ugyancsak S. Nagy Katalin írt 1979-ben megjelent monográfiát, de a holokausztban meggyilkolt művészről Pataky Dénes és Kernács Gabriella is figyelemre méltó könyvet jelentetett meg.³ Soutine-hoz mérhető, nagyszerű, Franciaországban is elismert festőről van szó, akinek *Végzet* című 1934-ben festett képe a Nemzeti Galéria állandó kiállításán látható. Ezen és számos más, 1941-ben készült képén (*Vége – Elvégeztetett; A vak asszony és unokája; Elment – Ajánlva szadista kanásznak szeretettel; Történt valami?; Éjszakai jelenet; Elváltak*) a művész az emberi kapcsolatok felbomlását, a katasztrófát megelőző utolsó időszakot örökölte meg. „Az *Éjszakai jelenet* már olyan légkörben született, amikor Farkas egyéni drámája egy ország tragédiájával fut egy sínen – egyre gyorsuló iramban. A hátralévő négy évben a temperáról szinte teljesen áttér az olajfestésre. A színek egyre súlyosabbak, az ecset légies lebegése megszűnik, mint ahogy az *Éjszakai jelenet*tal együtt végképp eltűnik az az álomszerű színpad is, melyen eddig Farkas alakjai megjelentek. Riasztóan kemény kép az *Elváltak*. A fekete ruhás, kalapos férfi kihunyt arccal kifelé lép a képből, mögötte a századfordulós ruhába öltözött nő talán a végérvényesen elmosódó álmok jelképe. Fölöttük, mintha távoli tűzvészt tükrözne vissza, na-

rancssárgán izzik az ég. Az *Éjszakai jelenettel* rokon megfestésmódjában a *Történt valami?* (1941) című kép. Megdermedt pillanat ez, valahol a távolban valami ijesztő dolog zajlik le, a képen figyelő figurák, a görcsbe rándult fák mintha hitetlenül hajolnának előre, azt kérdezve: Történt valami? Az egész kép – sápadt, dermedt színeivel – igennel felel, de már nem a lélek, a tudat mélyén megy végbe valami iszonyú, hanem a valóságban” – írja Kernács Gabriella.

Farkas István zsidó, de a vallástól távol álló nagypolgár volt, a Singer és Wolfner kiadóvállalat vezérigazgatója, aki a kora miatt sem teljesített munkaszolgálatot. Képein annak a társadalmi közegnek a bénult reakcióját örököltette meg a közlő tragédiára, az egész világának a pusztulására, melyben otthonos volt. 1941-től már nem festett olajképeket. A német megszállást követő első napokban is megtehetette volna, hogy megvásárolja a szabadságot, elmenekül a letartóztatása elől, hiszen a neve szerepelt a Gestapo listáján, amely alapján letartóztatták a „prominens zsidókat”. Az ajánlatra így reagált: „Mi vagyok én, hogy elmeneküljek a süllőhajóról? Pénzen!” Mire Herczeg Ferenc májusban megszerezte számára a kormányzói mentesítést, már nyolcvanadmagával utazott egy lezárt vagonban. Auschwitzban, bár a kora miatt még kaphatott volna néhány hét haladékot, önként beállt az idősek és a gyerekek közé, akiknek útja nyomban a gázkamrába vezetett. Nem akart tovább élni.

Farkas Istvánhoz hasonlóan ismert, Chagall-lal összemérhető nagyszerű művész volt Ámos Imre, aki egészen más társadalmi közegből érkezett. Nagykállón, szegény, vallásos zsidó családban született, „vérében volt” a haszid kultúra. A próféták formavilágával élt, a héber hagyományok szellemében örököltette meg a holokausztot. Ukrajnában volt hosszabb ideig munkaszolgálatos, majd onnan csodával határos módon hazajött, módja volt megfesteni azt, amit átélt. „1944. június 1-én indult utolsó munkaszolgálatos útjára, melyről soha nem tér vissza. Először Jászberénybe, majd Szolnokra terelik századát, átéli a város bombázását. Ekkor fog hozzá, hogy lejegyezze halála előtti vízióit egy spirálfüzetbe, melyet Anna Margitnak adott át utolsó találkozásuk alkalmával Budapesten, a Lehel úti kaszárnya kerítésén keresztül. A *Szolnoki vázlatkönyv* lapjain látomások sorjáznak: a festő fekvő alakja fölött kivont kardú démon üvölti halálba hívó szavát, a festőpár lángcsóvák fölött lépdelve közelít a holdhoz, vagy egy csonka fa törzsén apró fészekbe rejtőzve várja a halál angyalát. Ámost nem menthette meg sem a művészetbe vetett hite, sem felesége oltalmazó szeretete, 1944. november elején százada a biztos

halál felé tartva elhagyja Budapestet, utoljára a tübingiai Ohrdruf Nord lágerében látták társai. Ámos Imre meghaladta a létező világ ábrázolását, túllépve a valóságon, sejtéseit, félelmeit, prófétai látomásait tárta elénk összetett szimbólumai és asszociációi által. Minden erejével arra törekedett, hogy írásaival, műveivel jelet hagyjon az utókornak az embertelen korról, amelyben élt. Felesége, Anna Margit, e szándékát megvalósítva, élethosszig tartó hivatásként gondozta férje életművét, méltó helyet kivíva számára a magyar művészet történetében” – írja Kopin Katalin nemrég megjelent monográfiájában.⁴

A harmadik nagyszerű művész, akinek a negyvenes években, az elhurcolása előtt festett képeire a holokausztot megidéző kiállítás épülhet, kevésbé ismert: Sugár Andor. A zsidó munkáscsaládból származó festő huszonnégy éves korában bekapcsolódott a munkásmozgalomba, nővérét a baloldali művész, Dési Huber István vette feleségül. Sugár Andor is tagja lett a Szocialista Képzőművészek Csoportjának, munkásokat festett, 1932-től illegális röplapokat és linómetszeteket készített,

Ámos Imre:
Anyám és én
1933



ugyanúgy, mint a szobrász Goldman György. Felesége, Kalmár Kata fotóművész hozzá hasonlóan szimpatizált a kommunista mozgalommal. Ennek alapján a volt tanítványa, a kultúrpolitikussá vált Oelmacher Anna (akivel együtt állítottak ki az OMIKE tárlatain) 1945 után a kommunista festő prototípusát mintázta róla, és ez a bélyeg napjainkig rajta maradt. Emlékkiállításait is „pártos szellemben” rendezték meg, és ezt tükrözi a róla kiadott, 1974-ben megjelent monográfia is.⁵

Csak hogy, amint ezt S. Nagy Katalin *Emlékkavicsok* című kötetében leírja, Sugár Andor már 1938-ban visszavonult a politikától, reménytelennek tartva Európa és benne Magyarország helyzetét. Ettől kezdve az alkotásra

koncentrált, képeit ez év októberében másokkal együtt kiállította az Ernst múzeumban. Erről a tárlatról írta a *Magyarság* című radikális jobboldali lapban egy Vigil álnevű kritikus: „A baloldalnak céltalan minden olyan kísérlete, amely ezeket a munkákat magyarnak akarja beállítani és elfogadtatni. Fájdalmas tény az, hogy ezeket a magyar származású félművelt művészeket hatalmába ejtette a zsidó pénz és a több ezer év óta pallérozott zsidó szellemiség. Rossz nézni, hogyan azonosítja magát Dési Huber és Barcsay Jenő a zsidó esztétikával. A beolvadás olyan tökéletesen sikerült, hogy amit róluk mondhatunk, az egyenlő a zsidó művészek jellemvonásaival. Beteges képzelet, torz életszemlélet szüli az álmélysegeket... megdöbbenve láttuk a zsidó szellem mérgének romboló hatását.” Az ekkor „nemzetközi zsidó színezetűnek” bélyegzett Sugár Andor ez a kritika nem kedvetlenítette el, tovább festett. Még egyszer szerepel a Tamás Galériában az *Új akvarellek* című kiállításon, Ámos Imre, Farkas István, Berény Róbert, Schönberger Armand és mások társaságában. „1939-től a háborús fenyegetés, a zsidótörvények következményeként Sugár műveiben egyre inkább felerősödik a pesszimizmus, hollókői képeinek elkomoruló expresszionizmusa után téma- és színvilága radikális fordulatot vesz. Az expresszív nyelv vízióit szolgálja, az üldöztetés, a rémület, a pusztulás látványelemei válnak hangsúlyossá” – írja S. Nagy Katalin. A festéssel csak a német megszállás első napjaiban hagyott fel, amikor a Gestapo letartóztatta és elhurcolta. A munkaszolgálatból visszatérve olyan képeket festett, mint *A zsarnok* (1941), *A háború* (1943) vagy a *Tömegsír* (1943). Ezek nagyszerű, expresszív alkotások, olyan festmények, amelyeket nem ismernek, ugyanis a képek magántulajdonban vannak, illetve közgyűjtemények raktáraiban porosodnak. Ha felfedeznénk, és a nyilvánosság elé tárnánk őket, felkavaró, sokkoló újdonságnak számítanának a holokauszot művészi alkotásokon keresztül megjelenítő kiállításon.

Sorolhatnám tovább és méltathatnám a nagyszerű alkotókat, kezdve a „titokzatos zsenivel”, Vajda Lajossal. Műveikből a magyar holokauszot a művészet eszközeivel ábrázoló, nagyszabású, megrázó kiállítást lehet rendezni, ha ehhez biztosítva vannak a feltételek. Ezen feltétlenül szerepelniük kell azoknak nagyszerű festőknek és szobrászoknak is, akik túléltek a vészorszakot, amely egész életművükre maradandó hatást gyakorolt. Ezek közé sorolom Ország Lilit, Anna Margitot és Schaár Erzsébetet. Viszont a fiatalabb, tehát 1945 után született művészek munkáit, származásukra való tekintet nélkül, nem vonultatnám fel ezen a kiállításon, vagyis semmi képp sem követném a 2004-es műcsarnokbeli példát.

Nem azért, mintha nem értékelném a holokauszot által inspirált kortárs művészetet, de előbb szembe kell néznünk azzal az örökséggel, amelyet azok hagytak hátra, akik személyesen is átéltek azt.

A magyar holokausz, melyről még mindig nem tudunk eleget, páratlan volt a világtörténelemben, részben hasonlítható csak az Európa többi országában végbe ment többi népirtáshoz. Sajátossága, hogy rendkívüli módon elhúzódott, 1938-ban, az első „zsidótörvénnyel” kezdődött, és csak 1945 márciusában ért véget, amikor Nyugat-Magyarországon még mindig folyt a zsidó munkaszolgálatosok legyilkolása. Ekkor végéhez közeledett a második világháború, és a náci megsemmisítő táborokat már felszámolták. Magyarországon állt a leghosszabb idő rendelkezésre a zsidó művészeknek, hogy szembenézzenek a rájuk váró sorssal, és a tragikus események menete sem volt egyenes vonalú. 1944. március 19-ig, sőt még azon túl is voltak társadalmi csoportok és politikai erők, amelyek igyekeztek feltartóztatni a kollektív tragédiát, így az érintettek számára a kétségbeesés és a remény korszakai váltogatták egymást. A művészeknek részben a munkaszolgálat alatt, részben abból szabadságra hazatérve lehetőségük nyílt dolgozni, és az alkotásaik az utókorra maradtak, ami Közép-Európában sehol máshol nem fordult elő.

A magyar zsidó művészek saját élményeik alapján tettek tanúságot, reflektáltak a holokauszra. Ez páratlan. Egy nemzetközi figyelemre méltó, a Soának emléket állító kiállítást az ő műveikre lehet és kell alapozni. Itt az ideje annak, hogy reprezentatív, az eddigiektől különböző szellemű kiállítást rendezzünk alkotásaikból, szembenézzünk a tragikus múlttal és értékes örökségünkkel.

JEGYZETEK

- 1 KÖBÁNYAI János: *A holokausz művészete = Múlt és Jövő*, 2004, 1–2. sz., 81–84., 81–82.
- 2 NAGY Katalin, S.: *Emlékkavicsok. Holokausz a magyar képzőművészetben 1938–1945*. Bp., Glória, 2006
- 3 NAGY Katalin, S.: *Farkas István*. Bp., Képzőművészeti Alap, 1979; PATAKY Dénes: *Farkas István*. Bp., Corvina, 1970; KERMÁCS Gabriella: *Farkas*. Bp., Corvina, 1980
- 4 KOPIN Katalin: *Ámos Imre*. Bp., Kossuth – Magyar Nemzeti Galéria, 2015
- 5 OELMACHER Anna: *Sugár Andor*. Bp., Corvina, 1974



Balázs Géza

A mítoszi küszöbön túl

■ Évezredek óta a társadalmi, gazdasági, szellemi változásokat alig érzékelték az emberek. Egy nemzedéken belül többnyire az állandóság uralkodott. Napjainkban a változás a mindennapok tapasztalatává vált. Az emberiség a XX. században több területen is fordulóponthoz ért. Többek között a hagyományhoz való viszonyulásban. A hagyomány alapját jelentő mítoszok eltűnőben vannak. Gál Sándor találóan ír a mítoszi küszöbről, amelyhez az ő nemzedéke az 1950-es és az 1960-as években érkezett el. Azóta eltelt újabb fél évszázad. Mi van a mítoszi küszöbön túl?

De mi is az a mítoszi küszöb?

„Ha leírom azt a mondatot, hogy: „Bal lábán sarka vett, jobb lábán szélső talpa hasított”, akkor a mai harminc-egyven éves korúak aligha tudják értelmezni ezt az egyébként színmagyar mondatot. [...] Mégpedig azért, mert az a társadalmi, gazdasági, történelmi és közösségi, de főleg anyanyelvi időzóna, amelyben az iménti (magyar) mondat mindenki számára világos és érthető volt, a XX. század második felében lezárult. [...] Hozzávetőleg a múlt század ötvenes és hatvanas éveinek fordulóját jelölhetném annak a MÍTOSZI KÜSZÖBNEK, amely ezt az évszázadok alatt kialakult és működő társadalmi és gazdasági rendet és rendszert múlt idejűvé tette.” (2017, 156.)

A mai olvasók többsége nem érti már az említett színmagyar mondatot. Egy testre írt ősi tulajdonjel volt, a kislibák, kacsák, csirkék megjelölésére szolgált. S ahogy ez a jelenség, nyelvi megfogalmazása eltűnik, úgy tűnnek történetek, mondókák, játékok, ritmusok, dallamok, mozgásformák is. Az egy nyelven (anyanyelven) belüli megértés lehetetlenségére vonatkozik az anyanyelvi időzóna kifejezés. Másként úgy fogalmazhatjuk meg: megszakad, megszűnik a nemzedékek közötti párbeszéd, megértés, hagyományátadás. De mi van a mítoszi küszöbön túl?

Illyés Gyula is hasonlóról ír a már alig olvasott, de a magyarság történelmével, néprajzával, nyelvével, lelkületével mélyen átitatott munkájában, a *Puszták népében*

– csakhogy nála a kultúraváltás még korábbi időpontra, az 1930-as évekre tehető.

„Az a vidék például, amelyről én beszélek, nem is rég a népművészetet oly sűrű, gazdag forrásokban ontotta, akár Izland a maga geizírjeit... Bartók, hogy én is folytatom, korszakalkotó gyűjteménye, a *Magyar Népdal* anyagának csaknem egyharmadát nálunk, Ozora mellől szedte össze, Iregen. A cselédek most kuplét énekelnek... [...] Énekelnek még népdalt is, de aki ad a műveltségre, aki fejlődni akar, az a székesfőváros románcaival fertőzi a levegőt. Ez a fejlődés útja, mondják. [...] Mi jót várunk attól a műveltségtől s annak fejlődésétől, amelynek csak távoli leheletére is elsorvad és összeomlik minden, ami igaz lelki érték? [...] Kell példát hoznom arra, hogy a világ és társadalom folyásáról a cselédek közt a nyomdatermékek több és veszélyesebb babonát terjesztettek, mint a pislogó vénasszonyok? A pusztákra a betű a tömény, nemzetközien kipróbált ostobaságokat közvetíti.” (1969, 171–72.)

Illyés sorai kapcsán még csak annyit mondhattunk: a népi kultúrát felváltja a félnépi vagy tömegkultúra. Azóta azonban gazdasági és politikai rendszerváltások, informatikai fordulat következett be. Folyamatos kultúraváltásban vagyunk. Ennek a váltásnak jellemzőit és szellemi következményeit minden területen tapasztalni. A felszínen úgy találkozunk vele, mint a hagyományos, falusi, vidéki életmód átalakulása, a nyelvjárások visszaszorulása, gyorsuló nyelvi (különösen szókinszbeli) változások, urbanizáció, globalizáció, sőt egyre több területen valamiféle hibridizáció.

Bartóknak és Kodálynak szerencséje volt, mert a XX. században rátalálhattak még a régi stílusú magyar népdalra. Martin Györgynek és társainak sikerült feltérképeznie a hagyományos néptánc-kultúrát és élő táncmuzsikát. Erdélyi Zsuzsánának egy bujdokoló szakrális folklórműfajt, az archaikus népi imádságokat. Nyomukban más művelődési területeken is történtek felfedezések, leletmentő megmozdulások. S bár a tárgyi és a szellemi

hagyományban még mindig lehetnek lappangó értékek, azt mindenesetre sejtjük, hogy valami véget ért.

Elérkeztünk, sőt már át is haladtunk a mítoszi küszöbön. De mi van a küszöbön túl?

A mediális változások leírásában Marshall McLuhan pontosan érzekelte ezt, és találó megnevezéssel illette: világfalu.

„Az új elektronikus egymásrautaltság globális falu képében teremti újra a világot.” (2001, 45)

A globális falu eszmevilága is globális. Globális mítoszok, újabb angol kifejezéssel városi legendák és összeesküvés-elméletek uralják. Kultúráját pedig a széles közönségnek szóló tömegkultúra jellemzi. A globális mítosz hasonlít a hagyományos mítoszra, a városi legenda a szakrális, népi legendákra, a tömegkultúra is a folklórra, és az egész mégsem ugyanaz, még akkor sem, ha ugyanazt a funkciót látja el: magyarázatokat ad, szórakoztat. A folklór új változatai alakultak ki: mai, városi folklór, neofolklór. Szerepe és működése hasonló a hagyományos folklórhoz, és mégsem ugyanaz.

A legnagyobb különbség a szellemi világnak a lehorgonyzásában van. Hogy a szellemi világ mennyiben kapcsolódik a közösség hagyományaihoz, és valóban a közösség cselekvő együttműködése szerint él és alakul-e. Az ember közösségi lény, sőt kisközösségi lény. Csak egy kiismerhető szabályrendszerben, adott, beleszületett vagy beletanult közösségében érzi jól magát. A kisközösség támaszt, biztonságot jelent. A kisközösség kultúrája az, ami meghatározza gondolkodásmódját. Ha a kisközösség felbomlik, megszűnik, avagy esetleg ki sem alakul, akkor az ember támasz nélkül marad. A közösségek felbomlásának következményei a lelki és társadalmi zavarok, megpróbáltatások, konfliktusok, sőt betegségek.

Konrad Lorenz érzekelte ezt, és az emberiség általa felsorolt nyolc halálos bűne egyikeként ezt fogalmazta meg:

A tradíciók lerombolása.

„Az a fejlődési ütem, amit a kultúrára saját gyermeke, a technológia kényszerít rá, azzal a következménnyel jár, hogy a fiatalság joggal nevezi elavultnak az aktív generációnak még birtokában levő örökölt ismeretanyag jelentős részét is.” (1994, 97.)

„A természetes kultúrával rendelkező ember legmélyebb lényéből fakad, hogy csak egy kultúrában és kultúrával találhat megfelelő azonosulást.” (1994, 103.)

„Egy bizonyos ponton a fiatal generáció már nem képes arra, hogy kulturális értelemben az idősebbeket megértse, s arra még kevésbé, hogy azonosuljon vele.” (1994, 138–39.)

„Nagyon nehéz lesz megértetni velük, hogy mindaz, ami a kulturális fejlődés során keletkezett, az ugyanolyan pótolhatatlan és csodálatra méltó, mint az, ami a törzsfejlő-

dés folyamán jött létre, nehéz lesz velük megértetni, hogy a kultúra kioldható, akár egy gyertyaláng.” (1994, 105.)

Csak elméletben létezhet globális közösség. A globális mítoszok csak elméletben helyettesíthetik a kisközösség mítoszait. A kisközösség szervesen elsajátított mitológiáján túl egy vegyes, kevert, leegyszerűsített mítospótlék van, leginkább ez a globális mítosz.

A kultúraátalakulás kultúrávesztéssel és új kulturális elemek kialakításával és elsajátításával jár együtt. Kérdés, hogy a globális és hibridkultúrák milyen érzelmi azonosulást jelentenek, milyen kapcsolatot a távoli és közeli múlttal.

Az egyénkultúra, egysíkúság és a hibriditás veszélyezteti az ember személyiségét. Konrad Lorenz ezt az emberiséget fenyegető halálos bűnök közé sorolja:

„Az emberiség egyre jobban dogmatizálható. Az azonos csoportkultúrákban egyesülő emberek számának növekedése, a közvéleményt befolyásoló tömegtájékoztató technika tökéletesedése a nézetek uniformizálásához vezet a történelem folyamán még sohasem tapasztalt mértékben.” (1994, 139.)

Most még csak azt tapasztaljuk, hogy gyors kulturális váltások vannak. A nyelvhasználatban értelmezési problémákkal találkozunk. Egy hatalmas, kiveszésre ítélt magyar archaikus nyelvkincs áll szemben egy nemzetközi, stilisztikailag egyszerűsödött, vegyülékes kifejezőkészséggel. A szellemi kultúrában egy visszaszoruló magyar folklórkincs és irodalom áll vesztesre egy nemzetközi, egyszerű kódú tömegkultúrával.

A mítoszi küszöbön, az anyanyelvi időzónán túl ismeretlen törvényszerűségek szerint működő világ van.

Mítoszaink elvesztek, vagy elveszőben, a mítoszi küszöböt átléptük. Az anyanyelvi időzónánkban ugrás következett be, olykor a nemzedékek már nem értik egymást, s a magyarság területi szétagoltatása is kommunikációs nehézségeket okoz. Mindennapi tapasztalatunk a történelmi tudás és tudat elsatnyulása, végső soron visszaszorulása. Új típusú szellemi és tárgyi kultúra jön létre, másfajta ember, magyarság alakul.

IRODALOM

GÁL Sándor: *Nincs harmadik lehetőség*. Szerk. MOLNÁR Katalin, Obec Búc / Búcs Község [2017]

ILLYÉS Gyula: *Puszták népe*. Bp., Szépirodalmi, 1969

LORENZ, Konrad: *A civilizált emberiség nyolc halálos bűne*. Ford. GELLÉRT Katalin, Bp., IKVA, 1994

McLUHAN, Marshall: *A Gutenberg-galaxis. A tipográfiai ember létrejötte*. Ford. KRISTÓ NAGY István, Bp., Trezor, 2001

Temesi Ferenc

Dugonics enyészete

■ Szegeden meghalt Dugonics András. Na és? – kérdik a maiak. Azt se tudtuk, hogy élt. De kétszáz éve, a *Tudományos Gyűjtemény* nekrológírója még így búcsúztatta: „Műve a magyaroknál mindenkor fennmaradó nevet szerzett.” Mindenkor? A halhatatlanság vagy itt van a sarkon túl, vagy nincs is.

Kétszázharminc éve annak, hogy hazánkban az első eredeti és „igazán nemzeti regény” (Dugonics jellemzése) megjelent. Idemácsolom a teljes címlapot. Annyira jellemző a korra és az íróra:

Etelka, egy igen ritka' magyar kis-aszszony Világosváratt, Árpád és Zoltán Fejedelmink' ideikben. Írta Dugonics András, Kegyes Oskola-beli Szerzetes Pap; a' Józan, s-egyszer-s'-mind a' Természeti Tudományoknak Oktatója; a' Pesti Tanúlmányoknak Királyi Mindenségében a' Tudákosságnak Királyi Tanítója; a' Tanúltaknak egygyik Tagja; a' Jeles Természeti Karnak Örebbike. *Első Könyv. A' Szerencsés dolgok.* Posonyban és Kassán, Fűskúti Landerer Mihály' költségével és betűivel. 1788.

Nem attól érdekes ez a címlap, mert manapság az írások maguk szoktak ilyen hosszúak lenni szerelmes honunkban, hanem mert elárulja, hogy Dugonics – aki már az *Etelka* megjelenése előtt is ismert író volt – mire büszke. A természettudományokban való jártasságára elsősorban. (A szót is ő találta ki.) A *Tudákosság két könyve* (1784, 1798) előtt senki magyarul nem írt a jegyről (exponens), a tételről (problemata) vagy a háromszögelésekről (trigonometria). Dugonics nyelvújító volt, mint Kazinczy. Ha azt mondjuk, természettudomány, Dugonics szavát használjuk. De a gyök, gömb, sugár, húr, szelet, henger és társai is az övéi. Az algebra és geometria tanáránál nem volt kivételezés, nemes vagy pór – mindegy volt neki: Na, Nádasdy, lódulj ki a táblához, és ne kíméld a krétát; nem apádtól örökölted! – dörgött állítólag a fiatal grófra.

A barokk homlokzat mögött az épület (a címlap mögötti mű) revelációszámba ment a korabeli Magyarországon – mely még elég nagynak volt mondható ahhoz, hogy Du-

gonics „a magyar birodalmat” emlegetse. A regény 1786. március 15-én (a szerző még nem tudhatta, hogy ez lesz nemzeti ünnepünk) készen volt. Hogy mi tartott akkor két évig? Annak az apró, de nélkülözhetetlen kelléknek a megszerzése, amelyből mindjárt kiviláglik, hogy nem a magyar birodalomban vagyunk, hanem az osztrákban. A budai cenzor oly sokáig hevertette a jeles, szavai szerint „Magyarországban párja nincs”, kétkötetes művet, hogy a harminchat éves szerző személyesen járt utána a dolognak. A biztos ítéletű, de állását – joggal – féltő cenzor adott azért egy tippet az – akkor már fővárosi, tehát bennfentes – írónak. Vigye a kéziratot Bécsbe! És a derék piarista pap hajlott az okos szóra. A bécsi cenzor három nap alatt rávágta a pecsétet a század legnépszerűbb magyar könyvére. 1787. május 9-én az engedély (lektori jelentés) Dugonics zsebében volt. Most már mehetett kedves kiadójához, Landererhez (van-e, ki e nevet nem ismeri?), aki ebben a régi *velágban* a nyomdaigazgató is volt egyben. Szerzőnk biztos volt a sikerben, és hallatlan merészséggel 2000 (!) példányban kívánta kinyomattatni a regényt. Landerer csak 1000 példány kinyomására volt hajlandó. És ím, lássatok csudát: két év alatt szétkapkodták az első kiadást! Akkor is a nők olvastak többet. Példátlan, országot rengető siker volt ez akkoriban – Dugonics az első, valóban a magyarok mindkét országában (értsd: Erdélyben is) ismert és rajongott író lett. 1791-ben már a második, 1805-ben pedig harmadik kiadásra is sor került. Mindegyik elfogyott az utolsó szálig. Nem csak olvasni, birtokolni akarta a közönség. De ez még semmi: minden második leány az „Etelka,” minden második fiú pedig az „Árpád” vagy „Zoltán” nevet kapta a keresztségben. Dugonics nem gazdagodott meg a könyvön. Mindössze nyolcvan tiszteletpéldányt adott néki kiadója [á 2 forint], de még a képmetszésért járó 70 forintos számlát is neki kellett állnia.

Mi volt a siker titka? Ha a korabeli és későbbi fanyalgó kritikát olvassuk (és nem a könyvet), nem tudjuk rá a

választ. Kazinczy – aki akkor még nem büszkélkedhetett hasonló sikerű művel – így ír Rádaynak az *Etelkáról*: „... a legízetlenebb Galantériát a legalatsonyabb popularitást, a gyermeki affectatiót, hogy *Magyar vagyok* találtam benne.” A széphalmi mester elfogult ítélete azt is jelzi, hogy az irodalmi nyelv ekkorra már háttérbe szorította a nyelvjárásokat.

Mégsem mondhatni, hogy minden írónak savanyú a szülő: egy Csokonai nevű fiatal költő például Kiskunhalasról gyalogolt el Budára az íróhoz, és hosszú versben állított – a haza helyett – emlékoszlopot a magyar Helikonban „a nagy Dugonicsnak”. Egy másik pályatárs, Péczeli



József ezt írja a *Mindenes Gyűjteményben*: „Alig tud még nemzetünk szebb és nyájasabb, gyönyörködtethető, született magyar románt mutatni, mint Ft. Dugonics András úr ezen *Etelkája*...” Más pályatársakat rág az irigység: Gvadányi és Aranka sokallja a regényben a közmondásokat, s a népdalgyűjtő Pálóczi Horváth Ádám lekicsinylően szól róla.

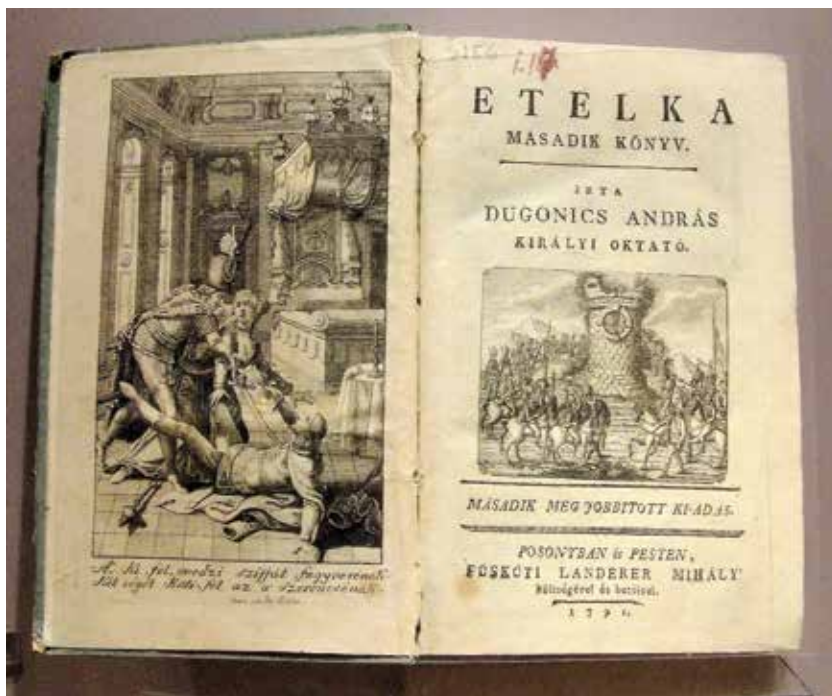
Olyan méltatója is akadt, aki szerint „a szentírás után ennél szebb könyv nem létezik”, míg ismét más szerint „főképp paprikás, körmönfont magyarságának köszönhetette népszerűségét”. Ez utóbbi megjegyzésben kétségkívül van igazság. Dugonics nemhogy tagadná, maga lebbenti föl a fátylat a siker titkáról regénytörténeti jegyzeteiben, a *Föl-*

jegyzésben, amely így kezdődik: „Anno 1790. *Etelkának* Kulcsa. *Etelka* nevezetű könyvem 786-dik esztendőben kezdtem, és két holnapok alatt szerencsésen el-is végzettem. De a’ következő esztendők alatt, még nyomtatás alá adtam, semogattam. Ezen könyvem’ írásának fő oka vala Magyar országnak ekkor siralmas állapottya Második Josef Császárnak igazgatása alatt... Császárunknak meg-koronázatlan fejét eleven festékekkel le-írtam *Etelkám*-ban, és abból következhetendő rosszakat az Ország eleibe terjesztettem. Az Első Könyvben Negyedik Szakaszban Harmadik részben Ezen szavakkal kezdvén: Árpádnak el-temetése után ,s-a’-t”. A gyöngébbek kedvéért el is magyarázza, hogy II. József germanizáló törekvései ellen lépett föl, az egészen gyöngék kedvéért meg ilyen célzásokat ereszt meg az *Etelkában*: „Ne engedd; hogy ennek a földnek a zsírjával más valami hitvány Nem-ettek hízzanak”. Németekről ennél is nyíltabban szólni akkoriban nem lehetett. Dugonics nem titkolt büszkeséggel említi, hogy Pesten a vármegye gyűlésén egy nemes azt súgta a fülébe: „A’ miket mondunk mindnyájan, az *Etelkából* puskázzuk.” (Ha kántor jól kezdi az éneket, jól viszi a nép. A *Magyar példabeszédek és jeles mondásokból*, Dugonics főművéből idéztem.)

Nemcsak a korabeli, a későbbi kritikusokkal sem volt sok szerencséje Dugonicsnak. Ami népszerű, törvényszerűen ellenszenvet kelt bizonyos irodalmároknál: nem szorul fennkölt, tudálékos és a kritikus szellemi nagyságát bizonyító magyarázatokra. Le kell hát rántani a porba. Kazinczy elutasítása még érthető volt: alantas póriasság ide, szemenszedett tájnyelviség oda, ő – aki majd önéletrajzi munkáival jut el a korabeli magyar széppróza csúcscsaira – tudhatta, hogy elírták előle az első magyar regényt. De vajon miért fájt Dugonics sikere egy száz évvel később élt költőnek, Endrődi Sándornak? A Beöthy-féle *Irodalomtörténetben* ezt írja: „Nem annyira nagy író, mint inkább jó hazafi.” És bár megállapítja, hogy „A lehető leg-egyszerűbb eszközökkel dolgozva Dugonics rendkívüli hatásokat ér el”, így folytatja: „Sohasem volt a magyar regénynek igénytelenebb és hálásabb közönsége.” Csupán arról látszik megfélemedezni eme szomorkás fűzfa, ki csak kuruc nótáival (!) tudott kicsiholni némi sikert, hogy a legelső magyar regényről beszél. Hogyne lett volna hálás a közönség! Toldy „a lélektan hiányát” kéri számon a művön, olyasvalamit, amely Dugonics korában nem tartozott a magyar írói eszmény- és eszköztárba. Sokkal inkább szíven üti az embert az, amit Arany írt: „Dugonics *Etelkájából* csak e női név maradt meg, Gvadányi nótáriusa ma is élő jó ismerősünk.” És ez bizony így van. De miért van így? Miért, hogy gyerekkoromban összekevertem a nándorfe-

hévári Dugoviccsal? Én, aki ugyanabban a városban születtem, amely szobrot állított Dugonicsnak, és a szülőháza helyén iskolát építtetett? Abban az iskolában, ahol édesanyám is tanított, akit ráadásul Etelkának kereszteltek volt. Az *Etelka* nem található meg a könyvtárakban, se tegnapi, se mai kiadása nincs. De hát az egyetemen? Ott azért nem olvastam el, mint a többit: mert kötelező volt. (*Kopasz mentség*, mondaná Dugonics.) Meg talán azért is, mert Horváth János, az egyetlen filosz, akinek a stílusa miatt olvastam a tanulmányait, mint egy regényt, annyi rosszát írt róla. Ma már tudni vélem, miért, csak nem akarom elhinni. „A keresztyén vallás istenessége helyett költészetünkben a »magyarok istene« látszott trónolni – írja –, kit egyébként egy katolikus pap, Dugonics András iktatott be először a hazafias irodalom ideáljába.” Ki-tetszött vas-szög a’ zsákból – miként Dugonics hőse mondja. Ha van valami, aminek nem szabad megosztani a magyarságot, hát

Dugonics
András:
Etelka
második
kiadás,
1791



épp a hit, a vallás az! Már a regény elején hitet tesz a szerző a magyar–avar–hun rokonság mellett (ma már régészek és genetikusok kutatásainak tárgya ez). Ennek ismeretében már tudható, miért is vált ismeretlenné Dugonics azzal, hogy megírta az első magyar regényt.

De mit gondoljon az ember akkor, ha a *Magyar Irodalmi Lexikont* forgatván, saját szegedi alma materének legendás hírű tanáráról ezeket olvassa: „A regény értékét sokszor nagyon durva népiessége... a Szeged környéki nyelvjárás sajátosságainak átvétele nagymértékben rontja.” Épp ő, a tanár ne tudta volna, hogy Dugonics a histó-

riás énekekből emelte európai szintre a magyar elbeszélő művészetet, munkájával Vörösmarty *Zalánjának*, Arany *Budájának*, vagyis a nemzeti eposznak lett előkészítője? Hogy Dugonictól vezet az út Eötvöshöz, onnan Jókaihoz, Mikszáthhoz, majd Móriczhoz. Csokonai, Arany, Petőfi, Tompa, Pósa, Erdélyi József, Gárdonyi. Jött Németh László, Nagy Lajos, Krúdy, Szabó Lőrinc, Szabó Dezső, Tóth Árpád, Juhász Gyula, Tömörkény, Móra, Féja, Sinka, Illyés, Kodolányi, Szabó Zoltán, Tamási Áron, Tersánszky, Nagy László, Juhász Ferenc, Sánta, Lázár Ervin. És Gion Nándor, Páskándi Géza, Sütő András, Bálint Tibor, Szilágyi István – és így tovább. Mit gondoljon hát az ember? „Mankózd-föl egyszer inaszakadt ugyanazért botlékony eszödet”, szól rám az író. Mankóznám én, de válasz akkor sincs, és ez erősen *ijesztgeti szívemet*.

Megírták sokan Dugonicsról, versben Gyöngyösit, prózában Faludit követte. (Dugonics verselt is, és korának népszerű drámaírója volt.) Bizony követte őket, mert ők voltak a mesterei! Gyöngyösit ki is adta, szinte az első „kritikai kiadásra” adva példát. Csak őt felejtették el kiadni azok, akik belőle táplálkoztak, de megírták róla, hogy „nem eredeti”. Rengeteg, bizonyít(hat)atlan forrása, mintája volna neki, aki még „a regényírás gondolatát is feltehetően Barclaytól vette”. Barclayra – mint mindenkire, akitől tanult – hivatkozik is Dugonics, aki már bevezetőjében ki mondja: „Mind-ezeket nem ujjamból szoptam.” Csakhogy Barclay mögött egy nyugat-európai nagyhatalom udvari világa állott, Dugonicsnak pedig magának kellett megteremtenie egy képzelt, nemzeti, fejedelmi udvart. Dugonicsnak a mai értelemben vett eredetiség nem is állt szándékában, egyenesen büszke volt arra, hogy hagyományt

ápol; forrásait mind megnevezi lapnyi lábjegyzeteiben, melyek, némely késő modernista regényhez hasonlóan, szinte csak két-három sort hagynak helyenként a főszövegnek. Az eredetiség eszméjét majd a romantika viszi diadalra, amelynek Dugonics csak előfutára volt. És előfutárnak lenni bizony hálátlan szerep. Összegzőnek, mint Jókai, az már igen! Dugonics szerint – és ebben van valami – csak Isten lehet eredeti.

Az *Etelka* cselekményéről megírták, hogy „Egy összeviszsza történet, melynek minden alakját dróton rángatja a szerző”. Ez nem igaz. Tudatosan szerkesztett

barokk osztású (könyv, szakasz, rész) munka Dugonicsé. Az viszont igaz, hogy hiányzik belőle a jellemek fejlődése; a cselekmény nem következik a jellemekből, és viszont. De a *Don Quijotéből* nem hiányzik jellemfejlődés? Nekem nem. Mert nem várhatok el olyasmit egy műtől, ami keletkezési idejénél fogva nem is lehetett benne. Az elbeszélő mindig megelőzi az elbeszélést, de van, hogy nem a valóság első megnyilvánulásait írja le, hanem végző, fogalmi értelmezését. Borges szerint legalábbis ez a klasszikus módszer.

Dugonics mestere a késleltetésnek. Nemcsak a bősséggel áradó történelmi, földrajzi, etimológiai, néprajzi, őstörténeti, hadtudományi ismereteket élénk táró lábjegyzetek állítják meg szemünk és képzeletünk futását – *A szavak*-béli gyermek Sartre-ot juttatván eszünkbe –, de mint egy posztmodern regényben, montázsos technikával szó a merész cselekményvezetésbe népdalt, babonát, anekdotát, mondókát, régies éneket, gyerekjátékokat, mindent. „Széthúzó tendenciák” csak a cselekményben érvényesülnek, az alapgondolat szilárd marad. Van, hogy bőbeszédűen elidőzik egy részletnél (főleg az első könyvben), de ha kell, drámai módon tud sűríteni – többnyire a másodikban. A cselekmény sok kitérőjét mégsem találjuk unalmasnak, ellenkezőleg: ez a hullámzó mozgás emlékeztet a film, a detektívregények technikájára.

„El-múltak arany napjaink. Vas üdökre jutottunk.” Legszívesebben csak ezt a két mondatot mutatnám föl stílusa ócsárlóinak. Dugonicsban a forró magyar buzgóság kemény veretes nyelvvel párosul. A szegedi őzés, a provinciális elemek alkalmazása tudatos nála: csak a harmadik kiadást írta át, az első kettő még a kor irodalmi nyelvén szólt. Nem ő volt az egyetlen, aki a régít és népit összekeverte ekkoriban: gondoljunk csak Herderre, aki mellesleg megjósolta a magyar nyelv közeli kihalását.

Bumfordi, darabos, de őszerejű stílus az övé, azé az emberé, aki mindent el akar mondani. Én a zárójeleibe, lábjegyzeteibe szerettem bele: ott lehet tetten érni gondolkodásának mozgatóit, sőt saját biográfiáját is. Például meg vagyok győződve róla, hogy Dugonics *cserékező*, vagyis balkezes volt gyerekkorában, mint Eteléje, a karjeli (Karélia a finnek Erdélye) bajnok. A szegedi utalásokból pedig ki lehet olvasni e rejtőzködő, az országban mindenütt ismert, de személytelen író életét. A barokk stíluseszménye munkál benne, kedveli az élénk, képszerű jelzőkkel érzékelhetővé tett felsorolást, a párhuzamosságot, alliterációt, a visszatérő ellentétet, ismétléseket. De ha kell, olyan szaggatott tud lenni, mint a vadromantikusok. A haldokló Árpád Zoltánhoz: „immár pitvaromban a halál – többet – nem-igen szólhatnak

– hosszú, birodalmat nékőd – Országod’ csendességét – Légy Árpád fia – Légy...”

„A világ, amelyet a klasszikus szerzők ábrázolnak, a bizalom függvénye” – mondja Borges. Dugonics hitt a szó mindenhatóságában, a megnevezés nyers erejében. Magyarázatai néha gyerekesek, de mindig szépek. Így lesz a honból hun, az íjászból jász, a száz-ki!-ből szkíta, Finnországból Finomország, Lappországból Lápország. (Dugonics hisz a hun–avar–magyar, sőt török rokonságban, de a finnugorban, amely akkoriban újdonságnak számított, szintűgy. A mai kutatások őt igazolják.) Nézzük ezt a barokk képet; Etele mondja szerelmes *Etelkájának*: „Ojbá tarthacc, mintha zsebeidben vónék. Többet mondok: ha Tuhutumnak Vezérségébe jutnék is Erdéjben: mégis veled egy sátor alatt vónék, melyel bennünket az Égnek menyezete befoglal”. Barokk kép ez, de mégis népi: Dugonics nyelvén a „sátoroskodás” menyegzőt, lagzit, házasságot jelent.

Vagy hallgassuk ennek a fohásznak a ritmusát! Zavarba ejtően mai, s még kevésbé tudjuk eldönteni, mint a kritikusok, hogy most „barokk államregénnyel”, „preromantikus románnal” vagy „romantizáló irányregénnyel” van-e dolgunk:

„Ez löhető talán végső akarattya a’ Teremtő Istennek. Mög-lött. Mög-esött. Talán mög-másolni nem lehet. Te nagy Isten: ha csak egy mákszemnyi irgalmasságod vagyon abban az égi rejtekben, segicscs-ki ezen tekervényes örvénybül.”

Ha egy könyvet nem olvasnak többé, csak a róla írott könyveket, az lesz a sorsa, mint az *Etelkájának*. Kiszorul az irodalmi, vagy ami még ennél is fontosabb, a néptudatból. Pedig micsoda egymásra találás volt az a kétszázharminc évvel ezelőtti! Az emberek akkor, úgy látszik, érezték még, hogy „a’ Magyar nyelvnek meg-vesztegetésével meg-vesztegetődik a magyar erkölcs-is”. Egy könyv, amelyben csak kiemelten, más betűkkel (dőltekkel) íratik le a szó: „magyar”! Hiába, a magyarok akkor – is – ki voltak éhezve a nemzeti mitológia újragondolására, egy fordulat, romaneszk és csak nekik szóló könyvre. Ne feledjük: mindez akkor történt, midőn csak néhány szentimentális német regény megmagyarítását találhatjuk a könyvespolcokon, tékában. Hogy a politikai célzatosságnak is része volt a sikerben? Az Elbától és Lajtától errefelé, úgy tűnik, ez már csak így van. Dugonics számára az öncélú irodalom fogalma ismeretlen volt. Az írás számára nem gyötrelmek, még kevésbé megélhetés forrása, hanem gyönyörűséges szolgálat. Voltak, nem is kevesen, akik nacionalistának bélyegezték, megfélemlítve arról, hogy a történeti értelemben vett nacionalizmus nem is létezhetett Dugonics

korában, mert még nem voltak nemzetek. Elfeledték, hogy milyen nyomás nehezedett akkor is a magyarra. Egy II. József nem volt könnyű ellenfél, és bizony ő is csak egy népet – a sajátját – szolgálta. Hatás–ellenhatás ez csak. Talán bűn az, hogy Dugonics szerint csak magyar nyelven szóló tudomány és irodalom útján haladhat előre a magyar? „Történetietlen” lett volna? „A klasszikus gondolkodásmód járulékosnak tekinti az emberek és korok sokféleségét, az irodalmat azonban mindig egynek” – írta Borges. Aktuális politizálása ellenére Dugonicsra ez áll. „A’ minden-napi, és meg-se mohásodható parancsaidat könnyen megunhattya a’ nép, meg is vetheti. És: ezeknek sokaságok, bizonyos jele az esze-veszett Országnak. Mert ott legtöbb a törvény, ahol legtöbb a’ fogyatkozás.” Ez a bölcsesség bizony elkelhetett II. József alatt, nem? Hogy Árpádék nem özve beszéltek, az meglehet, de hogy kevésbé vaskosan, mint az Etelkában, alig hiszem. A fejedelmek akkor még nem álltak messze népüktől. A nép nyersességét

Izsó Miklós,
Huszár Adolf:
Dugonics András
szobra
Szeged, 1876



csak azok keverik össze a trágársággal, akik nem ismerik. Dugonics még nem szállt le (rabló sas módjára) népéhez. Ellenkezőleg. Ő a népi szellem irodalom alatti teremtményeit kívánta az irodalomba emelni. „A partikuláris népiesség eme irodalmi képviselőjének” (Kordé) népies alakjai nem „első, véletlen példái a magyar népies realizmusnak” (Baróti), hanem egy tudatos írói program szülöttei. És különben is: ne feledkezzünk meg arról, hogy Dugonics népiessége európai jelenség akkoriban. „Élet és Szabadság egy értelmű hangok a Magyar fülekben.” Hát nem éppen elpusztíthatatlan szabadságvágyunk miatt szerettek belénk más népek fiai? Kellett, nagyon kellett ez a könyv, hogy hitet, erőt, önbizalmat adjon, népet próbáló, fogoly időkben. Nemcsak irodalmunk nagy hézagát töltötte ki egyetlen képviselőjeként a barokk regénynek, de programot is adott. Népszerűségét elveszthette, igazát nem.

És még valami. Volt egyszer egy... Dehogyan egy, sok-sok irodalmi társaság e hazában! A győri Kisfaludy, az aradi Kölcsey, a sátoraljaújhelyi Kazinczy, az eperjesi Széchenyi, a temesvári Arany János, a kecskeméti Katona József, a marosvásárhelyi Kemény Zsigmond stb. stb. Társaság/Kör/Egyesület. Ezekkel rokon szellemi műhely/szövetség volt Szegeden a Dugonics Társaság. Alapított 1892-ben. Néhány név a tagok közül: Jókai Mór, Juhász Gyula, Kálmány Lajos, Móra Ferenc, Pósa Lajos, Sík Sándor, Szent-Györgyi Albert, Tömörkény István. A társaság feloszlattatott 1952-ben. Újjáalakított 1991-ben.



Mezősi Miklós

Mesészerű akciófilmek: az *Odüsszeiától* a *Macskafogóig*

Mitopoétikai közelítések a populáris kultúrához

■ Az elbeszélte mítoszt a káposztafejhez hasonlíthatjuk, amelynek minden egyes levele, a formák variálása révén, a többi levelet ismétli, miközben a végtelenségig újra meg újrajátssza az egyetlen szüzsét, beburkolván azt az egészbe, ami így készen áll a kicsomagolásra.¹

A mitológiai gondolkodás „kéznél levő” kisszámú eszközzel dolgozik, ezek egyenként betölthetik mind az anyag, mind a szerszám szerepét, egyidejűleg lehetnek jelölők és jelöltek, sőt a már szimbolikus jelentéssel rendelkező és valamilyen egyéb mitológiai rendszerben már felhasznált elemeket is újra forgalomba hozhatja a mitológus gondolat. Ilyenkor sajátos „passzítás”, valamiféle újrendeződés következik be, akár a kaleidoszkópban.²

Odüsszeusz
megöli
Pénélopé
kérőit
Vörösalakos
attikai
ivóedény
Kr. e. 440. k.



Prooimion – mitopoétikai bevezetés helyett

Odüsszeusz, Don Quijote, Svejik, Köves Gyuri, Szindbád, Anyegin – mi a közös ezekben az oly eltérő pályákat befutó epikus hősökben? A kalandok keresése vagy a hősök kalandok általi megtalálása, „természetesen” – hogy a *Sorstalanság* hőse, Köves Gyuri sűrűn előforduló mondatzárát idézzem. A kalandok általi megtalálásra egyébként éppen Köves Gyuri a legjobb példa; a kettő, keresés és megtalálás, valójában egy tőről fakad. A koncentrációs táborból hazatért Köves Gyurka filozófiai igényű monológjában ezt mondja otthon maradt – a kalandoktól meg

nem talált – rokonainak: „mindannyian léptünk egyet a sorban”. Úgy tűnik, a hős kalandtól való delejes megérintettsége nélkül a regény nem regény, vagyis a kaland tereli az irodalom történetét a műfaji evolúció során a regény felé. Kalandok azonban az otthon melegében általában kevésbé adódnak – így annak, aki kalandra vágyik, el kell utaznia hazulról. Dosztojevszkijnél Lev Nyikolajevics Miskin például szó szerint „beutazik” a *Félkegyelmű* című regénybe. Az *Odüsszeia* pedig „az első regény – állapította meg az *Odüsszeia* egy új angol fordítója –, és noha a regények hosszú sora követi, egyáltalán nem bizonyos, hogy még mindig nem a legjobb-e”.³

Odüsszeusz egy sor olyan kalandba bonyolódik, amelyek veszélyeztetik a kitűzött cél elérését (a Küklópszhoz tett kitérő, vagy a Szirének dalának meghallgatása, hogy csak kettőt említsek).⁴ Az *Odüsszeia* hőseposzi státuszát mintha éppen e „kalandra és utazásra” való fókuszálás kezdené ki; mint hősköltemény, az *Iliász* epikus magaslataihoz képest valamelyes hanyatlást mutat – amire már a késő ókori Pszeudo-Longinosz, *A Fenségről* címet viselő poétikai-rétorikai munka tudós szerzője is felfigyelt:

„Ámde az Odysszeiával [ti. Homérosz] bebizonyítja [...], hogy a nagy tehetségnek, ha már hanyatlík, saját-sága öregkorban a regélő kedv. [...] az Iliasnak, mely az ihlet virágzó tetőfokán íródott, az egész jellege drámai és küzdelmes, az Odysszeiáé viszont többnyire elbeszélő, ami az öregkor sajátja. Ezért hasonlítható az Odysszeia Homérosa lenyugvó naphoz, amelynek heve múltán is megmarad nagysága. [...] a cselekmény fölött a mesészerűség uralkodik.”⁵

Az *Odüsszeia* lenne tehát az „első (kaland)regény” – de semmi esetre sem az *Iliász*. Ennek „férfiölő viadalai” és a görögök „egyszemélyes hadserege”,⁶ Akhilleusz gigászira nőtt haragja után magát a *hazatérést* mint a hős célkitűzését mintha kevésbé találnánk *heroikusnak*...

A mítosz és az irodalom egymástól való függése szembezőkő a lírai és drámai műfajokban, ám egyes elbeszél-

lő műfajokban is tetten érhető, mint például a regényben. Talán nem túlzás azt állítani, hogy nem létezik olyan irodalmi alkotás, amelynek értelmező olvasása megkerülhetné, „megúszhatná” a művet körülvevő – vagy éppen séggel magát a művet generáló – mitológiát. Az irodalom mitikus rétegeit nem érdemes figyelmen kívül hagyni, hacsak nem akarjuk azt kockáztatni, hogy valami lényegeset elveszítünk abból, amit olvasunk.

Mitopoézisnek nevezzük, amikor a mítosz tevőlegesen részt vesz az irodalom létrehozásában. Az ókorban igen eleven mitikus gondolkodás, amely a középkorban is tovább virágzott, még a XV–XVII. században is megőrizte kohéziós erejét, amikor az ókori és bibliai szövegek mitológiai képei és motívumai az írók számára eszköztárként szolgáltak a képalkotás kifejezésére. A mitológia teremtő ereje a XVIII. és XIX. századi irodalomban is elevenen él (Defoe, Goethe, Hölderlin, Novalis és Hoffmann, hogy csak néhány szerzőt említsünk). A zenében Wagner mitopoézise tartozik ebbe a sorba (a *Lohengrin*, a *Trisztán és Izolda* és a *Nibelung gyűrűje* talán a legismertebb Wagner-operák, amelyek a mítoszt a cselekmény forrásaként és a művészi kifejezés eszközeként is használják).⁷ Meletyinszkij a mitopoézt a XX. századi irodalomra is jellemző alkotási módnak tekinti (Thomas Mann: *Varázshegy*; József és testvérei; Joyce: *Ulysses*, továbbá Franz Kafka: *A per*; *A kastély*).⁸

Az irodalom és a mitológia közötti folyamatos kapcsolat közvetlen vagy közvetett módon nyilvánul meg, és mindkét irányban hat. A mítosz vagy közvetlenül az irodalomba áramlik, vagy a művészet közvetíti.⁹ A szemantikailag nem teljesen azonos rendszer lotmani koncepciójának megfelelően a bináris oppozíció funkcionális nem korlátozódik a művészi (irodalmi) szövegre, hanem két (vagy több) szöveg között is működik.

Petőfi és Dante

Ha „utazásról”, az „utaztatásos műfajokba” sorolható irodalmi jelenségekről szólunk, leginkább az elbeszélői műfajcsoportba tartozó alkotásokra gondolunk. Úgy tűnik tehát, hogy a nagyobb terjedelmű elbeszélő mű – a par excellence hőseposzt leszámítva – elválaszthatatlan a kalandtól, az utazástól.

Helyezzük egymás mellé Petőfi *János vitézét* és Dante *Isteni színjátékát*, majd tegyük fel a kérdést: olvashatta-e Petőfi Dantét? A rendelkezésünkre álló történeti, filológiai adatok alapján annyi bizonyos, hogy Döbrentei Gábor 1806-ban a *Commedia* néhány részletét lefordította magyarra. Arról nem tudunk, hogy Döbrentei kéziratban maradt fordítása eljutott-e Petőfihez. Ám

ha meggondoljuk, hogy – fiatal kora ellenére – Petőfi zavarbaejtően művelt volt, számos nyelven tudott, föltételezhető, hogy akár eredetiben is lapozgatta Dantét.

A Petőfi Sándor danteisztikai ismereteire vonatkozóan feltett kérdésre az *Isteni színjáték*, ennek egyik fontos pretextusa, az *Odüsszeia* és a *János vitéz* közötti, kiterjedt és a pusztán véletlen játékan messze túlmutató, talán – bár nem szükségszerűen – hatástörténeti vonatkozásúként is felfogható intertextuális kapcsolatrendszer feltárásával keressük a választ. A 27 énekből álló *János vitéz* 13. énekétől kezdődően végighúzódo Dante-párhuzam, továbbá egyéb konkordanciák és analógiák felfejtése izgalmas terepnek ígérkezik. Petőfi az *Odüsszeia* és a *Commedia* motívumaival teríti be a *János vitézt*. A hol tisztán tematikus, hol tematikus és motivikus megfelelések a *János vitéz*ben a „nem mindig ott, de mindig úgy” elv alapján jelennek meg. (Az egyes megfeleléseket lásd az 1. táblázatban.) A 13–15. énekek Franciaországa az *Odüsszeia* mesebeli, gond és munka nélkül élő phaiákok szigetét idézi fel, elsőnek mindjárt két, egymásra épülő motívummal: a hosszú útról érkezett titokzatos idegen, (1) miután a király kinyilvánította, hogy szívesen vejeül fogadná, (2) elmeséli a történetet, hogy miképpen került oda, ahol most van. Ezután további megfelelések következnek: a király elbocsátja a hőst, feltarisználja, hajót is ad neki, a hős elhajózik, hajótörést szenved, majd megérkezik haza, a falujába. Odüsszeusztól eltérően János vitéz alvilágjárása a történetnek ezen a pontján, Iluska sírja fölött kezdődik. Ez a „nem mindig ott, de mindig úgy” elv az első instanciája, mely elv alapján Petőfi a pretextusból kölcsönvett motivikus-tematikai megfeleléseket szétosztja a *János vitéz* szövegében – ezen a ponton például „megkeveri” az események sorrendjét: előbb a „phaiákok” következnek, azután az Alvilág, a Neküia. A 18. énektől kezdve formálódik és fokozatosan erősödik meg az Iluska–Beatrice párhuzam. Iluska válik János vitéz számára azzá, amivé Danténak Beatrice: a teljesség megismerésévé; ezen belül az első állomás, a pokolra szállás motivációja. A 19. énekben hősünk „egy sötét erdőbe” tér – idézzük föl a *Divina Commedia* híres kezdősorait, Babits Mihály fordításában:

„Az emberélet útjának felén
egy nagy sötétlő erdőbe jutottam,
mivel az igaz utat nem lelém.
Ó, szörnyű elbeszélni mi van ottan,
s milyen e sűrű, kúsza, vad vadon:
már rágondolva reszketek legottan.
A halál sem sokkal rosszabb, tudom.”

A 20. énektől János vitéz útja a pokolban folytatódik. Előzőleg, a 17. énekben van egy előreutalás a kőevő óriások birodalmára: „Így ült egy darabig némán merevedve.” A „némán merevedve” kifejezés elliptikus vagy enallagés szerkezetnek fogható fel, amennyiben itt a „kővé meredt” állapotról van szó. A kő, vagyis a szikla, ami az óriások tápláléka és királyuk halálának eszköze egyben, éppen hő-sünknek az óriásokkal folytatott „kommunikációja” követ-keztében túlvilági, a halállal kapcsolatos jelentésréteggel ruházódik fel (sírkő, sírbolt; élettelen tömeg; gyilkos esz-köz; közet, ami a föld belsejének – a pokolnak – építőele-me). Mindez elsöre, meglehet, nem tűnik többnek tetsze-tős spekulációnál, csak hogy az előrehaladó szöveg mintha teljes egészében kigöngyölítené ezt az implikált jelentést. Az óriások birodalma Odüsszeusz két kalandját idézi föl: a Küklópeiát és a laisztrügónokat (utóbbiak kösziklaszerű óriások, és Odüsszeusz beszámolója szerint ők is kedvelték az emberhúst). A 21. énekben János vitéz a „Sötétség orszá-gában” (a tényleges Pokolban) találja magát, ahol egy óriás segítségével bánik el a boszorkákkal (ez a kérők leölésének jelenetére emlékeztet, amikor Odüsszeuszt a fia segíti), majd a „Purgatórium” következik: „János vitéz egy nagy hegy tetején jára, / Hogy a kelő hajnal rásütött arcára...”, illetve egy utolsó utazás következik: „Átszállít-e engem tenger más partjára?” – kérdi az öreg halásztól, majd az óriása elviszi a Paradicsomba („Tündérországba”), ahová egy *hárm*as kapun át juthat csak be: három medve, három oroszlán és egy sárkánykígyó várja a Tündérország bejá-rata előtt (Dante: *Pokol*, 1. 32–49.: három fenevad – pár-duc, oroszlán, farkas – várja a hős-szerzőt a Pokol bejárata előtt. Végezetül egy utolsó finom, leheletvékony allúzió az *Odüsszeiára*: „Meg nem futamodtak tőle a tündérek...” az egy szál lombba öltözött Odüsszeusz megjelenésére a phaiák lányok szétrebbennek, egyedül Nauszikaá marad ott az idegennel. A *János vitéz* költője merészen és szabadon kezeli pretextusait – azt választ ki belőlük, amire az elbe-szélésnek szüksége van; kissé sommásan talán azt mond-hatjuk, hogy az *Odüsszeiából* inkább a motivikát használja, keveri el a saját szövegébe, míg a *Commediából* inkább a költői koncepció egyes kulcselemeit „emeli el” a maga szá-mára, így Beatricét mint a pokolra szállás motivációját (ez aztán végig megmarad a *János vitéz*ben), illetve magát a po-kolra szállás tematikáját – amelynek a felépítése, szerkeze-te szemantikailag rímeli a dantei megvalósításra.

Végül néhány szó egy harmadik, Danténál és Petőfinél egyaránt kulcsszerepet játszó elemről, a *rózsa-motívum*ról. E helyütt a rózsa-motívum legfontosabb előfordulási he-lyeinek összevetésére szorítkozom. Petőfinél a rózsa elő-ször a 14. énekben, a francia király udvarában fordul elő:

„Ez a kis leányzó volt az én örömem,
Az egyetlen rózsa tüskés életemen.”

Az *Isteni színjáték*ban először a *Paradicsom* XIII. éneké-ben jelenik meg a rózsa:

„Mert gyakran láttam télen át kiszáradt,
vad és töviskes, puszta csipkebokrot:
és később nyíl ni rajta rózsaszálat!”

Dante a szeretett Hölgyet a példabeszédébe szövi bele, Petőfi narrátor-hőse a szeretett Hölgy allegóriájaként je-leníti meg a rózsaát. Mindkét helyen a virág tüskék (tövi-sek) közé rejtőzik. Petőfinél ezután a 18. ének végén tűnik elő újra a rózsa. Danténál az allegória egyértelmű: rózsa = Mária, az „áldott ige”, mely „testté lön” = Krisztus. Figye-lemreméltó, hogy a *Színjáték*ban éppen úgy, mint a *János vitéz*ben a nagy találkozás előtt, illetve közvetlenül utána a Rózsa egyszer csak mintha „átalakulna” virággá [fiore]. Petőfi hőse rózsaát dob a tündérországi tó közepébe, ám „virágot lát”, amikor a rózsa Iluskává változik. János vitéz szerelmesének tündérországi feltámadása az élet vizében egyfelől, és Dante istenlátása a túlvilági Paradicsomban másfelől így egymás metaforájává válik a rózsa-szimbo-lika lebegtetése révén. Az Iluska sírjáról szakasztott ró-zsaszáll testté lön az élet vizében. Az *áldott ige* vitézünk-nél Iluska neve, a *testté válás* pedig Iluska feltámadása:

„Itt van a rózsa, melyben amaz áldott ige testté lön.”

Egy mitopoétikai akciófilm-tipológia elé

Az *Odüsszeiában* – írja Pszeudo-Longinosz – „a cselek-mény fölött a meseszerűség uralkodik”. E meseszerűség jegyében idézzük meg a XX. század második fele és a XXI. század eleje popkultúrájának három kultfilmjét: George Lucas *Csillagok háborúját* (*Star Wars*, 1977), Ternovszky Béla *Macskafogóját* (1986) és Quentin Tarantino *Becste-len brigantyk* (*Inglourious Basterds*, 2009) című alkotását.

A populáris kultúra e „klasszikussá” vált produkcióinak összehasonlító mitopoétiai vizsgálatával arra szeretnék rávilágítani, hogy az úgynevezett „magaskultúra” mikép-pen épülhet be a populáris kultúra alkotásaiba, és ez utó-bbiak miképpen hordozzák magukban a magaskultúra szövegeit, illetőleg e két „világ”, a klasszikus és populáris művészet milyen módon léphet kapcsolatba, dialógusba egymással. Röviden: lehetséges-e a populáris kultúrához a magaskultúra felől közelíteni és vice versa?

A *Macskafogó* felütése – a vásznon (képernyőn) feltűnő nyomtatott szöveg – azon túl, hogy a *Csillagok háborúja*

című filmet idézi meg mint „pretextust”, egyúttal téren és időn kívül helyezi el a film „setting”-jét: „M. M. U. (Mickey Mouse után) 80-ban az X bolygó egereit...” Mindkét filmalkotás a „hol volt, hol nem volt” időnkívüliségébe helyeződik – azaz a tulajdonképpeni mese világába. Formai elrendezése mellett a *Macskafogó* bevezető szövege tartalmilag is pontos megfelelője a *Csillagok háborúja* ugyanilyen funkcióval bíró elemének: „régés-régen, egy messzi-messzi galaxisban...” A madártávlatból látható városkép tovább erősíti a kultikus filmelődhöz való kötődést. A *Csillagok háborúja* gigászi harcai után (mellett) a *Macskafogó* paródiának tetszik – legalábbis elsőre, ám hamar megjelennek a szatirikus elemek is, és mintha háttérbe szorítanák a paródiajellegét. Hasonlóan a homéroszi *Iliászt* parodizáló *Békaegérharchoz*: az ókori irodalomtörténeti kontextusban az emberfeletti teljesítményt nyújtó legendás hősök viadalát megjelenítő, kultikus eposzban elbeszélte gigászi küzdelmeket egy állatmese parodizálja. A békák és egerek harcát elbeszélő kiseposz sem áll meg a paródiánál, és ugyancsak szatirikusra veszi a figurát. A *Macskafogó* azonban a szatírán is túllép, és egy újabb dimenziót nyit meg: a mese dimenzióját. A *Macskafogó* a James Bond-filmek akciójeleneteinek mesteri adaptálásával, szatirikus és parodisztikus alkalmazásával túlnő az akciófilmek szokásos forgatókönyvén, és a „Rossz” legyőzése által keltett, mindvégig fergeteges humorral kísért katarzis révén a mese világába lép. Amiképpen szükségtelen volt filológiai bizonyítékot felmutatni annak tételezéséhez, hogy Petőfi ismerte Dante költeményét, ugyanúgy szükségtelen annak filmtörténeti adatolása, hogy a *Macskafogó* rendezője és forgatókönyvírója ismerték-e a *Csillagok háborúját* (nyilvánvalóan ismerték). Ugyancsak fölösleges annak felkutatása, hogy vajon Quentin Tarantino látta-e a *Macskafogót*, vagy olvasta-e az *Odüsszeiát*? No de ne szaladjunk előre!

A *Macskafogó* mesei karakterét az állatmesei keret mellett a „setting” időnkívülisége rajzolja meg. Nem kizárólag: a cselekmény fősodrást adó akciófilm (Grabowski kalandos útja Pokióba, ahol átveszi a „terveket”, majd hazatérése) mellett a repülőgép-szerencsétlenséget (vö. „hajótörés”!) szerencsésen túlélő Lusta Dick, az „egyszemélyes rendőrszolgálat” mesés kalandjai teljesítik ki a *Macskafogó* mese-jellegét. Lusta Dicket egy vámpír-denevér elrabolja, és elszállítja urának, Maxipocaknak, „kiszívni vére”. Ami ezután történik, az e sorok írója számára a legendás görög énekművész, Arión csodálatos megmenekülését idézi. Egy ókori legenda szerint Arión, aki a kitharájával kísért csodálatos énekművészetének köszönhetően komoly

vagyonra tett szert, Korinthoszba hajózott. A tengerészek (vagy kalózok) szemet vetettek a vagyonára, ezért útközben elrabolták, és utasították, hogy ugorjon a tengerbe. Arión utolsó kívánsága az volt, hogy énekelhesen és játszhasson egy utolsót a kitharáján. A kalózok teljesítették a kívánságát, sőt bizonyára örültek is, hogy a váltságdíjon felül még pompás koncertélményben is részüket lesz. Arión teljes díszbe öltözött, kitharáján kísérve előadta utolsó műsorszámát, majd hangszerével a kezében ruhástól a tengerbe ugrott. Egy delfint annyira elbűvölt a zene, hogy az énekest a hátára vette, és elvitte a Tainarion-fokig.¹⁰ Lusta Dick így kérleli a vámpírokat, mielőtt azok kiszívják a vérét: „Meg tetszenének engedni, hogy szívás előtt utoljára még fújhassak? Már a trombitámba.” A hattyúdálnak szánt elandálító trombitaszóló, ami alá a denevérek stílszerűen „latin-amerikai” jellegű kíséretet improvizálnak, olyannyira megnyeri a vérszívók tetszését, hogy lemondanak a friss vacsoráról, („Ma is konzervvért iszunk. Kár volna ezért a tehetséges gyerekért!”) A „rendőrszolgálat” tehát megmenekül, és a vámpírok befogadják maguk közé. Egy közbevetés: miután Odüsszeusz a házában lévő összes kérőt megölte, a dalnok Phémiosznak megkegyelmez. Phémiosz „védőbeszédének” lényegi része, hogy „lelkébe az isten mindenféle dal ösvényét ültette”.¹¹ A vámpír-denevérek végül a James Bond- és *Star Wars*-filmek végső, mindent eldöntő összecsapását idéző rajtaütésben megfordítják az egerek vesztesre álló ügyét: szétlövik Mr. Gatto céges buliját a teraszon, és kiszabadítják Grabowskit a macskák kondérjából – „és kezdődhet a gyártás”, tudniillik a macskafogó robotkutya legyártása.

Nepp József–
Ternovszky Béla:
Macskafogó,
rajzfilm
Robotkutya figurája
1986



A zene szótérikus hatásának köszönhetően tehát az akciófilmnek induló *Macskafogó* egy magasabb síkra emelkedik: az egértársadalmat pusztá léteben veszélyeztető Legfőbb Gonoszt sikerül megfékezni. A film zárata nem annyira szatirikusan, mint inkább kedves humorral bánik a legyőzött macskákkal. Safranek kislányának, Cathynak – ő a *Macskafogó* egyetlen „jó” cicája –, a kisegér Samuval való kedves barátkozását idéző zenei motívumnak köszönhetően is a film zárata felülemelkedik az addig domináns szatirikus-parodisztikus hangnemen, és „paradicsomi” állapotokat mutat fel a robotkutya által megszelídített, ártalmatlanná tett (egyébként a hátsóján kiürített...) macskákkal. (Akik egyébként a „Paradicsomban” is ugyanazt csinálják, mint amit „földi életükben”, csak ártalmatlanított változatban, lásd a Gatto–Teufel–Safranek hármast a virágokkal. Lehetséges, hogy egy fordított *Infernó*val van itt dolgunk?). A szatirikus akció- és gengszterfilmnek induló alkotás katartikus befejezést nyer (bónuszként a legyőzöttek kegyelmet kapnak), végig megőrizve azt a hallatlan nyelvi invencióban tobzódó humort, ami a filmet végig „a hátán viszi”. Hasonlóan ka-

Quentin
Tarantino:
Becstelen
Brigantyk
játékfilm
2009



tartikus befejezést kap a *Becstelen brigantyk* is. A katarzis itt is kettős: a tűzvészben –tűzpárbajban – az egész náci vezérkar megsemmisül, majd a – Grabowskihoz hasonlóan – a filmbéli legfőbb ellensége, a Mr. Teufelhez foghatóan agyafúrt, mindenre képes Landa ezredes fogságába esett Aldo Raine hadnagy megfordítja az erőviszonyokat, s végezetül egy soha el nem távolítható jellel, a homlokába vésett horogkereszttel bélyegzi meg a náci ezredest. Az amerikai hadnagy „életének [e] főműve”, a náci ezredes homlokába „írt” szvasztika izomorf azzal, ahogyan a hallatlan kalandok és küzdelmek árán megszerzett és kivitelezett terv alapján legyártott macskafogó robotkutya a Legfőbb Gonoszokat *átváltoztatja*. (Nota bene, csak a robotkutya kibocsátásával válik egyértelművé, hogy valójában mit is takar a film címe.)

A *Macskafogó* és a *Becstelen brigantyk* befejezését egybevetethetjük az *Odüsszeia* XXII. énekével, a kérőkkel való leszámolással. Szinte minden „passzol”: az *Odüsszeia* hőse a gonosz kérők között álruhában vegyül el, majd a megfelelő pillanatban felfedi magát, és vérfürdőt rendez köztük. A homéroszi rendezésnek köszönhetően ezt a vérfürdőt „jogos önvédelemnek”, jogos bosszúnak érezzük. (Miután Odüsszeusz inkognitóban hazatér Ithakába, a házában sorozatos megaláztatásnak van kitéve a kérők részéről, akik mindennek tetejébe a fia, Télemakhosz megölésére készülnek. Nem beszélve a vendégjog megsértéséről, ami a görögök szemében egyenesen Zeusz megsértésének számított – Zeusz Xeniosz, „vendégszerető Zeusz”, a vendégek védőistene volt.) A katarzis itt sem marad el – a *Brigantyk*hoz hasonlóan itt is a hős vesztére törő, a hős és környezete pusztá létezését alapjaiban fenyegető emberek népes csoportjának a „kiiktatása” fölött érzett elégtétel a katarzis forrása. (Nemkülönbön a *Csillagok háborúja* végén.) A *Brigantyk* nemcsak attól „mese”, hogy a történet, miszerint a teljes náci vezérkar összegyűlik egy kis párizsi moziban, hogy az utolsó szálig bennéjjenek, fikció, hanem sokkal inkább attól, hogy a „Legfőbb Gonosszal” – miként a *Macskafogó* esetében is – a hős(ök) a népmesék hétfejű sárkányaként bánik (bánnak) el. Jól illeszkedik ebbe a sorba a horogkereszt említett „elhelyezése” a náci fön. Ami viszont egy újabb közös eszköz mindkét filmalkotás rendezője (forgatókönyvírója) kezében, az a *humor* mint művészi eszköz. Csak egy példa: a *Brigantyk* karikírozott Hitler-figurája – Martin Wuttke alakításában – merész és remekbe szabott művészi tett; annak megmutatása, hogy miként lehet *humorral közelíteni* a náci borzalomhoz. (A *Macskafogó* acélkarmú, könyörtelen és cinikus maffia-alvezéré, Fritz Teufelt nemcsak a németül „ördögöt” jelentő vezetéknéve, hanem keresztneve, az angol katonák által a németeknek a két világháborúban adott „Fritz” gúnynév is felruházza némi náci „hozzáadott értékkel”).

Végezetül néhány szó a *Macskafogó* „denevér ex machina” befejezése kapcsán már említett Arión-mítoszról, valamint annak egy izoform változatáról. Emlékeztetőül: Arión egy hajón a matrózok fogságába esik, akik a vagyona fenik a fogukat. Az énekes a hajóról a tengerbe ugrik, de egy delfin kimentti és kiviszi a partra. A tengerészeket a korinthuszi uralkodó utóbb kivégezteti. Egy másik mítosz Dionüszosz elrablását beszéli el. A délceg ifjú képében megjelenő istent a váltságdíj reményében a tengerészek megkötözik és hajóra szállnak vele. A tengeren azonban különös dolgok történnek: Dionüszosz könnyedén kiszabadítja magát a kötelékeiből, oroszlánná

és medvévé változik, mire a tengerészek rémületükben mind vízbe ugranak és delfinekké változnak. A hajóárboc átváltozik szőlőtőkévé, nagy fürtökben csüng róla a szőlő. Ezt Homérosz *Dionüszosz-himnuszában* olvashatjuk így.¹² Exekiasz, a Kr. e. VI. századi vázafestő egy külix (ivókehely) belsejében festi meg ugyanezt a történetet (azzal az eltéréssel, hogy önála nincs medve, és az oroszlán is úgy jelenik csak meg, hogy a hajónak szinte a teljes egészét elfoglaló, félig ülő, félig fekvő helyzetben ábrázolt isten királyi alakjában mintha lenne valami „oroszlános”). A két elbeszélés – Arión illetőleg Dionüszosz elrablása – tehát identikus, amit csak megerősít, hogy Ariónt a hagyomány a dithürambosz feltalálójaként tartja számon. A dithürambosz Dionüszosz egyik epitheton ornansa,¹³ egyben az isten tiszteletére előadott kardal neve is. Arión eszerint Dionüszossszal izomorf.

Zárszó

„A démoniról költeni kell, nem írni” – írja Thomas Mann Dosztojevszkijről szóló tanulmányában. A Tarantino-film humorral „költi meg” a történelem démonait. A Ternovszky–Nepp páros *Macskafogóját* és a *Becstelen brigantyk*at a humor mint költészet avatja mesetörténeté.

Mint láttuk, a *János vitéz* költője nemcsak ismerte, *használta* is Dante művét. Weöres Sándor *Nagyság* című versében így ír:

„Munkámat használni lehessen, ne szájtátva csodálni.”

„A jó gengszter akció közben álcázza magát” – hangzik el a *Macskafogóban*. A jó költő – akcióban – *használja* a másik jó költőt. A *Brigantyk* és a *Macskafogó* poézise az alkalmazott humorban rejlik: nem *megírják*, hanem nevetéssel „költik meg” az iszonyatot. Az egér bizonyára rettenetesen fél a macskától, de csak a Grabowski köré csoportosuló események és figurák tudják fellibbenteni a lét függönyét.

IRODALOM

- ALLEN, T. W. – E. E. SIKES: *The Homeric Hymns*. London, 1904
 DEVECSERI Gábor: *Odüsszeusz útja* = *Uő: Antik tanulmányok I.*, Bp., Magvető, 1980, 123–135.
 FREIDENBERG, O.: *Image and Concept. Mythopoetic Roots of Literature. Sign/Text/Culture = Studies in Slavic and Comparative Semiotics*. Vol. II. Trans. Amsterdam, Kevin Moss, 2006
Homeri Opera I–V. Eds. ALLEN, T. W. – MONRO, D. B.,

Oxford, Oxford University Press, 1902–1917.

HOMÉROSZ: *Iliász. Odüsszeia*. Homéroszi költemények. Ford. DEVECSERI Gábor, Bp., Magyar Helikon, 1974

KARSAI György: *Homérosz: Iliász. Talentum műelemzések*. Bp., Akkord, 1998

LOTMAN, J. – Z. MINC: «Литература и мифология», *Труды по знаковым системам* 13, Тарту, 35–56.

MELETYINSZKIJ, J. M.: *A mítosz poétikája*. Ford. KOVÁCS Zoltán, Bp., Gondolat, 1985

PÁLFI Ágnes: *Puskin-elemzések (Vers és próza)*. Bp., Akadémiai, 1997

PSEUDO-LONGINOS: *A fenségről*. Ford., bev., jegyz. NAGY Ferenc, Bp., Akadémiai, 1965

JEGYZETEK

- 1 LOTMAN–MINC, 1981, 38. (saját fordítás)
- 2 MELETYINSZKIJ, 1985, 106.
- 3 DEVECSERI, 1980, 133
- 4 A Küklópsz-kaland után, illetőleg e kalandnak köszönhetően veszi kezdetét Odüsszeusz kálváriája (Poszeidón bosszúja).
- 5 PSEUDO-LONGINOS, 1965, 34–37. (A fenségről 9. 13.)
- 6 KARSAI, 1998, 27–75.
- 7 MELETYINSZKIJ, 1985, 357–379.
- 8 MELETYINSZKIJ, 1985, 380–458. Ismert tény, hogy Joyce és Mann Frazer *Az Aranyág* című munkájára támaszkodott. Kerényi Károly Thomas Mannt látta el mitológiai vonatkozású tanácsokkal a *József és testvérei* írásakor 1935 és 1944 között. Kerényi és Mann levelezése ebből az időszakból *Romandichtung und Mythologie – ein Briefwechsel mit Thomas Mann* címen jelent meg Zürichben 1945-ben. Hazai kontextusban talán Márai Sándor *Béke Ithakában* című regénye viszi el a „legmitopoétikusabb” regénynek járó pálmát.
- 9 Az irodalom (és más művészeti formák) és a mitológia bőséges és diverzifikált „hálózatáról” lásd LOTMAN–MINC 1981.
- 10 A történet leghíresebb ókori elbeszélései HÉRODOTOSZ, I., 23–24; OVIDIUS, *Fasti*, II., 95–116.
- 11 „Térdeid ölelve könyörgök, Odüsszeusz, légy kegyelemmel. Mert magad is megbánod majd, ha megölted a lantost, engem, az istenek és a halandók ének-adóját. Én a magam tanítója vagyok, lelkemben az isten mindenféle dal ösvényét ültette: hiszem, hogy téged mint istent zenglek: ne akarj lenyakazni.” *Odüsszeia*, XXII., 344–349., Devecseri Gábor ford.
- 12 *Homeric Hymn VII to Dionysus: Homeri Opera*, V: *Hymni, Cyclus, Fragmenta, Margites, Batrachomyomachia, Vitae*. ALLEN, T. W., MONRO, D. B. 1912. Magyarul: *Himnuszok VII. Dionüszoszhoz* = HOMÉROSZ, 1974, 851–852.
- 13 Például EURIPIDÉSZ: *Bakkhánsnők*, 526.

FÜGGELÉK

1. táblázat Motivikus megfelelések: *János vitéz – Odüsszeia – Isteni színjáték*

	<i>János vitéz</i>	<i>Isteni színjáték; Odüsszeia</i>
13. ének	A francia király Jancsihoz akarja adni a lányát	Alkinoosz, a phaiákok királya Nauszikaát Odüsszeuszhoz adná feleségül
14. ének	Kukorica Jancsi a francia király udvarában elmeséli a történetét	Odüsszeusz elbeszélései Alkinoosznál, a phaiákok udvarában
15. ének	A francia király elbocsátja János vitézt	Alkinoosz elbocsátja Odüsszeuszt
16. ének	János vitéz elhajózik Franciaországból	Odüsszeusz elhajózik a phaiákoktól
17. ének	Hajótörés; „Hol van, Iluska, hol?’ felelt a menyecske, ,Szegény Jancsi bácsi!... hát el van temetve.”	Hajótörés
18. ének	Iluska sírjánál	Beatrice: motiválja Dante pokoljárását
19. ének	„Csupán magát vitte a megunt életet, Vitte, vitte, vitte egy sötét erdőbe.” Odüsszeusz: „sokat túrt”, szenvedett, fáradt, kínok~fáradalmak stb.	<i>Pokol</i> , I, 1–7. „Az emberélet útjának felén egy nagy sötétlő erdőbe jutottam, mivel az igaz utat nem lelém. Ó, szörnyű elbeszélni mi van ottan, s milyen e sűrű, kúsza, vad vadon: már rágondolva reszketek legottan. A halál sem sokkal rosszabb, tudom.”
20. ének	Óriásországban (kősziklaevő óriások)	Küklópeia. Laisztrügónok (kősziklaszerű óriások)

21. ének	Sötétség országa; János vitéz és egy óriás elbánik a boszorkákkal	Alvilág/Pokol (halottak országa) Odüsszeusz a fiával megöli a kérőket
23. ének	„János vitéz egy nagy hegy tetején jár, / Hogy a kelő hajnal rásütött arcára...” „Átszállít-e engem tenger más partjára?”	Purgatórium Purgatórium
25. ének	3 medve, 3 oroszlán, 1 sárkánykígyó, a Tündérország bejárata előtt	Dante, <i>Pokol</i> , 1. 32–49. 3 fenevad (párduc, oroszlán, farkas), a Pokol bejárata előtt;
26. ének	Tündérország	A Paradicsom
27. ének	Tündérország: „Meg nem futamodtak tőle a tündérek...”	Odüsszeusztól a phaiák leányok elszaladtak

2. táblázat Motivikus megfelelések: *Odüsszeia* (XXII. ének) – *Csillagok háborúja* – *Macskafogó* – *Becstelen brigantyk*

	<i>Csillagok háborúja</i>	<i>James Bond-filmek</i>	<i>Macskafogó</i>	<i>Becstelen brigantyk</i>	<i>Odüsszeia, 22. ének</i> (a kérők leölése)
Kiindulópont	A gonosz ellenség általi megsemmisítés fenyegető veszélye. A veszély elhárítására a hős küldetést teljesít.		A gonosz ellenség általi megsemmisítés fenyegető veszélye. A veszély elhárítására a hős küldetést teljesít.	A gonosz ellenség általi megsemmisítés fenyegető veszélye. A veszély elhárítására a hős küldetést teljesít.	A gonosz ellenség általi megsemmisítés fenyegető veszélye. A veszély elhárítására a hős küldetést teljesít.
Befejezés			A legyőzött ellenfél, a „rossz” „átformálása”	A legyőzött ellenfél, a „Rossz” megbélyegzése. Izomorf a <i>Macskafogó</i> végén az „átformálással”	
Hős	Szuperhős	Szuperhős	Szuperhős	Szuperhős	Szuperhős
A hős által alkalmazott fogások, cselvetések a siker érdekében	álruhában van, álcázza magát			Álruhában van, álcázza magát	Álruhában van, álcázza magát
A hős tettei	„Terv” megszerzése		„Terv” megszerzése	„Terv” kieszelése és kivitelezése (náci vezérek meggyilkolása)	„Terv” kieszelése és kivitelezése (kérők megölése)
	Mindent eldöntő végső fegyveres összecsapás	Mindent eldöntő végső fegyveres összecsapás	Mindent eldöntő végső fegyveres összecsapás (a <i>Star Wars</i> és a J. Bond-film csatáit idézi)	Mindent eldöntő végső fegyveres összecsapás + tűzvész	Mindent eldöntő végső fegyveres összecsapás
			Arión csodálatos megmenekülése 1. Arión megmenekülése 2. A zene révén szerzett szövetségesek menekítik ki Grabowskit és lövik szét a macskapartit		

Németh László

Mi a ponyva?*

■ Tekintetes királyi Törvényszék! Magyar írókat sohasem támadtak olyan kíméletlenül, mint az elmúlt négyöt esztendőben. Ötven-százezres példányszámú újságokban nap nap után jelentek meg cikkek, amelyek szinte a szótár minden becsületsértő melléknevét a fejükre szórták; a legkülönbözőbb politikai irányok vonták felelősségre a maguk szempontjából s a legkíméletlenebb módon az irodalmat. Ebben a harcban a legjobb élő magyar írók idegzete pusztult bele. De bármennyit és bármilyen igazságtalanul kellett szenvedniök, egynek sem jutott eszébe, hogy a bírósághoz forduljon sérelmével. Tudták, hogy igazságot nekik csak az igazság szolgáltathat, megtorlásuk, hogy akik ma szembenállnak velük, az utókor szemében is szemben maradnak. A legelkeseredettebb sem gondolt más bosszúra, mint hogy művei utolsó kötetül a róla írt álkritikákat kiadja. Vonszolja maga mögött holtában is őket, mint ahogy ott voltak életében.

S most itt van egy íróársunk, akit munkássága alapján a jobbak közül senki sem ismer el magával egyenrangúnak, aki megkapta a magyar társadalomtól mindazt, amit mások meg nem kaptak, tagja a Kisfaludy Társaságnak, Corvin-láncos, színigazgató, a Színpadi Írók Egyesületének elnöke, könyveit hazai és külföldi kiadók reklámozzák, s nem bírja ki, hogy egy vidéki tanár egy alig olvasott vidéki lapban életrajzi regényeiről, amelyekkel csak Magyarországon legalább egymillió pengőt keresett, a véleményét elpisszenje; a bíróság elé idézi őt, társadalmi súlyával próbálja agyonnyomni, hozzá még ötezer pengőt is követel a családos apán, akinek ez körülbelül félévi fizetése. Mint polgárok, elismerjük a jogát erre, mint írók (s a Tekintetes Törvényszék írói véleményünkre kíváncsi) meg vagyunk botránkozva rajta.

Juhász Géza ponyvának minősítette Harsányi Zsolt életrajzi regényeit. Harsányi Zsolt szerint ez becsületsértés; engem is becsületsértési ügyben idéztek meg. Ezt nem értem. Hát csakugyan becsületbe vágó dolog ponyvát írni? Az a sok szegénylegény, aki a sárga füzeteket összeír-

ta, mind gazember? Az embereknek vannak nemesebb és kevésbé nemes szórakozásaik és igényeik. Van, aki operát hallgat, van, aki cigányzenét. Van, aki Svájcba utazik, van, aki a ligetben ül föl barlangvasútra. Van, aki badacsonyt iszik, van, aki pálinkát vedel. De mondhatjuk-e, hogy az a sok derék libretto-író, cigány-zenész, angolpark-bódés, vásári márc-árusító, vinkótermelő becstelen ember? Sőt: igen tisztos polgárok vannak köztük. Harsányi Zsolt más téren is bebizonyította, hogy a szórakoztatás nem éppen magas, de nem is becstelen módjaitól nem idegenkedik. Első kötete a saját műfaji meghatározása szerint: kuplék, dalok, chansonok. Azóta is írt operettlibrettót, tőle származik az az operettbetét, amelyet a lillafüredi írói héten általános derűtség közepette olvastak föl. Ilyesmiket írni semmivel sem kevésbé becsületbe vágó, mint ponyvát írni. A ponyvaírást még a ponyvarendelet sem tiltotta be (amint nem fogja betilthatni soha, semmiféle rendelet, a jó irodalom veszélye nélkül), hisz aki három pengőnél többet tud kapni a ponyvájáért, szabadon kereskedhetik vele. Ponyva mindig sokkal több fogyott, s fog fogyni, mint irodalom. Tamási Áron mondta tréfásan, hogy a ponyva az erdő; ő adja az oltalmat, hogy itt-ott egy virág is nyílhaszon. Shakespeare, Cervantes, Racine, Goethe a ponyvának milyen őserdejében virultak ki! Színházaink a legutóbbi időkig jórészt ponyvát adtak, a magyar film kilencvenöt százalékban ponyva. A ponyvára költött magyar pénz (pedig közönségünk az utolsó tíz évben ugyancsak rákapott az irodalomra) még mindig úgy aránylik, mint egy a tízhez, ha nem egy a százhoz. Juhász Géza, ha tévedett, legfőljebb lefokozta, de nem becsületében sértette meg Harsányi Zsoltot. Hitelrontásért pörölhetne, s nem becsületsértés miatt, bár százezres példányszámban fogyó könyvek hitelét igazán nehéz egy ezer példányban megjelenő s tüstént elporló napilapban megrontani. Különben is ez a fajta lefokozás az, amelynek a nevetségessége – ha nem igaz – azonnal kiderül. Képzeli-e, hogy Bartók Bélát valaki kabarémuzsikusnak, Babits Mihályt

chanson-költőnek nevezné. Ők bizonyára nem futnának segítségért a bírósághoz.

De hát volt-e joga Juhász Géának a ponyva szó használatára? Néhány napja, nagyobb írói társaságban, melyben legnagyobb élő íróink, Tamási Áron, Kodolányi János és Illyés Gyula is jelen voltak, azt a föladatot adtam föl, határozzák meg, mi a ponyva. A legnagyobb sikere Illyés Gyula meghatározásának volt: „Ponyva az az írásmű, amelynek célja nem az igazság kifejezése, hanem a szórakoztatás.”

Ez a meghatározás helyes, de túlságosan szigorú. Az irodalomnak is lehetnek Strauss-keringői. Vannak szórakoztató írók (bár a mai magyar irodalomból egyetlen ilyen sem tudnék megnevezni), akiknek nincs más céljuk, mint a szórakoztatás; mégis annyi természetes bájt sugározhatnak közben, hogy akarva-nemakarva művészetet csinálnak, olvasóikat műélvezőkké teszik. Ha az ilyen Boccaccio-, Mikszáth-féle írók a mi moralistább századunkban meg is fogytak, meghatározásunkban helyet kell hagyni a számukra. A ponyvának, ahogy én látom, három ismertetőjele van. Az első, amit Illyés is hangsúlyoz, az író törekvése, erőfeszítése. Nem a legnagyobbra tör, nem harcolja meg mondatról mondatra, alakról alakra az író harcát a kifejezésért. Előre lazít az instrumentumán, mert érzi, hogy a könnyűt kereső közönségnél könnyebb sikere lesz. Ebben különbözik a ponyva a fércműtől. A fércmű írója, tehetségéhez mérten, küzd, erőlködik, a sikertelen harc nyoma ott van a műben, csak az eredmény torz, reménytelen. A ponyvamű másik ismertetőjele, hogy nincs irodalmi értéke. Nagy íróknál is be-beáll a szándék lazulása – Jókai, Krúdy mennyit packáztak a műzsákkal –, de a tehetségük, a reflexeik megmentik őket. A ponyvaműnek azonban nincs irodalmi fényessége, feszessége. A harmadik kritérium az olvasóban van. Ismerjük azt a mozdulatot, amellyel utasok egy-egy pengős regényt a pályaudvaron megvesznek. Őt vagy tíz órát bumlizok, azalatt nem gyötöröm komoly dologgal az agyam, megveszem, otthagynom a vonatban ezt. Tudjuk, hogy művelt, komoly emberek is rákapnak a detektívregényre mint élvezeti szerre. Egy államférfiről hallottam, hogy kofferszám hozatta a múzeumi könyvtárból a detektívregényt. Az ilyen olvasó állapota olvasás közben lényegesen különbözik a komoly olvasótól. Nem az élet nagy igazságait keresi az íróval együtt, hanem az idegeit akarja elfoglalni. *Vagyis a ponyva olyan írásmű, amelyben az irodalmi küzdelmet eleve föladó író irodalmilag értéktelen formában alacsonyabb olvasói hajlamokat elégíti ki.*

Harsányi Zsolt életrajzi regényei közül én a *Magyar rapszodiát*, az *Üstököst*, az *Ember küzdj* és *Mathias Rex* cí-

műeket olvastam el; nem állíthatom tehát, hogy a ponyva definíciója valamennyi életrajzi regényére ráillik. A tengert sem kell kiinni ahhoz, hogy az ember az ízére rájöjjön, s ha Dosztojevszkijről vagy Tolsztojról beszélhetünk anélkül, hogy minden sorát elolvastuk volna, Harsányiról is jogunk lesz, amint joga volt a vádlottnak is (bárhogy szeretné ezért a felperes elmarasztalni) két-háromezer oldal alapján diagnózist fölállítani. Mielőtt azonban Harsányi műveire rátérnénk, foglalkozunk kicsit a műfajával. Harsányi Zsolt, amikor az életrajzi regények divatos műfaját nálunk lefoglalta, olyan területre tévedt, amely fölött a ponyva veszélye állandóan ott lebeg. Tolsztoj-féle nagy írók, akik maguk is lángelmék voltak, nemhiába húzódoztak attól, hogy történelmi alakok közül gyúrjanak főhőst maguknak; Napóleonnak és Kutuzovnak, a *Háború és béke* hőseinek inkább csak az árnyéka vetődik rá. Köteteken át egy lángész bőrében mozogni, élete minden rezdülésében bemutatni: kényelmetlen, majdnem hogy szemérmetlen feladat. Különösen, ha az a lángész nem politikus, akivel szemben a művész bizonyos szempontból fölényben van, hanem egy másik, nála jóval nagyobb művész. A tanulmány, amely az alpesi hegymászók felszerelésével indul neki a magányos óriásnak, s kellő alázattal és bizonytalansággal próbál élete rejtélyébe behatolni, mindig nemesebb és megfelelőbb eszköz lesz lángelmék ábrázolására, mint az életrajzi regény, amely életét, szavait a leghatározottabb képekben állítja elénk. Amikor Maurois Byron-regénye tizenöt éve magyarul megjelent, már fölhívtuk e divat veszélyeire a figyelmet, pedig Maurois inkább csak az esszéi iparkodott a regény színeivel fölfrissíteni. S ő mégiscsak, ha nem is az egyenrangúság, de a fogékonyság jogcímén lépett hőse elé. Harsányi életrajzi regényeiről egy pillanatig sem lehet íráshoz értő embernek ez az illúziója. Az író itt száz oldalon keresztül semmiféle jogcímet sem szerez arra, hogy hősével foglalkozzék; életkörülményeiben topog, meg sem próbálja, hogy géniuszával szembenézzon.

Harsányi az író munkájából egyet végez el rendesen: az adatgyűjtést. Elolvasta a Madách-, Petőfi-, Liszt Ferenc-életrajzokat, még családi könyvtárakban is kutatott, épp elég cédulája volt, ahogy egy filológus mondaná. Mint művész azonban beérte azzal, hogy ezeket a cédulákat időrendben, a legkezdetlegesebb írói eszközökkel elnovellásítsa, sokszor éppen csak beolvassa. Az ábrázolással sehol sem vesződik többet, mint amennyit egy filmen felnőtt, érdekességek után futó, felületes elme az írótól megkíván. Sehol egy kidolgozottabb alak, egy gondolattal megfestett kép, egy jelzőnyi nyoma annak a küzdelemnek, amellyel az író gondolatai árnyalatát védi. Olcsó kulisszák közt futunk száz és száz oldalt, s ez a kulisszaszerűség annál bántóbb,

mert közben egy Madáchcsal, Petőfivel, Liszt Ferencsel, tehát a sűrített természettel kell foglalkoznunk.

Abban, amit mondtunk, az is benne van, hogy Harsányi Zsolt életrajzi regényeinek számottevő irodalmi értékük nincs. Íráshoz értő embernek, akit barátság vagy összeköttetés félre nem vezet, erről más véleménye nem lehet. Bonyolultabb kérdés műveinek a hatása a közönségre. Harsányi mégiscsak nagy emberekkel foglalkozik, életükről rengeteg adatot összehord, nem foghatjuk-e föl őt úgy, mint szellemtörténeti népszerűsítőt, aki a felnőttek közt végzi el a műveltség rekapitulálásának vagy pótlásának azt a munkáját, amelyet az ifjúság körében az ifjúsági irodalom. Ez, ha nem is magasrendű írói hatás, de nem is ponyva. S én biztosra is veszem, hogy Harsányi olvasói közül igen kevés gondol arra, hogy ő most ponyvát olvas, sőt ugyanabban a tévedésben van, amiben a szerző, hogy Madách, Petőfi, Liszt bűvös terében él, még büszke is fogékonyására, hogy íme, ami kötelező olvasmánynak oly végtelenül unalmas volt, arra közben ennyire megérett. Ez azonban nem változtat azon, hogy köteteken át e nagy alakok pletykaterében élt anélkül, hogy velük magukkal igazán találkozott volna. A közönség ponyvaszomjának van egy sznobisztikus válfaja is, amely folyton a kultúra nagy alakjai körül settenkedik, de ott kizárólag csak a mellékes, az életrajzi, a ponyvaszerű érdekli. Ez a fajta ponyvaszomj talán még veszedelmesebb, mint a becsületes detektívregény olvasás. Harsányi ezt szolgálja ki a magyar középosztály igénye szerint. A pör irataiban fölmerült a pornográfia vádjá. Erre csak azt mondhatom: igen nagy írók írtak meg a *Magyar rapszódia* jeleneteinél súlyosabb dolgokat, anélkül hogy az pornográfia lett volna. Viszont sokkal szelídebb dolgok is azzá válhatnak, ha az író tehetsége nem elég hozzá, hogy a természet megnyilatkozott igazságaként, s ne elpletykált malacság gyanánt olvassuk, amit írt.

Befejezésül két természetszerűen fölmerülő kérdésre kell még válaszolnunk. A ponyva meghatározásában az író törekvéséről, erőfeszítéséről beszéltünk. Azt mondtuk, hogy az író eleve feladja a komoly írói küzdelmet. De a komoly küzdelmet eleve feladni, s ugyanakkor a nagy igény színét hordani, nem szándékosan hamis cégérezés-e; annak, akiről mondjuk, a becsületébe vágó? Ez így is volna, ha az író elhatározásszerűen jutna el oda, ahová Juhász Géza szerint Harsányi Zsolt jutott. Nem, a ponyvaírónak nem kell eltökélnie, hogy én mátol fogva ponyvaíró leszek. A legtöbb úgy is írják a ponyvát: öntudatlanul. A siker lesz itt az író csapdájává; circulus vitiosus áll elő. A dolgát könnyebben fogó író a közönség, az ál-irodalom fórumai nyugtatják meg, hogy igen, ez jó, termelj csak belőle men-nél többet. Az író még könnyebbre fogja a dolgát, a siker

még nagyobb, így csúszik mind lejjebb, amíg csak valaki el nem pisszeni az igazságot. Ez, elismerem, fájdalmas pillanat: a gyanútlan író, mint Oedipus, fölháborodva hallja az igazságot. Azt hiszi, egy gengszter akadt az útjába, meg akarja büntetni, s csak lassan ocsúdik rá, anélkül hogy maga előtt is beismerné, a kelepccére. Hogy Harsányi esetében is ez történt, semmi sem bizonyítja szebben, mint hogy ma itt vagyunk.

A másik kérdés, s egyben a pör legkényesebb kérdése: hogy mutathat föl egy író, akivel szemben a ponyva vádját nem jogtalan mondták ki, ennyi társadalmi és irodalmi medáliát. A XX. század magyar írói közt nincs három, aki társadalmilag annyira vitte volna, mint Harsányi Zsolt. Lehetséges, hogy a magyar közvélemény olyan író-tüntetett ki ennyire, akinek a ponyvaíró voltán vitatkozni is lehet? Nem megbélyegzése ez mindazoknak a szerveknek, amelyek őt kitüntették? Erre a kérdésre csak egy másik kérdéssel felelhetek. Most egy éve halt meg a legnagyobb prózaírónk, aki a *Halotti Beszéd* óta magyarul írt, akinek a neve, ha fényét véka alatt nem tartottuk volna, Magyarország mostani nehéz óráiban a legnagyobb érv lehetne nemzete mellett: Móricz Zsigmond. Ez az író nem volt egyetlen irodalmi társaságnak sem tagja, nem hordott Corvin-láncot, utolsó éveiben egy ablaktalan odúban szerkesztette ráfizetéses lapocskáját: a *Kelet Népet*. A halálba is, emlékszünk rá, egy minősíthetetlen hajsza szorította, amelyben legnevesebb publicistáink részt vettek. Egy évvel halála után országos ünnepek közt emlékszünk meg egy másik íróról, akinek a tehetségét és érdemét a Harsányi Zsoltéval igazságtalanság lenne összehasonlítani, hosszú élete folyamán mégis legalább húsz-harminc író-t látott felnőni s részben kidőlni maga mellett, akik tehetségben és az igazság szolgálatában nagyobbak voltak nála. Annak, akit langesze az igazság szolgálatára szorít, mindig nehezebb a társadalommal összeférnie, mint aki írásaiban rossz hajlamait szolgálja. A kritikus azonban, aki az igazság serpenyőjét helyre igyekszik billenteni, még ha túloz is, nem büntetést érdemel, hanem dicséretet. Pörökkel nem is lehet az erkölcsi alapot kihúzni alóla. Azt csak akkor veszti el, ha maga vét írásaiban önnön mértéke ellen.

JEGYZETEK

* Tanúvallomás Harsányi Zsolt és Juhász Géza becsületsértési perében.

NÉMETH László: *Kiadatlan tanulmányok I–II.* Bp., Magvető, 1968, I., 690–696.



Sturm László

A bordal mint embertan

Csokonai Vitéz Mihály:
Miért ne innánk?

*„Igyunk, barátim! a komor
Bú lángja nem csatázik,
Ha mádi borral a gyomor,
A kis pokol megázik.
Igyál! ne, e szőlőgerezd
Levével öblödet fereszd.
Vígadj, öcsém! maholnap
Zsájkába dughat a pap.*

*Mi gondod a továbbira,
S világotat hogy éled?
Tekints csak e jó mádira,
Szíved, tudom, megéled,
Más hadd gyötörje a fejét,
Töltvén bolond esztendejét;
Éljünk rövid napunkkal,
Mulatva víg igyunkkal.*

*A Bakhus úr pincéjibe
Magam leszek vezértek:
Nunc est bibendum! ennyibe
Horáccal egyetértek.
Igyunk! Eb, aki nem barát!
Tegyünk le minden maskarát,
Most rajta!, poculatim
Igyunk, vidor barátim!”*

■ A *Miért ne innánk?* Csokonai egyik korai, de igen népszerűvé vált bordala. Megírására nyilván a kollégiumi társasélet ösztönözte. Először a *Diétai Magyar Múzsában* jelent meg. Keletkezési ideje vitatott. A kritikai kiadás így dönti el a kérdést: „... nem kell a *mádi*-t említő végleges szöveg alapján arra gondolnunk, hogy a Hegyalján, Sárospatakon dolgozta át versét Csokonai. Szerintünk az

átdolgozás közvetlenül a *Diétai Magyar Múzsában* való kiadás előtt történhetett, amikor észrevette, hogy Pozsonyban a csatári borok emlegetése nem találhat olyan visszhangra, mint otthon Debrecenben, s ugyanitt érezhette indokát annak is, hogy a vers eredeti klérusfricskázó célzásain tompítson. [...] Az első változat 1792-nél valamivel későbbi lehet: 1793-ban keletkezhetett (időmértékes formája is emellett szól), a végleges szöveg pedig 1796-ban.”¹

Két nagyobb eltérés van az első és a végső változat között. Az előbbiben a középső versszak harmadik sora így hangzik: „Tekints csak e csatárra”. A harmadik versszak hatodik versszaka pedig így: „Legyen veres kámzsás barát” (ehelyett áll majd: „Tegyünk le minden maskarát”). A változtatások praktikus okaira irányítja a kritikai kiadás jegyzete a figyelmet. Viszont egyértelműen jobb a végső változat, ezért nyilván esztétikai okok is közrejátszottak az átírásban. A „csatázik” és a „csatári” zavaró lehet egymás közelében egy ilyen rövid költeményben. A bor éppen hogy lenyugtatja a csatázó bűt, ezért a bor „csatári” neve visszásan hangzana itt, bár annak is meglehetne az érdekessége. Hasonlóan bonyolíthatja meg a vers világképében elsőrangú fontossággal bíró barátság képzetkörét a szerzetes értelmében alkalmazott barát szó. Ráadásul a gúnyos vallási utalás ellene mondana a mű lehetséges vallásos jellegű jelentésrétegének.

Miért mondhatjuk mindenképp érett alkotásnak – akár remekműnek is – ezt a rövid, látszólag hevenyészett, idegen nyelvi betéteket görgető („Nunc est bibendum”: most kell inni; „poculatim”: poharanként, poharazva), nem kis részben idézetekből-utalásokból építkező költeményt (a kritikai kiadás szerint Horatius mellett joggal merül föl Catullus, a vágáns költészet, Kazinczy *Boldog bolondoskodás* című bordalának a hatása, az „Eb, aki nem barát” fordulat pedig Dugonics *Etelkájából* származik), amely a műfaj – a bordal – sablonjait ugyancsak híven követi? Görömbei András bevezető elemzésében szinte

minden vitapontot érint, és a pálya ívében is elhelyezi a művet: „A futtában készült alkalmi rigmusok [...] átmenetet jelentenek a bordalokhoz, a *Felvidulás* és a *Szabadság* pedig címükben is egy-egy lényeges motívumot jeleznek az első igazi Csokonai bordal, a *Miért ne innánk* szomszédságában. Horatius ihletése érzik a vers indításán (barátokhoz fordulás, vö.: Hor. I. 37.), de ez szuverén Csokonai darab. A borozásra biztató dal a »komor bú lángja« ellen keresi a mádi borban a menedéket, a »rövid napunk« emlegetése pedig a halál ellen is kiterjeszti a mondanivalót. A költemény magával ragadó, lelkesen invitáló, a Horatiusénál sokkal elevenebb. A kollégiumi diákközösséghez fordulása nyilvánvaló: a megszólítás mellett erre utal Bacchus emlegetése, s méginkább a »Nunc est bibendum! ennyibe / Horáccal egyetértek« szerű fordulatok, valamint a népies közvetlenség. Mind ezt a hármas verselés (jambikus, rímes, magyaros) fogja egységgé, elragadó zenéjűvé. Sőt a jókedv-vágy azt is sugallja, hogy a vidámság a lélek maskara nélküli állapota. Az ars poetica-jellegű *A vidám természetű poéta*, illetve *Az én poézisom természete* érzés- és gondolatvilágának forrásvidéke ez.”²

A könnyed készséggel megírt darab remekbe fordulását vizsgálva itt is azt a jelenséget figyelhetjük meg, amelyre a szakirodalom rendszeresen felhívja a figyelmet: az alkalmi jelleg csak kiindulópont, csak az egyik funkciója a versnek. Alkalmiság és magas irodalmi igény ötvöződik: „Az alkalmi költészet egyébként távolról sem jelentett egynemű költői megszólalást. Csokonai számára pedig már csupán azért sem, mert ő számos esetben képes volt arra, hogy határozott és reflektált módon kitágítsa az alkalmi költészet készen kapott kereteit, s poétikailag jóval összetettebb művet hozzon létre annál, mint amit a hagyomány fölkínált.”³ Bíró Ferenc értelmezi a jelenséget talán a legsokoldalúbban (kezdetben Pálóczy Horváth Ádámmal vetve egybe Csokonait): „Mindkettejük esetében olyan költőről van szó, akik műveikkel gyakran járultak hozzá az őket közvetlenül körülvevő közösségek szórakozásaihoz és ünnepeihez, de akik – ugyanakkor – a mindenkor olvasókra számítva is írtak, akik tehát biztosítani remélték a maguk számára a halhatatlanságot is. [...] Csokonai nem tartozik ugyan a XVIII. századvég kisköltőinek világához, de igen sok jel arról tanúskodik: ebből a világból vált ki. [...] Némi túlzással azt mondhatjuk, hogy Csokonai költészetének alapvonásait egy-egy baráti társaság és az emberiség várapozása alakítja, hogy e költészet létrejöttének a tétje egy vidám diákkompanya harsogó nevetése és a költői öröklét. Ez a versírásra való készítésnek két, egymástól olyannyira elütőnek

tetsző forrása, hogy természetesnek kell tekintenünk azt a »tarka-barka« jelleget, amellyel a legnyomatékosabban Horváth János jellemezte ezt a költészetet. [...] A felvillanó ötlet és a szívós tanulással megszerzett tudás együtt szerepel Csokonai poétai működésének és így értékrendjének legelőkelőbb tartományában. Rögtön meg kell azonban jegyezni, hogy e kétféle szerep, e szerepeket vállaló költői magatartás és a szerepek betöltésére való alkalmasság jól megkülönböztethető vonása ugyan a költőnek és az életműnek, de – éppen az életmű alakulása szempontjából – nem különíthetők el egymástól: egymásra hatva építik és alakítják ki a Csokonai-oeuvre jellegzetességeit. Így az elvárásoknak és a megbízatásoknak a mesterség fogásainak az ismeretében igen korán és igen magas szinten jártas poéta felel meg: ha az alkalmakat a költő emberi viszonyai is kínálják vagy kényszerítik, a költő, aki megszólal, soha nem alkalmoszerűen szól, hanem beavatottként.”⁴

Úgy vélem, a *Miért ne innánk?* szintén ilyen, az alkalmiságot a beavatással ötvöző vers. A társak megszólítása, ivásra buzdítása, a bor vigasznak tekintése, a közös műveltséganyag megidézése, a közösség egységének hangsúlyozása a borköltészet hagyományához, így az alkalmiság rutinjához tartozik. Miközben azonban a – jó értelemben vett – sémák a ráismerés, az otthonosság érzését kelthették a közönségben, kirajzolódik mindemögött egy átgondolt világ- és emberkép, maga a beavatás. Vagy ahogy Féja Géza ragadja meg a jelenség lényegét: „Hátárértékké fejlesztette élményeit; fáradhatatlan és fogyhatatlan lírai habjai végső értékeket ringattak.”⁵

A vers több fordulata előjön más versekben, részben a keletkezése környékén, részben utána. Ezek egyrészt alátámasztják a mű keletkezéséről mondottakat, másrészt jelzik a költői és világmépi elemek tartósságát (így közvetve: átgondoltságát). Illetve, harmadrészt, azon is elgondolkodhatunk a mű kapcsán, vajon tényleg minden remekmű összegzés-e.⁶

Többször állítja szembe Csokonai máshol is az ész reménytelenségét a szív elevenességével: „Bú, bánatok! / Távozzatok / Előlem messze; / Hogy szívemet, / Vig kedvemet / Semmi ne epossze. / Fejemet nem töröm: / Jobb annál az öröm. / Kár hijába, / Bolondjába / Gyötreni szívemet” (*Felvidulás*); „Idvez légy, Liéus, jóltévő istenség! / Tetőled szívünkbe fut a kedvetlenség, / Te a barátságot s örömet érleled [...] Bolond az, barátom, aki okos mindég! / Le kell a mord képet néha-néha tenni [...] Jer, legalább minden únalmat üzzünk el / Az új boron vidám beszélgetésünkkel!” (*Az ősz*). Az 1795-re datálható Kotzebue-fordítás, *A kétségbeesés* szintén idevág (egyben

jelzi, hogy a kritikai kiadásban felsorolt művek és alkotók korántsem merítik ki a számba vehető hatások sorát): „Hiú okossággal legfőbbnek csudálja – / Az ész – ó! e koldus kevélység szózatja / Dicsekedő hangját miképp harsogtatja! / Jaj néktek, bolondok, akik e bálványtok / Csalárd oltárára égő tömjényt hánytok; / Holott ez titeket éltetek folytába / Hurcolt a tévelygés vaklabirintjába: [...] A revelatio borzasztó világa / Szívetekenn egy új mérges sebet vág.” (Ugyanitt találunk példát a személyiség hagyományos hármas felosztására: „A test, elme, lélek haszonvehetetlen”).

Az eleve jó ember rousseau-i tanának legközismertebb megfogalmazása Az *estvében* lelhető fel: „Mert gonosz erkölccsel senki sem született.” A *Miért ne innánk?*-ban a „maskara” torzítja el az eredendő moralitást. („Csokonai úgy látja, hogy az ember a természettől fogva morális lény”).⁷

E világ végső elégtelensége szintén visszatérő meglátás (igaz, ez a búcsúztató versek kötelező sablonja is): „Vesszen hát magának e világi élet, / Noha ezt megvetni nem kevés ítélet. / De senki a szívét ehhez ne ragassza, / A halált vagy a más életet válassza.” (Az *életnek hasznát...*); „Az ember életét hogyha jól vizsgálod, / Hogy az csak bújdosás, könnyen megtalálod. / A világot mintegy nagy pusztának leled, / Mellyen minden ember csak vándorló veled” (Az *ember életét...*).

A szívnek mint emberinek és isteninek találkozási pontja mutat kiutat a „bújdosás”-ból: „Mindketten egy szívvel csak azon voltanak, / Hogy szüntelen az Úr útjában járjanak.” (Vagyon egy olly tenger...); „Ti, élet édesét lehellő leányok! / A szépség tüznél olvasztott bálványok! / Kiket imád sok szív, áhítva reszketvén, / S fellobbant oltárán temjénétégetvén” (A *szépek szépe*); „Te pedig, Uram! szívünkbe, / Munkáid szemlélésünkbe / Egy mennyei hév örömet tölts” (A *mezei gyönyörűségről*); „A szívetek feloldó, / A gondtörő Liéust / Méltó danolni néked” (Orgiák). Nemcsak verseiben, hanem prózájában is számos rokon megjegyzést találunk. Például csurgói prédikációjában: „Édes Atyánk a Krisztus Jézusban, aki erőtlenség alá vetted az emberi nemzetet, adj olly állhatatos és mindent könnyen kiállható szívet, hogy ha nyomorúságok érdekelnek bennünket, el ne csüggedjünk, hanem tehozzád és ne másokhoz folyamodjunk. Adj továbbá a mi kezünkbe ollyan kulcsot, mellyel bátran megnyithassuk a te lakóhelyedet, ahol nincs nyomorúság, nincs siralom és szomorúság, hanem vég nélkül való öröm. Ámen.” A szív – más szóval: a lélek – kiemelt, közvetítő szerepét a szeretet szerveként töltheti be: „Csak a lélek méltó a szeretetre, mert csak az tud visszaszeretni, s csak a’ méltó a szeretőre” (Melyik a legjobb csók?).

Az eszmény lélek és értelem egysége, amely úgy jöhet létre, hogy az elkülönülve kétségbeesést sugalló ész újra alárendeli magát a lélekből áradó szeretetnek. A *Konstancinápolyban*: „Emelkedj fel, lelkem! – előre képzelem, / Mint kiált fel szóval egyet az értelem, / S azonnal a setét kárpitok ropognak: / A szívről az avult kergek lepattognak; / Tárházát az áldott emberiség nyitja, / Édes fiainak sebeit gyógyítja; / A szeretet lelke a földet bételi, / S ember az embert ismét megöleli.” Addig azonban a szív-lélek őrzi az ember reményét, az ész diktátumainak ellenére is. Az unalom, a bánat, a csüggedés azonban sokszor elnyomja, eltompítja a reményt és az örömet. A szív élesztése ezért visszatérő téma a költő verseiben. A szív, a lélek eredendő tudását eleveníti a bor mellett a szerelem (bár, mint A *szépek szépe* jelzi, a férfi itt is elvétheti az istenit a bálvány kedvéért), a szabadság (A *szabadság*), a természet (például: A *reggelről*, A *mezei gyönyörűségről*), a művészet (például: A *Pindus*, *Víg élet a Parnasszuson*), az álom (Az *álom*), a magány (A *Magánosság*hoz), a társas mulatság (A *tél*: „Csupán az örvendő fársáng víg zászlója / Lett az elcsüggedt szív jó vigasztalója”).

A *Jegyzések és értekezések az anákreoni dalokra* szintén a lélek képességeihez köti a bordalok és más anákreoni-horatiusi könnyedebb szellemiségű versek filozófiáját: „Az Anákreon világában csak a jelenvaló szépet, jót, gyönyörűt keresi az emberi lélek, a fősვნისგან, nagy-ravágyástól, haszontalan aggodalmaktól üres lévén, érzi, hogy jó az élet, és a halált is csak úgy nézi, mint az örömet és megelégedésnek utolsó pontját, mellyen meg kell nyugodni. Horatius is követte őtet ebbe; mert ő is a gyönyörűségek közzé mindég szép módjával béviszia halált, a koporsót, a másvilágot.” Mindez akár a *Miért ne innánk?* programadása lehetne öröm és halál ellenpólusaival, a lélek kiemelésével, Horatius többszöri idézésével. Birtoztatás és lét szembeállítása pedig az elemzendő versben mint társadalmi világ és baráti közösség, maskarátlan élet ellentéte nyilvánul meg.

Az életfölfogás párhuzamaihoz bőven idézhetünk a *Miért ne innánk?* kifejezéseit előlegező vagy ismétlő saját verseket és fordításokat. Az emberi belsőre alkalmazott „öböl” megnevezés a sziklák alatti menedék megnevezéseként jön elő A *háborús zivatar* című Metastasio-fordításban. Az „öblödet fereszd”-hez hasonló képzet Maffei *Asztali dalában*: „A kancsókat forgatni, / Míg felázik a bél!” Az 1791-es *Míg nállatok itt mulatokban*: „Ártatlanul élesztgessük elbágyadott kedvünket, / Az örömek balzsamába feresszük bé szívünket.” Az *igazság diadalma* egy sorba sűríti az elemzendő vers két emlé-

kezetes kifejezését: „Maskaráson tölti bolond esztendejét”. Rolli *Igyunk* című versének (1793-as?) fordításában együtt találjuk az ivásra biztató kezdetet, a társ megszólítását, Bacchus említését, a „borba ferdeni” kifejezést és a szeretettel szembekerülő „bolond”-ot. A *borital mellett* pedig újra beveti az élénk indulatot festő – a kritikai kiadás nyomán említettem: eredetileg Dugonicsra visszamenő, de mint ugyancsak onnan tudhatjuk, többek között Mátyási József egy versében is előforduló – káromkodást: „Igyatok, barátim! eb, aki nem iszik!”

A *Miért ne innánk?* a horatiusi hagyományt idéző meg- és felszólítással kezdődik. És abban is klasszikus mintákat követ, hogy a bort a bánat, végső soron a halálfélelem elleni vigasznak tekinti. Tudjuk, a bor szimbolikája átfogja szinte az egész léteezést, ezért olyan ősi és gyakori témája az irodalomnak. Az állati lezülléstől a szentséggig ível a jelentése (gondoljunk a bor és kenyér együttesére a kereszténységben, de akár Dionüszoszra). Közül pedig lehet gyógyszer (vigaszként szintén egyfajta lelki gyógyszernek láthatjuk), drága borként a gazdagság, a presztízs fitogtatása, továbbá az ország, a nép, a táj kifejezője, a barátság, a szerelem, vagyis a szoros emberi kapcsolatok serkentője (de felelőtlen vágyat ugyancsak kelthet, vagy garázdává tehet), mámort, ihletet adhat... Az adott versben a vigasz mellett még az ihlet, a barátság és a szentség merül föl a bor hatásaként. A barátság nyilvánvalóan, a másik kettő rejtettebben, akár vitathatóan.

Az első versszak tele van erőteljes képekkel (bizarrságuk, eredetiségük a manierizmust idézi, aminek jelenlétére Csokonai „stílusszintézisében” Julow Viktor hívta föl a figyelmet⁸). Legmeghökkenőbb és legeredetibb talán „a gyomor, a kis pokol” (különösen, hogy hangulatilag már előkészíti a „láng” és a „bú” – maga a „pokol” pedig a végső kérdések jelenlétére figyelmeztet), de a belső mint öböl, a pap zsákja mint a halál érzékeltetője (eredetéhez a kritikai kiadás jegyzetei adnak szempontokat), a csatázó, „bú lángja” külön-külön is telitalálat, hát még így együtt. Közülük, a „láng” kivételével, mind sötét, zárt helyet jelent, érzékeltetve a bú, a félelem, a haláltudat szorongását. A „láng”, mint írtam, a pokolhoz is kapcsolódik, másrészt viszont a fény némi reményét nyújthatja (a „feresztés” pedig a tisztulás esélyét). A bor e nyomasztó emberi léthelyzetre kínál ellenszert.

Ellenszert: pár órás felejtést vagy igazi kiutat? Úgy vélem, Csokonai versében az utóbbira is van esély. A műben ugyanis kirajzolódik a hagyományos emberfölfogások egyike, a személyiség hármas fölosztása. A másik hagyományos rendszerrel szemben, amely egy test-lélek kettősségre alapul, ez a test, a lélek és az ész hármassá-

gára. Általában az ész helyett szellemet mondanak, és sokaknál ez képviseli a legmagasabb szintet, az istenivel érintkezőt. Csokonainál azonban a szellem helyett a ráció, az ész szerepel, viszont a szív (ezt vehetjük a lélek megfelelőjének) nem pusztán érzelmet vagy ösztönt jelent, inkább intuíciót, ráción túlnyúló érzékenységet (nyilván nem függetlenül a szentimentalizmus érzékenység-kultuszától, de a szív eredeti – nálunk például Gyöngyösi Istvánnál szembeötlő – szimbolikájától sem). Hiszen csak így tudjuk követni a versben az egyes személyiségrészek halálhoz való viszonyát. Az egész első versszak a test pusztulásáról szól. A testi létezés tehát kilátástalan. Adhat-e erre gyógyírt az ész? A felelet: „Más hadd gyötörje a fejét, / Töltvén bolond esztendejét”. Vagyis bolondság, hiábavaló az észben reménykedni a halállal szemben. A ráció csak az elmúlás rideg törvényeit, vagyis a reménytelenséget képes tudatosítani. A logika csupán a pusztulás szükségszerűségét bizonyítja, hiszen nem láthat túl az emberi horizont rendjén. A „szív” szóval kifejezett személyiségrész viszont képes fölfogni az észen túli reményt: „Tekints csak e jó mádira, / Szíved, tudom, megéled.” A szív valamiféle közvetlen kapcsolatban van az isteni, magasabb értelemmel, ha ezt nem is lehet átlátni, racionalizálni, de meg lehet sejteni, át lehet érezni. A szív érzékenységét, eredeti tudásunkat ugyan eltompítja a „maskarás”, hazug, a testi és a racionális létezésbe ragadt világ, de olykor még így is föléleszthető a megérzés, az intuíció, az evidens bizonyosság: az ember sorsa nem a pusztulás, a világot isteni, értelmes, szerető rend irányítja. A szív élesztésének eszköze itt a bor, amely így a transzcendens bizonyosság eszköze lesz. (Láttuk, más verseiben ezt a szerepet a természet, a szerelem és egyebek is betölthetik.) Csokonai tehát nem rövid felejtést, mámoros káprázatot talál vigaszként, hanem egy átgon-dolt antropológiából következő távlatos reményt.

Mindez ilyen rövid szöveg alapján belemagyarázásnak tűnhet. Ezért hoztam a fentebbiekben számos hasonszellemű idézetet a költőtől. Természetesen a pálya során más hangsúlyok szintén fölmerültek. Azt is láttuk, hogy az észellenesség nem a ráció elvetését jelenti nála, hanem csupán a magasabb intuíció ellen forduló, önmagába záruló „felvilágosodott” ész veti el. Ám hogy ez a fentebb leírt világlátás alapvető a számára, bizonyítja, hogy nagy, bölcséleti összefoglalásában, a *Halotti versekben* szintén ezt a gondolatmenetet alkalmazza élete végén. Mi valószínűsíti, már-már bizonyítja eszerint a halhatatlanságot? Az emberiség egyetemes intuíciója. Minden népnél kialakult, egymástól függetlenül az isteni rend és a halhatatlanság hite – az egész emberiség csak nem tévedhet. Ezt

az egyetemes tudást pedig a lélek (a szív) közvetíti. Egy szemelvénygyűjtemény a *Halotti versekből* jól érzékeltetheti a lényegét: „Ő, édes érzési az örök lételnek, / Mellyek vigasztalnak, s erőmbé nevelnek, / A halhatatlanság kezdeti már ezek [...] Te csuda valóság, belém szállott lélek! / Te igazgatója e pormakhinának, / Teremtett istene e kis planétának, / Szállj magadba, nézd meg öntermészetedet: / Meríts erőt abból, s fejtsd meg lételedet. [...] Ha az embernek dolgait vizsgálom, / Azt a jó, bölcs, igaz Istent nem találok, / Kit a természet világában leltem / S ki előtt olly megtölt szívvel térdepeltem [...] Érzem, hogy lelkemnek tehetségi nagyok, / Hogy én a fő lélek helytartója vagyok, / Hogy már e földön is több vagyok baromnál, / S tán messzi reményem több csupa álomnál. / Érzem, hogy ha itten bétöltöm helyemet, / Édes ráeszmélés fogja fel lelkemet [...] Mégis mindeniknek szívében van egy pecsét, / Mellyjegyzí és őrzí az emberség becsét [...] Én ugyan állítani nagyon merészelem, / Hogy régibb út a hit, mintsem az értelem, / S hogy minden nép elébb lett teológussá, / Mint kétkedővé vagy filozófussá”.

A bölcs, a zseni, a poéta az, aki tartósan, illetve legmélyebben lát bele ebbe a csak intuícióval megközelíthető rendbe. A *Magánosság*hoz sokat idézett versszaka szerint: „Te szülsz a virtust, csupán te tetted / Naggyá az ollyan bölcsket, / Kiknek határtalanra terjegetted / Testekbe kisdéd lelkeket. / Tebenned úgy csap a poéta széjjel, / Mint a sebes villám setétes éjjel; / Midőn terem új dolgokat / S a semmiből világokat.” (A bölcsesség itt is: a lélekből ered.) A *Halotti versek* ugyancsak kitér a zseni szerepére. A népek és a kultúrák menetét éberén erőteljes és féléber-tompa intuíció viszonyaként foglalja össze: „Egy ember, egy nem-köz lélek, egy isteni, / Szokatlan erővel felruházott zseni / Láta, amit mások nem láttak, s a vadon / Népek előadta szelíden, szabadon. / A gyenge fél hitte az erősnek szavát, / S nem-tudva érzette önnönmagáét: / Láta, hogy a szíve nem kiált ellene, / S hogy ez az ő nemes sorsához illene.” Innen tekintve Csokonai szentimentális panaszversei részben a lélek óhatatlan eltompulását, elbizonytalanodását jelzik, részben pedig azon keseregnek, hogy a tömeg mégsem figyel a nála érzékenyebb kiválasztottakra.

A fentiek tükrében mindenképpen vitatható Bíró Ferenc azon elképzelése, mely szerint Csokonai korán kialakult programja kizárja a transzcendenciát. „A »vidám természetű poéta« programja körül felrajzolódó erkölcs-tani törekvések ugyanakkor – jól látszik – már magukban hordoznak egy metafizikai előfeltevést is, hiszen a boldogságot középpontba állító erkölcsstan boldogságfogalmának éppen az az egyik lényeges vonása, hogy merő-

ben evilági jellegű, és kizárja egy másik élet lehetőségét” – írja például.⁹ Láthattuk, Csokonai semmi esetre sem zárja ki a „másik élet lehetőségét”, sőt, a vidámságban, a boldogságban épp a lélek evilágon túlra is nyitott érzékenységet keresi.¹⁰ Természetesen kacérkodhatott olykor akár kimondottan materialista tanokkal is, de az életmű alaphangját én a lélek intuíciójára alapozott, korán kikristályosodott és végig fenntartott halhatatlanság-hitben látom. A pusztán evilági örömök iránti fogékonyság, az esetenként kétségtelen epikureizmus inkább a magasabb ihlet kihagyásai idejére szóló élettechnika lehetett, illetve a szív felébresztésének egyik lépcsőfoka.

Van Bíró fölfogásának egy másik érdekes, idevágó pontja is. Így zárja a *Halotti versek* értelmezését (és egyben könyvét): „A lélek halhatatlanságának a problémája némileg váratlanul, de teljesen egyértelműen az emberi autonómia bizonyítására fut ki: Csokonai számára az ember fogalma körül mind a materializmus, mind a vallásos metafizika dimenziói elhalványultak, és megnyíltak a sokféle embert szülő Föld és Idő, azaz: az ember saját birodalmának távlatai.”¹¹ Kétségtelenül jól illusztrálja ezt az álláspontot a *Halotti versek* két sora: „Sem több, sem kevesebb, csak ember lehetek, / Sem barom, sem angyal lenni nem szeretek.” A lélek tudása tehát az ember saját, állati és isteni közt elfoglalt helyének tudását közvetítené? Igen, kétségkívül ez is benne van a költő, akár a *Miért ne innánk?* személyiségképében. Ám én mégsem tekinteném ennek tudatosítását a transzcendencia kizárásának, a felvilágosodás elfogadásának. Csokonai a felvilágosodás tanaiból inkább az egyházkritikát és a babona kritikáját hasznosítja, de ezt ne keverjük össze a vallástagadással vagy az istentagadással. (Közismert, hogy a francia forradalom iránti kezdeti rokonszenve is hamar elutasításba csapott át.) A létezők fölvázolt hierarchiája hagyományosan mindig a fölfelé való törekvéssel forrt egybe, Pico della Mirandolánál éppúgy, mint Nietzsche emberfölöttivé törekvő emberénél. Talán Weöres fogalmazza meg legtömörebb szépséggel: „Alattad a föld, fölötted az ég, benned a létra” (*A teljesség felé*).¹² Csokonai már csak azért sem tekinthető a felvilágosodott autonómia kételytelen megtestesítőjének, mert ő hisz az isteni szint létében (míg a felvilágosodás az ember istenülésével kívánja azt majdan betölteni), a fölemelkedést pedig nem az észről, hanem főleg a „szív”-től várja.

Visszatérve az elemzett vershez, a harmadik strófa már a fentebb boncolgatott emberkép és világrend tudását kamatoztatja. A költő vezérszerepe, a pincébe való alaszállás, a klasszikus hagyomány felidézése, a barátság kultusza és szembeállítás a társadalmi szokással mind

jelentéssé válik. A költő nemcsak azért vezér, mert hűsége cimborá, hanem mert ihletett emberként beavatós szerepe is van. Az alászállás mintegy a lélek (illetve a hagyomány) mélyére irányuló beavatásnak felelhet meg. És ez az alászállás a kultúra, a költészet igazi lényege.¹³ Horatius hangsúlyos jelenléte ezt a lényegét testesíti meg (már a második strófában is a „carpe diem” magyaráztával találkozunk), illetve alkalmazza a bordal alkatahoz: tudhatjuk, a bor számára is a bölcsesség, az életelvek megfogalmazásához kínált alkalmat. A felebbredt szívű, önmagát az egészhez mérő személyiség átlátja a társadalmi, világi élet mesterkéeltségét, képmutatását, és az őszinte, baráti közösséget szegezi vele szembe. A rousseau-it idéző eleve jó embert, aki visszatalált önnön eredendő lényegéhez, amit a társadalom elhomályosított. (Csokonai botanika iránti vonzalmában – amelyet Féja Géza és Németh László is az életmű középpontjába állított¹⁴ – alighanem szintén a természetes, a kozmikus közvetlenül érintkező növekedés eszménye játszhatott főszerepet.)

Nem ember („eb”), aki még ilyen alkalommal se tud ráérezni az ember igazi, kozmikus távlatú méltóságára. A lélek sugallatainak, a barátságban megvalósuló szeretetnek megnyíló személyiség viszont – ha időlegesen is – eljut a jelent a reménytelen örökkévalóság távlatában megélni tudó örömhöz. Az első sor „barátim”-ja „vidor barátim”-má fokozódik, az első sor „komor” szavát az utolsó „vidor”-ja váltja föl.¹⁵

JEGYZETEK

- 1 CSOKONAI VITÉZ Mihály: *Költemények II. 1791–1793.* Sajtó alá rendezte SZILÁGYI Ferenc, Bp., Akadémiai, 1988, 715.
- 2 GÖRÖMBEI András: *A bordal Csokonai lírájában = Alföld,* 1973, 11. sz., 129–130.
- 3 SZILÁGYI Márton: *A költő mint társadalmi jelenség. Csokonai Vitéz Mihály pályafutásának mikrotörténeti dimenziói.* Bp., Ráció, 2014, 262.
- 4 BÍRÓ Ferenc: *A felvilágosodás korának magyar irodalma.* Bp., Balassi, 1994, 399–401.
- 5 FÉJA Géza: *A felvilágosodástól a sötétedésig. A magyar irodalom története 1772-től 1867-ig.* Bp., Magyar Élet, 1943, 65.
- 6 Vö. például KEMSEI István: *40 év – 40 könyv. Válogatott bírálatok.* Bp., Széphalom Könyvműhely, 2017, 9.: „A remekmű megszületése ugyanis a legtöbb esetben összegezés eredménye. Mindannak a tartalomnak és formának végleges alakba öntése, ami addig is létezett, s részleteiben az elődök vagy maga az alkotó már kipróbáltak.”
- 7 BÍRÓ: *i. m.* (1994), 411. Itt fölmerülhet a naiv humanizmus gyanúja. A *Miért ne innánk?* esetében azonban mindenképp túlléphet rajta az értelmezés. A költő itt nem zárja ki az ember eredeti bűnösségét, inkább meghaladhatónak mutatja a barátság, a szeretet közegeiben. Például Földényi F. László adja tág szemhatárú értelmezését a fenti humanizmusnak *Kertész-szótárának* „hivatásos humanista” címszáva alatt: „Mi tünteti ki a »hivatásos humanizmust«? Az, hogy igyekszik elszigetelni a Gonoszt, s ezzel akaratlanul is olyan színben tünteti fel, mintha üzemzavarról, balesetről lenne szó. [...] A »hivatásos humanisták«, akik mindig másutt keresik a Gonoszt, így válhatnak a legnagyobb csapdák megásóivá. [...] A szentimentális elutasítás igazi ismérve nem az, hogy a Gonoszt elutasítjuk, hanem hogy saját magunkat fölmentjük. Ettől veszélyes. Eleve kizárjuk annak lehetőségét, hogy a Gonosz valamilyen módon bennünket is képes bemocskolni. A humanizmusnak ez a radikális bírálata semmiképpen sem nevezhető »antihumanistának«. [...] Bergyajev például azért utasítja el az újkori európai humanizmust, mert az az ember eredendő jóságát hirdeti. Ám aki ezen az állásponton van, az eleve megkérdőjelezi az eredendő bűnt. Végso soron tehát magával a kereszténységgel fordul szembe. A humanizmus legfőbb sajátossága Bergyajev szerint az, hogy le akarja rázni magáról a bűn terhét: a szellem mélysége helyett kizárólag a lélek felszíni rétegeinek a rendbetétele foglalkoztatja.” FÖLDÉNYI F. László: *„Az irodalom gyanúba keveredett”. Kertész Imre-szótár.* Bp., Magvető, 2007
- 8 Vö. „Azt, hogy a tudomány mindmáig nem vette észre: Csokonai manierista is volt, érthető. Ennek a stílusnak sok rokon vonása van a rokokóval, Csokonai manierista stílusjegyeit

könnyű volt bizonyos rokokó sajátosságokkal (játékosság, poentírozottság, frivolság, cicomakedv stb.) összetéveszteni. Mégis van egy csaknem biztos mód a két irányzat elkülönítésére, és ez a rokokóban minden mesterkéeltsége mellett is meglevő könnyedség, oldottság, a korábbi stílusokhoz képest szinte természetesség, szemben a manierizmus görcsös virtuóztatásával, végsőkéig feszített kontrasztjaival, éles intellektualizmusával, vonzalmával a bizarrhoz.” JULOW Viktor: *Csokonai stíluszintéziséhez* = Uő: *Árkádia körül*. Bp., Szépirodalmi, 1975, 161. Vagy inkább a „romantika merész metaforizmusát” (uo. 159.) lássuk a vers képeiben?

- 9 BÍRÓ: *i. m.* (1994), 405.
- 10 A bor a szív érzékenységet fokozza, tudását eleveníti, és erre éppúgy ösztönözhet a bánat, mint az öröm. A bánat talán csak sürgetőbben, talán a kevesebb veszténivaló miatt kicsit jobban terel a kockázatvállalás felé, de ez nem zárja ki, hogy az öröm szintén lehessen kiindulópontja a magasabb, tartósabb öröm vágyának. Ezért nem értek egyet RATZKY Rita megállapításával, miszerint a *Búkergető* két sora – „Iszom, ha szívem örvend, / Iszom, ha bánat éri” – stílustörés: „A boros ember mentsége az élet rövide, amint a horatiusi példában is láttuk. A verszárlatban azonban megbicsaklik ez az életfilozófia, hiszen az igaz ember jókedvében is iszik.” RATZKY Rita: *Csokonai bordalainak sajátosságairól* = Uő: „Halhatatlan a lélek”. *Tanulmányok, cikkek, kritikák a 18–19. század magyar irodalmáról*. Bp., Napkút, 2015 (Vagy úgy érte a szerző, hogy a vers horatiusisága bicsaklik meg, nem a vers?)
- 11 BÍRÓ: *i. m.* (1994), 437.
- 12 WEÖRES Sándor: *Egybegyűjtött írások I–III*. Bp., Magvető, 1986, I., 506.
- 13 Lélek, hagyomány és kultúra összefüggését Borbély Szilárd is fölillantja esszéjében: „A hagyományozott írások megértése egyben a megértett hagyomány folytatása. Az istenek arca elhomályosul, ha a halandók nem tartják fenn a barbárság fenyegető veszélye közepette a kultúrát. Hisz példának okáért, aki nem tudja Anakreont olvasni, az nem tudja igazán a bort sem élvezni, hiába van bora, akár a tenger. [...] Az csak részeg lesz, de meg nem részegül. És lelkesülni sem fog. A lélek szépségeért sem. Pedig a lélek rejtett szépségeinek felfedezése teremti a külső szépségeket is”. BORBÉLY Szilárd: *Csokonai és a bordalok* = Uő: *Hungarikum-e a líra? Esszék, kritikák*. Bp., Tipp Cult, 2012, 21.
- 14 Vö. „A kert volt az ő igazi tája; a rendezett, nemesített, de szabadon zsendülő növényvilágot, a természet és a kultúra vidám harmóniáját tartotta az emberi lét legméltóbb vidékének, legtökéletesebb keretének. Emberiessége is ebből a növényi mítoszról sarjad. Kleist-fordításában is kitör az idegen vers jármából, és vallomást tesz emberi hite mellett: legyen életünk szabad virulás, spontán szépség, nemes zsendülés és olyan gazdagság, változatosság, mint a növényeké. Csokonai nem volt forradalmár lélek, hanem hirdető, kinyilatkoztató, a természet és a természetesség felszabadult szava.” FÉJA: *i. m.* (1943), 65. A témára kitér esszéjében NÉMETH László: *Csokonai és a botanika* (1930) = Uő: *Az én katedrám. Tanulmányok*. Bp., Magvető, 1975, 213–217.
- 15 A verseket a következő kiadás alapján idézem: CSOKONAI VITÉZ Mihály: *Minden munkája I–III. I. Versek*. Szerk. VARGHA Balázs, Bp., Szépirodalmi, 1981. Néhány helyen, ahol nem volt verstani jelentősége vagy stílusértéke, a helyesírást a maihoz igazítottam.



Hermann Zoltán

„Ez a világ mi vóna...”

Dankó Pista és Gárdonyi Géza nótái

**„Ez a világ mi vóna,
ha egy kis bor nem vóna!
A szép asszony mög a bor,
sej! mögvégasztal mindönkor.”**

■ A Gárdonyi-életművel foglalkozó irodalomtörténészek előtt sem igazán ismert tény, hogy Gárdonyi „lírai” munkáinak egy jelentékeny része magyarnótaszöveggé íródott, a legendás szegedi nótaszerző és primás, Dankó Pista dallamaira.¹ Csongor Győző *Hulló levél, sárga levél...*² című könyvének a Dankó-nóták címjegyzékét tartalmazó függeléke szerint – az újraközlésekkel együtt – 1891 és 1901 között huszonhét Gárdonyi-szövegre írt dal jelent meg nyomtatásban (de ismerünk kiadatlanokat is!).³

Gárdonyi és Dankó kapcsolatáról részletesen is olvashatunk Gárdonyi fiának, Gárdonyi Józsefnek az 1935-ben megjelent, *Dankó Pista – Gárdonyi hegedűse* című érzelmes, anekdotikus és éppen ezért néhol kétes hitelességű életrajzi regényében.⁴ Dankó Pistát – a nála valamivel fiatalabb Balázs Árpáddal együtt – Sárosi Bálint 1970-es *Cigányzene...* című monográfiájának terjedelmes, a magyar nóta műfajáról szóló fejezete⁵ is úgy emlegeti, mint a lényegében Egressy Béni és kortársai által teremtett magyar nóta – használjuk így, Sárosi Bálint javaslatára, külön írva! – klasszikus korszakának utolsó, az úgynevezett „Egressy-műfajt” még tovább fejleszteni képes szerzőjét: a Dankó utáni nótaszerzés már többnyire csupa sablon, ügyetlen utánzása az Egressy–Dankó-korszaknak. Az 1830-as években megjelenő, az új stílusú népdal nyugat-európaias formáit frissen felhasználó és átértelmező dalforma, a főleg már ezekre, a verbunkostól is megihletett dallamokra, a közköltészetből, diákénekekből ismert nóták ritmusképleteire írt egykorú *népies műköltészetet* (Czuczor Gergely, Tompa Mihály, Petőfi Sándor) a mulatóhelyeken és a népszínművek színpadain népszerűsítő,⁶ Bognár Ignác, Egressy Béni, Thern Károly, Szénfy Gusztáv, Szentirmai Elemér és Simonffy

Kálmán nevéhez kötődő magyar nóta a nemzeti karakter populáris reprezentációjaként terjedt el bravúros gyorsasággal. (Bognár, Egressy, Thern és nagyon sokan ebből az első korszakból elsősorban színházi zenészek voltak, a többiek pedig zeneileg iskolázott amatőr „civiliek”, birtokosok, tisztviselők.) A *népies líra* az 1840-es években sikeresen oldotta fel az elit és a pórias költészet határait, s ebben a kitágított esztétikai térben – sem a népszerűvé válás, sem a pozitív értékítélet dolgában, hiszen Bartók és Kodály szigorúbb, definitív fogalmainak a köztudatba kerüléséig „népdalként” is szokás volt emlegetni az Egressy-műfajt – nem volt nehéz magyarnóta-szerzőnek lenni.

Nagyon fontos leszögezni, hogy az Egressyék nemzedékével induló magyarnóta-irodalom sem a tradicionális, sem a XIX. századi (vagy későbbi) kávéházi cigányzenével nem azonos. Dankóról írja Sárosi Bálint: „... nem az első cigány származású nótaszerzőnk, előtte is, mint tudjuk, próbálkoztak cigányzenészek nótaszerzéssel. De a cigány származásuk között első abban, hogy a dalszerzésben történelmi nevet s a néhány legjobb magyar szerző között is megkülönböztetett helyet vívott ki magának, ugyanolyan, mint egy évszázaddal előbb a nagy verbunkos-szerző Bihari János.”⁷ Sárosi hangsúlyozza, hogy a XIX. század végére és a XX. század elejére „Egressy Béniék lelkes, fennkölt törekvése” Dankóék idejére elveszíti mind a népdalból és a népies lírából eredeztetett szövegvilágának, mind dallamformáinak változatosságát: ez azonban nem jelenti egyúttal a magyar nóta népszerűségének hanyatlását is, hiszen a cigányzene sajátos és kreatív közlésmódja, hangszerhasználata – szemben a korai magyar nóták zongorakíséretes „lekottázásával” –, akár a primások egyéniségét is attraktív módon kiemelő díszítések, frazeálások, a virtuozitás előtérbe kerülése, a sajátos harmonizálási újdonságok voltaképpen továbbvitték, más köntösbe öltöztették a műfajt. A magyar nóta „előadó-művészetté” kezdett válni, és ezzel együtt a nótaszerzői kreativitás határozottan visszaszorult.⁸

Dankó korai művei, a még néhány szegedi zenetanár segítségével kottára írt, zongorakíséretes dalok – ahogyan ez már a legkorábbi, az 1840-es években megjelent „népdalgyűjteményekre”, például a jeles színész és tenorista Füredi Mihályéra is jellemző volt⁹ – inkább a családi házimuzsikálás, mint a cigányzene rekvizitumai. A Dankó-nóták Csongor Győző-féle műjegyzékét átfutva kiderül, hogy Dankó – mint a „magyar nóta atyja”, Egressy Béni által „feltalált” kompozíciós technika betetőzője – igazodni igyekszik Egressyékhez abban, hogy a népies líra költőinek szövegeire írja dalai nagy részét, néhány dallamot szerez még Petőfi-versekhez is, nótái közül azonban a legtöbbhöz, bő háromszázhoz, a Petőfi-epigonista költő, Pósa Lajos írja a dalszövegeket.

Dalszerzői kvalitásai ellensúlyozzák, hogy a róla szóló emlékezések szerint – ezt Gárdonyi József is megerősíti – elsősorban zenekarvezetőként és nótáénekesként, a hegedűt gyakran karjában tartva és brácsaszerűen akkordokat pengetve lépett fel a zenekarai élén, nem lévén igazán biztos hangszertudása. Felemás pályakezdésében szerepet játszott a XIX. századi szegedi cigányság kasztosodása és a cigánytársadalom rétegeinek egykorú megítélése: Dankó nem zenész cigány családban született, ezért bár tizenöt éves korától már maga vezette a főleg a szegedi tanyavilág kocsmai mulatozásait kísérő úgynevezett „kutyubandáját”, de csak 1880 körül, huszonhét évesen került a szegedi, úri közönség elé. Részéről a kiszorítottságból előnyt kovácsoló, szerencsés pillanatban, hiszen a politizáló attitűdű szegedi kávéházi-vendéglői közönség „kormánypárti” része ekkorra már kisajátítja a „céhen belüli” szegedi cigányzenekarokat, Erdélyi Laci és „harminchatodik” Rácz Pali primások zenekarait. A szegedi dalárda egy műsorfüzetében ekkor még „kicsillagozza” a „céhen kívüli” Dankó nevét. Így lesz Dankó az ellenzéki, a *Szegedi Napló* újságíróiból és szegedi művészekből álló asztaltársaság saját mulattatója és házi dalszerzője. A Függetlenségi (a „negyvennyolcas”) Párt Pósa Lajos által alapított, a Hungáriában és Pillében rendszeresen összeülő asztaltársasága – Pósa is 1880-ban, Mikszáth helyére kerül a *Szegedi Napló*hoz – valóságos helyi „intézménnyé” válik, még Pósa távozását is túléli. A Pósa-asztaltársaság összetétele folyamatosan változik, hosszabb-rövidebb ideig állandó tagjai: Békefi Antal (1880–1907), Pósa Lajos (1881–1889), Gárdonyi Géza (1888–1891, előbb a kormánypárti *Szegedi Híradónál*, majd az ellenzéki *Szegedi Naplónál* van állásban), Lipcsey Ádám (1888–1893), Tömörkény István (1891–1917) mind a lap szerkesztői. Tömörkény Békefivel együtt szintén több Dankó-nóta szövegírója; Móra Ferenc (1900–1934), Bába Sándor, a

Szegedi Napló kiadója, Molnár László színész, később a *Zsöllérlány* (1887) című Dankó-népszínmű társszerzője, Bódy János színész (volt mérnökkari hallgató), Bács János színész (volt jogász-hallgató), Fenyéri Mór színész-költő. Dankó ázsióját növeli az ellenzéki körökben – erről Gárdonyi József is ír, és az 1941-es film is kiemeli ezt az életrajzi mozzanatot –, hogy az asztaltársaság közreműködik Dankó leányszöktetési ügyének elsímításában és a közvélemény megengesztelésében.

Pósa távozásáig Dankó megmarad a Sárosi Bálint által leírt nótaszerzői-előadói szerepében, 1888 előtti működése ugyanakkor remek példája annak, hogy a *magyar nóta* Sárosi-féle modellje igazából nem országos szinten, hanem a helyi szórakoztatózenei élet, a társadalmi értelemben erősen tagolt regionális kultúrák keretei között működik. A helyzet Dankó esetében Gárdonyi 1888-as Szegedre érkezésével változik meg, aki Pósa helyét veszi át a *Szegedi Naplónál* és a törzsasztalnál is. Gárdonyi ettől kezdve egyfajta impresszárióként tevékenykedik Dankó mellett: Dankó nyilvánosságához való viszonya és egzisztenciájának „üzleti háttere” is Gárdonyi közreműködésével változik meg. Gárdonyi valóban igyekszik kihasználni a korabeli médiumok és a városiasodó művelődés új lehetőségeit. Gárdonyi az, aki először kimozdítja Dankót és zenekarát a szegedi Hungária asztalai mellől, ő szervezi – amikor 1891 augusztusától már az *Arad és vidéke* újságírója – Dankóék „turnéit” a Szeged–Temesvár–Arad–Nagyvárad vasútvonal mentén.

Ady Dankó-rajongása is erre az időszakra, Dankó első nagyváradai fellépéseinek idejére nyúlik vissza: „Eljött közénk a nemzeti géniusznak *Petőfi óta legmagyarabb nagysága* (sic!), Dankó Pista...” – írja például egy későbbi, 1900-ban, a *Szabadságban* megjelent cikkében, de tucatszámra idézhetnénk még ilyen lelkes túlzásokat tőle. Kétségtelen, hogy a Gárdonyi által „újraszabott” Dankó már egy „politikus” Dankó, a magyar nóta műfajának ez a meghökkentő átalakulása, közéleti „radikalizmus” erősen hathatott Adyra.

Gárdonyi ötletére – egyébiránt ennek is vannak a reformkorig visszamenő előzményei, az úgynevezett kortesnóták¹⁰ – és Gárdonyi szövegére írja Dankó az 1889-es választások idején a Függetlenségi Párt színeiben Szegeden indulni kívánó Herman Ottó kormánypárti ellenfelét gyalázó nótáját. Talán ez az első közös munkájuk:

„A lovamnak mi jutott az eszébe,
Kormánypárti tollat tett fejébe.
Halld, lovam, ne hagyd el a gazdádat,
Bolond volnál, ha beállnál számárnak.”¹¹

1892-től Gárdonyi már Pesten van, Dankó pedig követi őt, mindketten újra felveszik a kapcsolatot Pósával és annak új, pesti körével. Pesten, Pósa törzshelyén, a Kerepesi (ma Rákóczi) úti, egykori Orient szálló éttermében, ha lehet, még illusztrisabb társaság hallgatja Dankóékat: Pósa és Gárdonyi mellett Mikszáth Kálmán, Feszty Árpád, Eötvös Károly, Bródy Sándor, Ambrus Zoltán, a függetlenségi párti politikus Beöthy László, Kiss József, Herczeg Ferenc, Endrődi Sándor, Singer Sándor és Wolfner József könyvkiadók, és a „cimbalomművész” Lányi Géza, Blaha Lujza állandó kísérelője a tagjai ennek a társaságnak. Ez az új társaság szervez Dankónak új közönséget, zenekara rendszeres fellépője lesz az egyetemi és újságíróbáloknak: egy ilyen újságíróbálon játsszák először a *Valamennyi újságíró mind hunczut...* című Gárdonyi-nótát is. Gyűjteményes kiadása megy nyomdába tizenhárom füzetben a Rózsavölgyinél. Újabb népszínművekhez szerez zenét, de ezzel a műfajjal voltaképpen nincs – és nem is lesz – szerencséje, az 1893-as *Pataki leányok* a pesti közönség előtt bukik meg csúfosan.

Gárdonyi ajánlja Dankót – az 1892 novembere és 1895 januárja között a Szabadelvű Párt kormányát vezető – Wekerle Sándor miniszterelnök feleségének figyelmébe. A Gárdonyi József által leírt anekdotikus történet szerint Wekerle tud Gárdonyi tervéről, hogy az 1894-i XXXI. törvénycikk támogatására – ez szól az állami anyakönyvvezetés bevezetéséről és a felekezeti vegyes házasságok az állam előtti törvényessé tételéről: a törvény végül 1895. október 1-jén lépett hatályba – saját szövegére nótát írat Dankó Pistával, és azt a törvénytervezet politikai „marketingjeként” tervezi a pesti egyetemi és „újdonsági” körökben felhasználni. Gárdonyi, aki ekkor a *Magyar Hírlap* újságírója és a *Feszty-körkép*nek mint üzleti vállalkozásnak a titkára, a körkép 1894. május 13-i bemutatóján lép oda Wekerléhez:

„– Kegyelmes uram, ha nem venné rossz néven, Dankó Pista kért meg, hogy...

– Dankó... Igen, tudom. Elbeszélte a tervüket a feleségemnek. Végig. Tudtam, hogy magára ma kerül sor.

– Eszerint kegyelmes uram...

– Jelentkezzen Vértessy miniszteri tanácsosnál az írásbeli engedélyért.”¹²

Vagyis Wekerle egyenesen az államkasszából utaltatott honoráriumot Dankónak és Gárdonyinak. Gárdonyi ezt a szöveget írta a Wekerle-nótához:

„Megmondta régen Wekerle
Se bánat, se bú nem ver le

Zsidó lány, szívem,
Szeretsz-e híven,
Igazán,
Mint gerlemadár,
Ki párjához száll;
Szállj te is hozzám
Violám.

Wekerle hozta törvénybe:
Ne essünk, rózsám, kétségbe;
Apám megbékül,
‘S rabbinus nélkül
Lehetsz a párom,
Kedvesem!
Anyád se bánja,
Hogyha a lánya,
Pap nélkül lesz a
Hitvesem!”

A millenniumi ünnepségek jelentik Dankó karrierjének és népszerűségének csúcát, zenekarával az Óbudavárban játszik rendszeresen, *Magyarok bejövetele* címen indulót komponál a *Feszty-körkép*hez, a reprezentatív körbevezetésekkor ezt játssza a vászon mögül a zenekar. Gárdonyi intenciójára és szövegére készül a *Pokol-nóta*, ami voltaképpen már nem is magyar nóta, hanem valamiféle „népies” kuplé:

„Azt hallottam, Budapesten
Megnyílt már a Pokol,
Vigyázzon kend, komámasszony,
Nemsokára meglakol!...”

A *Pokol nóta* éle sem igazán korrekt: a *Feszty-körkép* konkurensének számító, olasz tőkéből megvalósult, a városligeti fasor végén felállított *Dante-körkép* hitelét igyekeznek rontani a szerzők, nevetségessé tenni a látványosságot, eltántorítani az érdeklődőket.

Nem ez az egyetlen ilyen közös *orfeumi* darabjuk, sőt az óbudavári fellépések repertoárja tele van Gárdonyi–Dankó-kuplékkal: a „Lyuk, lyuk, lyuk, lyuk, majd bedugjuk...”, „Botrány ma az egész világ, / Suttognak jobbra-balra...” kezdetűek és a Somossy Károly mulatójában tartott (a Fővárosi Operettszínház működik ma itt) Göre-estek a pesti vigalmi kultúra igazi sikerdarabjai.¹³ Gárdonyi 1892. június 6-án indítja *Göre Gábor és Durbints sógor* című tárcasorozatot a *Magyar Hírlapban*. Dankó tíz Göre-nótája között van nyíltan politizáló is, kis szatírák az apolitikus vidékiségről, a Tisza-párt támogatóinak – és paradox módon a népiesség szereplőiről – karikatúrái:

„Bús az gója: le van a tó tsapóva.
Nintsen pízöm: elfizettem adóba.
A zsebömbe tsak egy pöngő kutzorog.
Bánatomban azon is bort hozatok.

Nincs az bornál bizonyosabb orvosság.
Jobban használ, mint az barát-imádság.
Mert az beteg, ha ebből önt magába,
Benne érzi magát az mennyországba...”

Másfelől nem lehet észrevétlenül hagyni a Gárdonyi–Dankó politikai nóták némelyikének blaszfémikus élet sem:

„Szólt az Isten: »Kedves fiam Nóé:
Itt a szőlő, kóstold meg, hogy jó-é?«
Felelt Nóé: »No megöregedtem,
de ilyen jó bogytót még nem ettem.«

Szólt az Isten: »Kedves fiam Nóé:
A csípős must, hadd lássuk, hogy jó-é?«
Felelt Nóé: »Ihaj, csuhaj! Sári!
Három Istent kezdek immár látni!«

Szólt az Isten: »Kedves fiam Nóé:
Hát az ó-bor, hadd lássuk, hogy jó-é?«
Felelt Nóé: »Iszom reggel óta:
Gyere pajtás, van még a hordóba!«”

A Noé-nóta ugyanis lényegében a XIX. század végi zsidó asszimiláció és szekularizáció egyszerre ironikus karikatúrája és gonoszkodó gúnyrajza. „Három Istent kezdek immár látni” – mondja a második strófa: azaz az egyistenhívő Noénak részeg látomásában a Szentháromság jelenik meg, és még érdekesebb, hogy a borral kínálással mintha maga az Isten venné rá Noét – zsidó szóhasználatlaltal – a *semádra*, a „kitérésre”; keresztény szóhasználatlaltal a „kikeresztelkedésre”.¹⁴

Gárdonyi és Dankó közben a magyar nóta „mainstream”-ből, a „fősodorból” is kiveszik a részüket. Az 1896-ban írt, *Bakalevél* című Gárdonyi-vers első nyolc sorának átdolgozásából lesz Dankó megzenésítésében a *Baka-nóta*: „Írom a levelem Balogh Máriának...”; ennek egy variánsa a *Kun menyecske* Gárdonyi dalszövegeivel – de valószínűleg Gárdonyi társszerzője is a darabnak – 1901-ben csak néhány előadást ér meg.

Dankó ebben az időben kezd komolyan – tüdőbaj – betegeskedni. Romló egészségi állapotán nem javít, hogy egy 1888-as esethez¹⁶ hasonlóan újabb plágiumvaddal illetik. A *Megmondom én a világnak...* című Dankó-nóta

kapcsán pereli be a *Szembe velünk van egy kislány...* kezdetű nóta szerzője, Papp Zoltán (Papp Zoltán egyébként előzőleg Dankó *Nem fúj a szél, nem forog a dorozsmai szélmalom...* kezdetű nótájának szövegírója volt). Dankó első fokon elveszíti az 1896. március 16-i tárgyaláson a pert. Az egyetemisták azonban még aznap szimpátiatüntetést tartanak Dankó mellett, és „ELÉGTÉTELT DANKÓ PISTÁNAK! Ne engedjük meggyalázni a magyar nóta kiváló dalosát! Polgárok, jöjjetek estére az egyetem elé! Elvisszük koszorúinkat a dicsőségében megtépázott dal-költőnek!” feliratokkal ragasztgatják tele a várost. Dankó ügyvédje fellebbez az ítélet ellen, Jókait és Erkel Gyulát kéri fel szakértőnek.¹⁷ (Az 1888-as perben Erkel Ferenc és Hubay Jenő voltak a szakértők: a szerzői jogi pereket ez idő tájt csak Budán, a Fortuna utcában tárgyalták. Voltaképpen mindkét képtelen plágiumper – ironikusan vagy komolyan véve – a magyar nóta Sárosi Bálint által alaposan megfricskázott komponálási technikáját leplezi le:¹⁸ hiszen a néhai Egressy-műfaj Dankóék idején már lényegében kölcsönzések, szöveg- és dallamtöredékek variálása. És ha a nótáénekesek és az egyénileg eltérő módon játszó primások és zenekarok nem volnának, zongorán, egy tárgyalóteremben eljátszva, vagy egy tanult hegedűművész hangszerén kétségkívül ezek a XIX. század végi nóták nagyon is hasonlítanak egymásra.) A felperes azonban – alighanem inkább a szimpátiatüntetés hatására – váratlanul visszavonja a keresetet.

1896–97-ben külföldi turnék sora jön – Gárdonyi nem kíséri el –, Moszkvába, Szentpétervárra, majd Konstantinápolyba. Folytatódnak a színházi balsikerek, a *Cigányszerelem* (ez a darab Rigó Jancsi primás és Chimay hercegné botrányos történetéről szól) 1899-ben, a *Kun menyecske* Gárdonyi dalszövegeivel – de valószínűleg Gárdonyi társszerzője is a darabnak – 1901-ben csak néhány előadást ér meg.

1898-ban gyógykezelésre utazik San Remóba, ahonnan a rengeteg Gárdonyinak és másoknak írt levél mellett kottákat is küld haza. Szabolcsi Bence egy 1936-os cikke szerint ekkor – vélhetően azonban inkább az 1901-es választások kampánynótájaként – írja az ellenzék vezető Thaly Kálmán felkérésére, Endrődi Sándor versére a *Nagy Bercsényi Kálmán (Gyöngé violának...)* című dalát.¹⁹

Dankó Pista 1903. március 19-én halt meg, Pesten. Ugyanez év szeptemberében jelenik meg Nagyváradon Ady *Még egyszer* című verseskötete, benne a *Dankó* című verssel:

„Magyar Dankó Pista, áldjon meg az isten,
Akinek a lelke elvágódik innen,

*Akit kerget, hajszol sóvár, beteg vágya,
Akinek a lelke magyar földön árva,
Megmenti, megtartja a te magyar lelked,
A te nagy bánatod, a te nagy szerelmed,
A te duhajságod, a te kacagásod...
Visszaadtál nekem egy vesztett világot!...*

Dankó Pista halála évében már politikai embléma, és alighanem Gárdonyi közreműködése nélkül nem lett volna az halála pillanatában. Talán ebben a néhány évben, a Thalyék-féle „nagy obstrukció” és a Tisza-párt 1905-ös veresége idején – a dualizmus korának ez volt az egyetlen parlamenti választása, amelyet a Függetlenségi (48-as) Párt meg tudott nyerni – egészen biztosan nem, vagy nem csak az édesbús Pósa- és Szabolcska Mihály-versekre írt nótái, hanem már a politizáló kupléi miatt volt ismert és népszerű. Ezeknek alighanem több értelmiségi rajongójuk is volt, mint az „Eltörött a hegedűm...”-nek és társainak, a tradicionális, nem újító, hanem az Egressy-hagyományt hibátlanul megidéző dalainak. Gárdonyi szerzőtársi tevékenysége és tanácsai által vezetve Dankó szerencsésen tudta kihasználni a századvég utolsó két évtizedének politikai és sajtónyilvánosságát.²⁰ Tulajdonképpen Dankóé az első igazán jól dokumentált magyar médiasztár-életpálya, kultuszát a felmérhetetlen számú sajtótudósítás, a folyamatos sajtójelenlét még életében táplálja. A már szegedi éveit a kultusz tárgyává vált ösztönös zseni imázsát a nyilvánosság természetét jól kiismerő, és jól kihasználni tudó szakember, az újságíró Gárdonyi egészíti ki a politikai tömeghatást is kifejezteni képes médiaszereplő imázsával. A házimuzsikálás számára nyomtatott kottakiadások Dankóját, a vidéki-regionális nyilvánosság tereinek ünneplott nótaszerző énekesét Gárdonyi egy nagyvárosi „influenzszerré”, a nagypolitikába

is beavatkozni képes kuplél sokat támadott²¹ és agyonrajongott szerzőjévé tette. A Gárdonyi–Dankó szerzőpáros dalai lényegében a politikailag elkötelezett 48-as párti és polgári radikális beállítottságú rajongókhoz szólnak.

Persze a szórakoztató zenére vágyókat is megérinti ez a zene, de nem biztos, hogy a 48-as szabadelvű és a polgári radikális befogadókön kívül mindenki pontosan értette a Göre-nóták ideologikus humorát: jó példjaként annak, hogy milyen lehetett – a mai divatszóval – az akkori ellenzéki *véleménybuborékban* élő közönségnek dalokat írni.

Dankó Pista egész „életműve” persze nem került ebbe a politikai buborékba, a hatalmas daltermésének nagyobb része megmentette őt ettől. Van azonban Dankó pályájának egy tragikusan kihasználatlanul maradt lehetősége. Halála után öt-hat évvel jelentek meg Magyarországon az első gramofonfelvételek, köztük sok magyarnóta-felvétel (még Blaha Lujza is készített nótafelvételeket 1915–16 táján a *His Masters Voice*-nak), és más zenekarok játszották, más énekesek énekelték 78-as fordulatszámú Berliner-lemezre Dankó Pista dalait. Pedig Dankót negyvennégy évesen vitte el a betegség, még bőven megérhette volna, hogy az első magyar gramofonsztár is ő legyen. Talán ez – Gárdonyi közreműködésével? – még inspirálta volna is dalszerzői tehetségét, s talán a magyar nóta Sárosi Bálint által jellemzett nagy korszakának sem akkor, hanem néhány évtizeddel később lett volna vége.

JEGYZETEK

- 1 GÁRDONYI József: *Dankó Pista. Gárdonyi hegedűse*. Bp., Dante, 1935; második kiadás: 1938
- 2 CSONGOR Győző: *Hulló levél, sárga levél... Regényes emlékezés egy magyar dalköltőre*. Szeged, Dankó Pista Emlékeért Alapítvány, 1997

3 Az *Árvalányhaj*. Tíz eredeti magyar népdal (1890) című, még Szegeden kiadott, zongorakísérettel megjelent kottásfüzetben a *Szegény vagyok, nincs semmim a világon...* és az *Árva fűzfa belehajlik a vízbe...* című Gárdonyi-szövegekre írt nóták, a *Szegedi bokrétaban* (1893) és az *Eredeti szegedi nóták* fűzetsorozatában (1892-től) a *Jaj, be fehér a lilium virága...*

Pécsi Közlöny
1894. szept. 13.



- és az *Annuska lelkem, szeretsz-e engem...*, a *Hármát fűtlyentett az aradi vonat...*, a *Durbints sógor, talán lúd kend...*, a *bor legendája* (Szólt az Isten: „Kedves fiam Nőé...”), a *Tengőri nóta*... és az *Esik a hó, nincs mán virág...* (ezek Gárdonyi népszerű, Göre Gábor-sorozatához tartozó dalok); a *Hetvenhat eredeti magyar dal* (1892-től induló) Rózsavölgyi-féle sorozatában a *Kanásznóta* (*Haragszik a feleségöm...*), a *Rászállott a gerlemadár a rózsabokorra...*, a *Bikkvölgyi erdőben sírok keservesen...* kezdetűek és a hírhedt *Pokol nóta* (*Azt hallottam Budapesten megnyílt már a Pokol...*); az úgynevezett *Wekerle-nóták* közül kettő (1894): a *Visszajött a fecskemadár keletről...* és a *Megmondta régen Wekerle...*; a *Három eredeti új dal* *Dankó Pistától* című füzetben újra a *Pokol nóta*; a *San Remó-i emlékből* hat: a talán legismertebb *Baka-levél* (*Küldöm a levelem Balogh Máriának...*), a *Hét országban nincsen olyan czimbalmos...*, a *Magányos fa a pusztában álldogál...*, a *Bús a gója, le van a tó tsapóva...*, az *Ez a világ mi vóna...* (ez utóbbi három szintén Göre Gábor-nóta) és a *tárkányi leányok* (*Tzina-tzin-tzin...*). Szintén kottafüzetben jelentek meg *Dankó* az óbudai Kisfaludy Színházban játszott népszínművének, a *Kun menyecskének* dalai: a *Kanásznóta*, a *Baka-levél*, a *Bús a gója...*, két új Göre-nóta, a *Mikor az bajsom csak egy csipet...* és az *Áldom az istent, hogy a jegyző...*, illetve a *Kanászdal* (*A kanásznak jól van dolga...*).
- 4 Gárdonyi József volt a szerkesztője a Dante Kiadónál az 1930-as években megjelent *Gárdonyi-életműsorozat*nak. Szöveggyondozói munkája alapján – előszeretettel javította, írta át apja elbeszéléseinek szövegét: nem csekély gondot okozva ezzel a későbbi Gárdonyi-kiadásokon dolgozó textológusoknak – sejthetjük, hogy – olykor a hitelességet is mellőzve – elsősorban apja írói munkásságát „korszerűsítő” szándék vezette. A kiadói kötésből sejthetjük, hogy közvetetten az 1935-ös *Dankó-életrajz* is a Gárdonyi-életműkiadás részét képezte: ez a könyv legalább annyira a közéleti Gárdonyi Géza életrajza is, mint az utolsó, klasszikus magyarnóta-szerző regényes élettörténete. Ugyanakkor a Gárdonyi József „kettős” életrajzi könyvének motívumaiból építkező 1941-es, Jávor Pál és Simor Erzszi főszereplésével forgatott film (Kalmár László és Bihari „Bryan” László írták a forgatókönyvet) mellőzi Gárdonyit és a politikai szálát, és az élettörténet szentimentális narratíváját emeli ki.
 - 5 SÁROSI Bálint: *Cigányzene...* Bp., Gondolat, 1971
 - 6 A XIX. század második felében a szintén a „nemzeti tömegkultúrát” megtestesítő népszínművek betétdalaiként megjelenő magyar nóta – Blaha Lujza is nagy örömmel vett a repertoárjába *Dankó-nótákat* – kétségkívül feldúsul a cigányzene zenei nyelvének újszerű és érdekesnek ható elemeivel.
 - 7 SÁROSI: *i. m.* (1971), 153.
 - 8 Valami olyasmi ez a folyamat, ahogyan a XX. századi amerikai zenében az erősen közepes populáris daltermés, a zenés színpad dalai jazz-standardekké válása éppen a jazzműfajok improvizatív-kompozíciós-előadói művészi formáinak kiteljesedéséhez vezet.
 - 9 Vö. 100 magyar népdal, gyűjtötte, s BOGNÁR Ignác zongora-kíséretében ki-adta FÜREDI Mihály, a magyar Nemzeti Színház dalszínészeti tagja, Pest, Irodalmi Intézet, 1853; 50 eredeti népdal és magyardal, hangjegyre tette BOGNÁR Ignác, a Nemzeti Színház karigazgatója s a pesti Reform. Theol. Colleg. énektanára, Pest, Emich Gusztáv, 1857
 - 10 Egy jellemző példája ezeknek a terjedelmes gyűjteményeknek: *Gyöpre magyar! Válogatott kortes-fogások, nóták és választási tréfák*. Vasvillával összegyűjtötte Duhaj Marczi, nyugalmába döntött kortes-vezér, kiadja és elejibe csördít nemes Mokány Berczi, Bp., Athenaeum, 1879 (Hogy ki rejtőzik a *Borsszem Jankó* élclapból ismert álnevek mögött, nem tudjuk.)
 - 11 Herman Ottónak nem sikerült Szegeden összegyűjteni az ajánlásokat, és végül Törökszentmiklóson választották a Fügetlenségi (48-as) Párt képviselőjének.
 - 12 GÁRDONYI: *i. m.* (1938), 129.
 - 13 CSEMER Géza: *Szögény Dankó Pista. Álomregény*. Bp., Polg. Art, 2001, 491–497. A fejezet címe: *Gárdonyi árnyékában*.
 - 14 Vö. KOMORÓCZY Géza: *A zsidók története Magyarországon II. 1849-től a jelenkorig*. Pozsony, Kalligram, 2012, 221.
 - 15 A *Bakalevél* első nyolc sora: „Küldöm e levelet Balogh Máriának, / Csongorád gyönyörű gyöngyvirágszálának. / Ki nagyon fizetve billogja, pöcsétje. / Adják tisztelettel a saját kezébe. // Kedves gyöngyvirágom, szívemből kívánom, / hogy ez a pár sorom virulva találjon. / Ez egypár soromban elküldöm lelkömet, / minden bötüjében dobogó szívemet.”
 - 16 GÁRDONYI: *i. m.* (1938), 87–91.
 - 17 CSEMER: *i. m.* (2001), 476–482.
 - 18 Sárosi rendkívül szellemesen karikírozza a magyar nóta komponálási kliséit, felemlítve a „nádfődeles ház”, „puszta”, „kocsmát”, „kacsintgató babánk az ölünkben” elcsépelet fordulatait, az AASBA dallamszerkezeteket, és a hanyatlás jelének látja a XIX. század végétől az egyre gyarapodó szótagszámot is: a *Dankó* után már nem ritka, 18-20-24 szótagos verssorok megszokasodását. A magyarnóta-anyag megdöbbentő nagysága ellenére – Papp Viktor 1944-ben 20–25 ezerre becsülte a valaha írt magyar nóták számát – valóban nem mutat komoly változást. Ld. SÁROSI: *i. m.* (1971), 165–168.; 163–164.
 - 19 SZABOLCSI Bence: *Válogatott írásai*. Szerk. WILHEIM András, Bp., Typotex, 2003, 174.
 - 20 Csemer Géza mozaik-regényének szövege lényegében ennek az áttekinthetetlenül nagy, *Dankóról* szóló sajtó-anyag, tudósítás, távirat- és reklámszöveg montázsából és némi szerzői elbeszélésből áll.
 - 21 *Dankót* egy 1898-as tudósítás szerint az Üllői út 13. szám előtt ismeretlenek „súlyosan bántalmazták”.

Kovács Adrienne

Megáll rajta a szem

A mai nádudvari feketekerámia

A feketekerámia

■ Tudunk ma olyan tárgyat otthonunkban kézbe venni, amely hatezer éves technikával készül? Igen! Láthatunk-e olyan múzeumi régészeti tárgyat, amely, vagy amelynek cserépdarabja hat-nyolcezer éves, és napjainkban „élő testvére” gyümölcsös tálként konyhaasztalunkon szolgál? Igen, láthatunk! Több ezer évvel ezelőtt is voltak fekete cserépedények, és ma is készülnek használatban levő darabok. De még milyenek! Lehet, hogy a múzeumi cseréptöredék geometrikus mintája visszaköszön egy ma készülő nádudvari korsón, szilkén. Az elkészítés módja alig-alig változott, „szerencsére modernizálhatatlan technika”. Ifjabb Fazekas István írásaiban, előadásaiban a *Föld és Tűz művészetének* nevezi a feketekerámiát, „amióta az ember ismeri a tüzet, azóta van cserép”.

Minden egyes mai fekete kerámiatárgynak ősi gyökere van. Lehet, hogy már más a funkciója, de elkészítésében, díszítményében hordozza a legősibb időket. A *prehisztorikus kor* lenyomataként él ma is az emberiség kezén. Része lehet a jelenünknek, ha értői vagyunk e használati tárgyként és művészi alkotásként egyaránt érvényes feketekerámiának. „Megáll rajta a szem”¹ – igen találóan jellemezte hozzáértő szemlélője. A nádudvari Fazekas család által készített edények nemigen hagyják, hogy tovább haladjon a tekintetünk, csak felszínesen nézelődjünk. Egy különleges mesterség jóvoltából az ősi hagyomány és jelenkor találkozási pontján, nehéz fizikai és művészi munka karöltésében, kötött technikához és formavilághoz hűen, mégis szabadon szárnyalva, az alkotó létrehoz valami magasrendűen egyénit, közösségit és egyedit egyszerre. Páratlanul szépet, amin megáll a szem.

Gondoljuk meg, mindezt szinte a semmiből teremtve meg. *Nem kell sok minden.* De annak a nem soknak, amiből a fazekasremek születik, tökéletesnek kell lennie: az anyagnak, a formázásnak, az égetésnek. Jó minőségű – Nádudvar határában magas vastartalmú – és megfelelően több fázisban előkészített agyag kell a formázáshoz, egy kavics

a mintázáshoz (síkálás), 950 C°-ra felfűthető fatüzeléses kemence, amely ráfojtja az edényre a füstöt. *Ehhez jön a nem kevés:* kilenc nemzedék mesterségbeli tudása, a saját tehetség, a szorgalom, munkaszeretet és az a gondolkodás, szemlélet és szenvedély – „családunkban a fekete kerámia a lélegzetvételnél fontosabb”² –, amely művészi alkotásokat képes életre hívni. Mi teszi magas színvonalúvá az egyszerű tárgyakat? Az abszolút szakmai fölkeszültségen túl a kifinomult kezűgyesség és ízlés mellett az egyéni tehetség, amely átlényegíti az anyagot. A hagyományos kultúra lényege: mindent maga teremt elő a „semmiből” (például kender, nád, kukoricacsuhé; az egyszerű ételhez tej, tojás, zsír, liszt, krumpli – ami *kéznél volt*). Még a szellemi-kulturális értékeit is maga előteremti: színházát a mesékben, a betlehemezésben, farsangi dramatikus játékokban, hangversenyét a dalokban, az énekelt balladákban, saját készítésű hangszerek hangjaiban hozza létre. *Nem kívülről kapott világ, hanem önerőből kifejlesztett, közösségi ízlés által csiszolt magateremtette világ. Tiszta forrás volta ebből is adódik.* Nem feledhetjük, hogy Munkácsy Mihályt hatalmas párizsi műteremcsarnokában és Bartók Bélát New York-i otthonában *kalotaszegi párnák* vették körül... Népi kultúra és magas művészet, egyéni és közösségi összekapcsolódása, ősi és mai kézfogása jelenünkben is él, nézetem szerint legszebben a népi kerámiában, abból is legmélyebben a nádudvariban. „Ezeknek az edényeknek két jellegzetességében is megragadható az ősi hagyaték. Az egyik sötétszürke vagy fekete színük, amelyet nem festéssel, hanem égetéssel érnek el. A másik díszítésük, amit nagyon egyszerű eszközzel sima felületű folyami kavics élesebb vagy tompább végével rajzolnak rá az úgynevezett bőrkemény edény felületére. Az égetés után ez csillogóan tűnik elő az edénytest tompább fényű mezőjéből.”³

Mesterség – művészet

Meddig mesterség, honnan művészet? Határkeresés? Lehet bort tölteni a kancsóból, de igen rangos múzeumok-

ban kiállítási tárgy is. A Műcsarnok *Kéz/mű/remek* című kimagasló színvonalú kiállításán a második teremben már messziről felismerhettük a nádudvari kerámiát. Tizenöt tárgy képviselte a Fazekas családot: három ifj. Fazekas István, kettő Fazekas István, négy Fazekas Ferenc, hat Fazekas Lajos keze munkája. Élmény volt egyben látni a legkiválóbb mesterek remekeit. E tárgyak oly lenyűgöző szépségűek – jóllehet konyhai eszközök –, hogy csak csodálni lehet. A legeslegelső darab, a *nádudvari fekete bödönfedővel* légies formája, harmóniája, finom ívei, arányai nem hagynak kétséget afelől, hogy ifj. Fazekas István, a tárgyalkotó népművészet egyik legjelentősebb fiatal alkotója „szól hozzánk”. „A fazekasság művészete nemcsak a díszítésben rejlik, hanem elsősorban a forma szépségében. Alak és forma szerint minden cserépedénynek sajátos emberi jellege van. Maga az edény embert formáz, van szája, füle, nyaka, hasa.”⁴ Sok mindenről szólhat egy tárgy – épp e sokrétűségből adódik, hogy funkcióján túl a hagyományos tárgykultúra jelképszerűségét is képes hordozni. Lehet, hogy épp ezért kellett kordont kihúzni 2015-ben a Milánói Világkiállításon a mester korongja elé, mert a napi harmincezer (!) látogató oda-tolult, és meg akarta látni – ismerni – érteni ezt a csodát?

A kilencedik nemzedékben is *fazekas* Fazekas család alkotásai felmutatják a *magyar népi kultúra* meghatározó sajátosságát: az egész Kárpát-medencében alapvetően *egységes, de minden területen, tájegységben, alkotó kézen sajátos változatokban* jelenik meg. Igen izgalmas kérdés, hogy az 1714 óta (írással dokumentum bizonyítja) működő Fazekas család tevékenysége hogy és miben mutat egyedi jegyeket a nádudvari formakincshez, országos viszonylatban a fazekasközpontokhoz képest, sőt, az egyes családtagok munkáiban egymáshoz képest is.

A tizenöt tárgy egységes egészet képez, tökéletesen reprezentálja a nádudvari feketekerámiát, mégis felismerhető, melyikük alkotása egy-egy darab. (Kresz Mária szerint sok száz mezőtúri korsós közül mintegy huszonöt mester munkáját tudjuk megkülönböztetni...⁵)

Sok ellentétet ölelnek egybe ezek az edények: kötöttség és zártság – szabadsággal párosul, a nehéz fizikai munkát a művészi könnyedség hatja át, a hagyományhűség a megújító szellemmel él szimbiózisban. A népi iparművészeti alkotásoknál a népi szóról leveszem az idézőjelet, jóllehet már nem a hagyományos kultúrában jöttek-jönnek létre. De a magyar népművészet hagyományos keretein belül maradó alkotásokról van szó, amelyek a paraszti tárgyal-kotás módszereivel, alkotói kreativitással születnek.

A fazekas műremek hordozza az ősök tudását, az időtálló hagyományt, a magas minőséget, művészi színvona-

lát, az egyéni vonást. Így lesz népi is és egyéni is. Ifj. Fazekas István edényein rajta van az egyéni bélyeg, amely félreismerhetetlenül vall alkotójára, jóllehet tökéletesen illeszkedik a Fazekas-dinasztia tárgyai közé. Így lesz az igazi, valódi, nem idézőjeles népi kézművesség reprezentatív megvalósulása.

Az is kérdés, részben ma is az, így titok is, hogy ezen alkotásokban mennyi a közösségi formakincs és mennyi az egyéni lelemény. Tudható, hogy a néprajzi gyűjtesek hajnalán, a XIX. században sem gondolták azt, hogy a nép alkot. Nem a nép alkot. A nép egy kiemelkedő tehetsége közösség által őrzött-csiszolt alapkincsből, formakincsből alkotva indulhatott el pályáján. Van miből merítenie, van miből újat teremteni. Lükő Gábortól tudjuk, a történetileg összetartozó közösségek igencsak hosszan megőrzik nemcsak a népszokást, hanem az egyes tárgyakon megtalálható díszítőelemek rendszerét.⁶ A XX. századi néprajzi kutatás egyik iránya azt kereste, hogyan válik a közös örökség egy-egy egyéniség által újjáteremtetté, így születtek a nagy alkotókról, mesemondókról, balladatudókról monográfiák. Ahogy Béres András összegyűjtötte a nádudvari formák, motívumok teljes tárházát, Szabadfalvi József néprajztudós megírta a Fazekas Istvánról szóló monográfiáját, a XXI. században ifj. Fazekas István munkássága korunk kérdéseire ad inspirációt, melyek közül egy a mesterség-művészet-népművészet-iparművészet általam érintett összefüggésrendszere. Érdeemes megvizsgálni más szempontból is. Mesterség? Művészet? Mindkettő, de leginkább az utóbbi. Ha művészetelméleti oldalról közelítünk, megállapíthatjuk, hogy nehéz a határ megtalálása – határvonal nincs is –, végletes meghatározásokra a néprajzi szakirodalom sem törekszik. Ugyanakkor vannak kritériumok, amelyek alapján elválik, hogy egy jó mester tudása, tisztességes szorgalma, vagy művészi invenció hozta létre az adott művet. A tárgyalkotó népművészet esetében a kérdés különösen összetett: egy-egy alkotó tehetségéről, formavilágáról, stílusáról van szó, de olyan természetéről, amely nagyrészt közösségből nőtt ki. Közösség által elfogadott, jóváhagyott, sok időn



Ifj. Fazekas István korongozik

át csiszolódott forma- és mintakincs alapján: „csak tiszta forrásból merítő”, egyszersmind egyedi sajátosságokkal is rendelkező művek tekinthetők művészi alkotásnak. Ne feledjük a funkciót sem, ifj. Fazekas István kerámiai használati tárgyak is. Az ívek, a formák, az arányok adják a kiegyensúlyozottságot, harmóniát. A néprajzi elméleti vizsgálódás itt találkozik a befogadás-esztétikával. A tárgyalkotó népművészetben mindig a forma a döntő, a feketekerámia esetében különösen is. „A forma belülről jön” – vallja ifj. Fazekas István, a díszítmény, a motívumkincs csak azután következik. Ha a forma és a díszítés összhangja is megvalósul, olyan új minőség születik, hogy valóban megáll rajta a szem. Hasonló párhuzamok

Komaszilke



Kétfüles szilke



a népi építészetben szintén adódnak. A csongrádi népi épületek homlokzatát a régiek az arany metszés arányai szerint készítették (anélkül, hogy tudták volna), később mérték be építészek. Az elmélet, megvalósulás és befogadás ismét találkozik.

A fentiek alapján igazán nem nehéz ifj. Fazekas István tárgyaihoz közelítenünk, mert az ő darabjai minőség, kidolgozottság, tökéletesség szempontjából az esztétikai szépség kategóriáján belül vannak. Művein megtaláljuk a magas fokú megmunkálást, a formák különleges harmó-

niáját és a díszítés arányosságát. A feketekerámiák mellett vessünk egy pillantást az alkotó legújabb, mázas, rácsos táljaira! Egyediek, légiesek – és ezek is nehéz agyagból vannak. A feketekerámiához hasonlóan itt is átlényegül szemünk láttára az anyag – egy művész keze nyomán.

Elméleti és gyakorlati kérdéseink közepette nem árt Bartók népdalgyűjtő munkamódszerét felidézni, amelyre a székely Dósa Lili emlékezik. Temesi Ferenc *Bartók* című regényében idézi az egykori adatközlő szavait: „Tetszett Bartók úrnak a nóta, azt mondta, még énekeljek, mert ő le szeretné jegyezni. Amikor leírta a nótát, bement a zongorához, slezongorázta. Aztán hívott engem, s kérdezte, hogy jól zongorázta-e. Hát pont úgy vót, ahogy énekeltem.” E történet kellő alázatra inti a néprajzkutatást.

Mikrokörnyezet és folytonosság

A családtagokkal folytatott hosszú beszélgetéseinkben sok minden elhangzott, ami sem szakkönyvben, sem tanulmányban mindezideig nem található. A néprajztudomány fent említett neves kutatói is gyakran felkeresték a Fazekas családot, mégsem érzem még elegendőnek a mesterek közléseinek megörökítését, mivel aranyat érő mondataik szintén fontosak. Apa és fiú szavai idekíváncsoznak.

„Hivatásszerűen választjuk. Aki erre adja a fejét, rá kell szánnia az életét. Viszonylag fiatal korban el kell kezdeni, mert a nehéz fizikai munkához kell az erő. Hatvanas éveinkben már túlságosan nehéz, majdnem hogy lehetetlen létrehozni bármi nagyobbat.”⁷ Domanovszky György *A két Kaposi* című monográfiájában apa-fiú munkásságát mutatta be, ez igencsak lehetséges Fazekas István és ifj. Fazekas István pályáját vizsgálva is.

A tanulás-tanítás folyamatáról is érdemes szó szerint megörökíteni a gondolatokat. „A nagyszülők idejében legalább hat év alatt tanulták a mesterséget. Éjjel-nappal ott voltak a műhelyben, meg kellett tanulni minden munkafolyamatot. Egy-két fiatal volt a mester keze alatt. Csinálták, amit kellett. Családon belül is így zajlott” – meséli Fazekas István, megidézve a korábbi nemzedék életét. „Mi még tapostuk az anyagot, lábbal hajtós korong volt, a kemence kint, éjjel égettük. A szomszéd mondta is: Éjjelkor még égett a villany, négykor már megint világos volt a műhelyben! Megpróbáltunk könnyíteni magunkon, ahogy lehetett. Először beépítettem a házba a kemencét, aztán meg a korong lett villanyhajtós. De a munka, az maradt!”⁸ A fiú hozzáteszi: „Kőkemény munka.”

Érdekes néprajzi szempontból is a nádudvari feketekerámia korszakainak és a család korszakainak egybeesése. Fazekas István nevéhez fűződik a virágos díszítmények újbóli előtérbe kerülése. Abban, hogy a

nádudvari kerámia a XX. század második felében ismét fellendült, nagy szerepe volt. Mást is teremtett: iskolát. Egyik iskolaalapítóként, szaktanárként húsz évig tanított a Nádudvari Kézműves Szakközépiskolában és Szakiskolában. „Mindent tanítani kellett. A rajz fontos, de az még nem formázás! Két évig hetvenkét órában tanultak a gyerekek. Újra van szatmári kerámia. Fel van élesztve!”⁹ Hogyan lehetséges? Fazekas István egyik tanítványa visszament szülőföldjére, Mátészalkán folytatta a mesterséget, már elsajátított mintakincs alapján. Ugyanúgy a csákvári, Gyöngyös környéki kerámia is új lendületet kapott a végzett tanítványok által: utánanéztek, elmélyültek saját tájegységük mintavilágában.

Amikor Fazekas István tanított, ifjabb Fazekas István „vitte az otthoni munkát”, apa és fia munkamegosztása mindkét területen eredményesnek bizonyult. Az apa látta fia tehetségét: „Egész korán látszott, hogy vele nem lesz gond, játék volt neki.” A fiú pedig az átadott tudás mellett a bizalom és önállóság élményét kapta ajándékba. „Hamar nagy szabadságot adott édesapám, ez jó volt. Gimnázium elején még gondolkodtam, merre, hogyan, de tizennégy évesen már tudtam, folytatom a mesterséget.”¹⁰ Nem akár-hogy folytatta! Tizennyolc évesen már önálló kiállítása volt, húszévesen kapta meg a Népi Iparművész címet.

A leggazdagabb, legváltozatosabb feketekerámia-formakincs Nádudvaron van, a Kárpát-medence *harminchét* bizonyítottan létező-létezett feketekerámia-helyszíne viszonylatában is. Az alapformakincs is meghaladja a 150-et (díszítésekkel az 1500-at). Ezek mind külön formák! „A legjelentősebb fazekasközpontban általában 30–40 formával dolgoznak, például a szatmári 20–30 formát használ – méretkülönbséggel.”¹¹ Nádudvaron és a nádudvari mesterektől minden kellett, amit agyagból el lehetett készíteni, a legjellemzőbb bodontól-bödöntől – a tálon, aratókorsón, kalaposkorsón, kantán, tejesköcsögön, csíkszűrőn, boroskancsón át a gyertyamártóig. A szükség, a sokféle funkció hívta életre a sok formát. És volt is, aki megformálja! Az agyagedény-kereslet és a mesteri tudás páratlan találkozása is a nádudvari kerámia.

Napi rutin, hagyománytisztelet és újítás összeegyeztetése nem könnyű út, amelyen ifj. Fazekas István jár. A szakma, hivatás mindennapjairól sokatmondó szava it érdemes idézni: „Kell a napi rutin, annak a néhány mozdulatnak meg kell lenni folyamatosan, benne kell lenni. Nagyapa már neves mesterként került hadifogságba, öt év kiesett neki. Még tisztességes csuprot sem tudok csinálni – panaszkolt; fél év kellett, mire visszajött a mesterségbe. *Nem élete főművét csinálja naponta az ember*, de benne kell lenni a mesterségben. Elenged-

hetetlen a teljes forma- és mintakincs tudása, és ehhez jön az alázat az anyaghoz, az ősi hagyományhoz és a szakmához.”¹² Mindemellett nem idegen a fiatal alkotótól az új utak keresése sem, készít mázas kerámiát, áttört remekeket. De első a feketekerámia! Végtelen egyszerűség és finomság a formákban, a geometrikus és növényi ornamentikában, a *csíkos*, a *kockás*, a *félrózsás* új életre kel a kezén.

Szívesen meg is mutatja, hogy csinálja edényeit, korongozásra hívja a fiatalokat kiállításaihoz kapcsolódóan, de alkotóműhelyében is nyitott és fáradhatatlan a valóban érdeklődők számára; ezt láthattuk a X. Jubileumi Nemzetközi Fazekas-találkozón Debrecenben, 2018 nyarán.



Peremes
tál



Gyertya-
mártó

Régi és új

Az új keresése egyfajta *válogatás* az alkotás során. „Elgondolom, rákerül, aztán mégsem úgy. Leszedem vagy sem. Ha felkerül, térben már lehet, hogy nem úgy mutat, ez zsákutca. Óhatatlanul falakba is kell ütközni, hogy új alakuljon, létrejöjjön. Évek után is van meglepetés.” A mázas kerámia – „kikalandozás”. A négyréteges csurgatottnál is a klasszikus hagyomány színeit használja, barnát, zöldet, sárgát. Csak ezeket használja, ezek szépen adják a rajzolatokat, olvadáspontnál a különböző árnyalatokat. A csur-

gatott kerámiánál a végeredmény húsz százaléka az égetésen múlik. Az új ötletek a korongozás közben jönnek, „gördítik egymást”. „Nyaralás helyett technikát váltunk.”

„Bármilyen tárgyról is van szó, a lelkét az ősi formák adják.”¹³ Tudás és invenció együtt hat, a formának „...belülről kell jönnie; mára már nem aratókorsó kell, hanem más funkciójú tárgyak, például gyümölcsöstál, de mindegyiken rajta van az ősisége. A tárgynak az adott kort kell szolgálnia, az a jó, ha minden korban valami hozzáadódik. Nem hiszek a csak dísz tárgyakban, a funkcionalitás nem veszt el. Maradjanak használati tárgyak.”¹⁴ Igen, a kancsó legyen kancsó, a tál maradjon tál. Ifj. Fazekas István étkészleteket is készít, több csárda, étterem az ő remekeivel is emeli saját hírnevét. Ugyanakkor meg nem válna a 2004-ben készített étkészletétől és egy gyertyamártójától. Édesapjának is van körülbelül harminc kerámiája, amelytől nem válik meg soha.

Rózsás
locsoló



Kivált kedvelem ifj. Fazekas István eme mondását: „Ezt a munkát szerencsére nem lehet gépesíteni, nem lehet modernizálni. Nem lehet könnyíteni rajta. Még hamisítani sem lehet, mert nagyon macerás lenne. A síkálás is nehéz fizikailag, időigényes is. Akinek pusztán pénzkereset, az nem jár jól. Sokkal többről kell szólni, mint meggazdagodni.”¹⁵ Ifj. Fazekas István olyan tárgyakat alkot, hogy Európában alig van ország, ahol legalább egy edénye ne lenne kiállítva vagy neves múzeumokban, vagy értő magángyűjtőnél. Ifj. Fazekas Istvánnak a Néprajzi Múzeumban, a Népi Iparművészeti Múzeumban, a debreceni Déri Múzeumban, a Hajdúszoboszlói Múzeumban vannak méltóképpen kiállított tárgyai. Ebben a műfajban önálló kiállítást ritkán rendeznek. A népművészeti tárgyakat nehéz kiállítani, tér kell, posztamensek kellenek, hogy a tárgyakat körbe lehessen járni – ez is akadályt jelent sok kiállítónak. Mégis sok neves múzeum vállalja a

többletfeladatot, a költeni, a párizsi kiállítása is méltón mutatta be a tárgyakat.

A feketekerámia-készítés kőkemény munkájáról némi fogalmat kaphatunk, ha csak az égetést nézzük. Két-három napot vesz igénybe, az égetés maga tizenöt óráig tart. Egy nap, amíg hűl. A teljes égetés 950 C°-on, fatüzelésű kemencében történik, ahol már 300 C° is nagyon fontos – ettől sok minden függ. A nagy kemencében száz darab, a kis kemencében húsz darab cserép fér el... Kell a fizikai erő, kell a munkabírás. Tényleg nem érné meg hamisítani a nádudvari edényeket...

A hat-hétezer éve hasonlóan készülő, fojtott füsttől fekete kerámia a nádudvari fényes, mélyfeketében éri el csúcspontját. E sorok írója számára elragadtatás tárgya is e szín. Hogy mitől ilyen fényes és mitől ilyen éjfekete? Megtudtam, sok összetevője van. Függs az agyag jó minőségétől, a benne levő vas-oxidtól; a síkáláson, amely anyagtömörítés is, nem „csak” díszítés, szintén sok múlik, mert az árnyalat már nem változik, és mindehhez jön az égetés. Láthatjuk, minden egyes részmozzanat sikere több összetevő eredménye – igencsak *komplex folyamat*, amelynek végén ott ragyog – a puha ruhával való törölgetés után még fényesebb – feketekerámia-tárgy.

Mélyek a gyökerek. A fazekasmesterség más helyeken is legtöbbször a családban hagyományozódott. A Fazekas családban is így volt, de hasonló gyökerű, kilenc generáción át folyamatosan működő mai mesterekről-családokról már nincs tudomása a néprajztudománynak a Kárpát-medencében, de Európában sem. Másutt megszakadt a családi hagyomány, már nem folytatta az ifjabb nemzedék, kihaltak az idős mesterek. A XX–XXI. században felgyorsultak a folyamatok. „Én vagyok a tizenhatodik a sorban – vallja szerényen ifj. Fazekas István –, nem túl fiatalon a legfiatalabb.” Összeszámoltuk közösen: a maiak közül az édesapa nemzedékében négy férfiből három fazekas, az ifjabbaknál nyolcból kettő. Igen jó arány, ha számba vesszük a többi népi mesterség sorsát. Ha gondolunk Kupi Ferenc páratlan tehetségű sorkifaludi rozsszalmafonó mesterre, akinek egyetlen leszármazottja sem folytatja az apa-nagyapapa nehéz hivatását. „Nem érdekli őket” – legyintett Feri bácsi már 2001-ben, ebben a mozdulatban benne volt minden. Ugyanakkor szép párhuzam kínálkozik a korondi Páll családdal. Páll Antal, Kovács Rozália, Páll Katalin a népi hitvilágnak és szimbolikának több nemzedéken át természetes örökösei. Kérdés, meddig látunk vissza. Legtöbbször a nagyszülőkhöz. Ha a nagyszülőknél korábbra is vissza tudunk tekinteni, az már nagy szó. És kilenc nemzedék! Gondoljuk csak meg! Szülők, nagyszülők, déd-, ük- szepszülők és még előttük három generáció a múltból

– igencsak erős szakmai hagyományteremtésre képes! Az egyazon művészeti területen tevékenykedő dinasztiaik nemcsak a népművészetre jellemzőek, gondoljunk itt a képzőművészetre és az irodalomra! A helyi-családi mikro-környezet, az alkotók akár családi, akár szellemi rokonsága, közel-munkálkodása remekművek létrejöttét segítheti. A tehetség, a tudás, a hagyomány egy-egy sajátos mikro-környezetben összegződik és bont szárnyakat. A népművészet sajátosságaiból eredően itt a legerőteljesebben.

A nádudvari feketekerámia és a világ

– ismertség, elismerés

Példaértékű a Fazekas család hagyományörzése. Tiszteletet ébreszt a mai fiatalokban is. Nádudvaron a *Bemutatóház* fő helyére állította ki ifj. Fazekas István az elődök kerámiáit a jelenkori tárgyak mellett. Az első terem falán egymás mellett díszlenek id. Fazekas Lajos dédapja, Fazekas Lajos nagyapa, id. Fazekas István édesapa és testvérei, Fazekas Lajos és Fazekas Ferenc táljai. Szépen sorban, munkásságukat maguk választotta darabbal képviselve. A belső teremben is ott sorakoznak az elődök munkái. A szépnagyapa gyertyamártója, a dédnagyapa vázája, rajta az egyedülálló karcolású madár- és virágdísz, mely a dédnagymama, Csizmadia Ilona kézügyességét, művészi tudását dicséri. Az édesapa virágdíszítést reneszánszszerűen visszahozó korszakot teremtve máig hat ifj. Fazekas István munkáiban.

Van honnan erőt, öntudatot meríteni. Az elszánt munkaszeretetből származó eredményen valóban *megáll a szem*. Emlékszünk: „Nálunk a fekete kerámia a lélegzetvételnél is fontosabb.” E tárgyakban minden összesűrűsödik: sokkal többet hordoznak funkciójukon túl is, habár egyszerű korsók, tálak, bödönök maradnak, hogy azt ne mondjuk: képesek maradni. Lehet, hogy az eljövendő hat-hétezer év múltán is kivívják szemlélőik tiszteletét, szeretetét...

Vajon tudják-e napjainkban a fiatalok, merre van Nádudvar, és milyen kerámiatárgyak készülnek ott? Ne csak a Milánói Világkiállítás olasz, japán, norvég, német vendégei ismerjék a mi fekete kerámiáinkat... Érdemes megmutatni nekik.

Meg is tekinthető Nádudvaron a *Bemutatóház* melletti *Családtörténeti házban*, amelyhez egy *Néprajzi gyűjtemény* is kapcsolódik. E három kiállítási tér komplex együttest alkot, amely Európában egyedülálló (2009 óta látogatható).

Egy lengyel fazekas, a család barátja, szintén létrehozott egy múzeumi szobát műhelye mellett; de *ilyen léptékű*, mint Nádudvaron, sehol másutt nem létezik.

A németországi Bad Dürreimben rendezett kiállítása és fazekas-bemutatója kapcsán Istvánnak egyetlen kéré-

se volt: vigyék el egy agyaggal dolgozó emberhez. Nem volt Németországban 150 km-es körzetben belül egyetlen olyan ember sem, akihez elvihették volna. Csoda-e, hogy most már jönni akarnak a németek, norvégok, japánok? Amikor már végképp „*volt-nincs*”, akkor jönnek, és rácsodálkoznak. Komolyan kellene vennünk ifj. Fazekas István gondolatát: „Az egyetlen olyan szegmense a művészetnek, amely egyedül a mienk. Egyre kevesebben vannak, akik még tudják csinálni a népi kerámiát. *Nagyon kell rá vigyáznunk!*”¹⁶ Nem lakberendezési divathullámoktól függ, időtálló értéke. Azzal is sokat teszünk, ha a kultúraképünkben *jelenvalóként* tekintünk e művészeti ágra, és ezt az értéktudatot *átadjuk* a következő nemzedéknek.

A beszélgetéseink során szóba került a tárgyak eladhatósága is. A portéka eladása ma szinte ugyanolyan energiákat követel, mint az elkészítés. Id. Fazekas István szerint nagyon sokat kellett dolgozni nagyon kevés pénzért, de a fejlődés és az elismerés lehetősége már régebb óta is megvolt. Ha végigtekintünk a Népművészet Mestere cím történetén, láthatjuk, hogy például az 1970-es években huszonötöt adtak ki, ma húszat, ebből igen kevésnek tartom a tárgyalkotó népművészt. A nagy állami kitüntetések is elkerülik ezt a területet. (Sajátos negyven év is volt, amikor egyetlen népművész sem kapott Kossuth-díjat.) Végül az ismertségről-elismertségről is szóljunk. Napjainkban a Nádudvarra látogatók célirányosan jönnek. Tudják, hová, miért akarnak *idelátogatni*. Legtöbbjük előre jelzi érkezését. Van olyan látogató-vevő, aki Sopronból Fazekasékhoz nem sajnálja az időt és a hosszú utat. Magyarok is jönnek, látogatók, gyűjtők, tisztelők. Nemcsak Új-Zélandtól Japánig, Nyugat-Európától Norvégiáig azok, akiknél már nincs élő népművészet, jönnek, mert részesei akarnak lenni annak, ami otthon már nincs. Otthon már utolsót sem láthatnak.

A Fazekas család tagjai a három bemutatóházban történő vezetéseiken önmagukról nem beszélnek: „Amit akarunk, a kerámiáinkban mondjuk el.”

A gyűjtők nagyon messzi földről is ide érkeznek. Ifj. Fazekas Istvánnak az jelent igazán sokat, ha a műhelyébe is eljönnek, mert *látni szeretnék* a feketekerámia születését.



Hagymatartó

Azt is szép visszajelzésnek tartja, ha látogatói elküldik a barátaikat hozzá.

Megkérdeztem a sokszámú díj, kitüntetés birtokosait, hogy a sok elismerés közül melyiket emelnék ki. Id. Fazekas István számára a Kölcsey-díja a legkedvesebb. Ifj. Fazekas István a Hungarikum Bizottság által alapított *Folk-Trend-díjára* a legbüszkébb. A 2017-ben létrehozott díjat elsőként ő kapta meg hazánkban. Közel száz kiállítással a háta mögött a Nyíregyháza-Sóstói Falumúzeumban rendezett kiállítása – a milánói mellett – áll legközelebb szívéhez, ott egész nyári szezonon át hatvanezer látogatója volt műveinek. Ifj. Fazekas Istvánnak csak 2017-ben hat helyen volt önálló kiállítása: Nyírbátorban, Vaján, Debrecenben, Kiskunfélegyházán, Törökbálinton, Szegeden. Az idei évben is folytatódik a kiállítássorozat. „Az alföldi fazekasközpontok közül Nádudvar őrizte meg a legtovább a fekete kerámia ősi hagyományát” – állapította meg Kresz Mária.¹⁷ Hozzátehetjük, hogy őrzi ma is, mert a *nádudvari feketekerámia* – él.

IRODALOM

Agyagművesség = Magyar Néprajz III. Anyagi kultúra 2. Kéz-művesség. Szerk. DOMOKOS Ottó, Bp., Akadémiai, 1990

BÉRES András: *A nádudvari fekete kerámia*. Debrecen, Déri Múzeum, 1965

BIHARI-HORVÁTH László: *A Rozsnyai gyűjtemény. Vezető a gyűjtemény állandó kiállításához*. Létavértes, Vértesi Református Egyházközség, 2012

CSUPOR István: *Erdély népi kerámiaművészete*. Bp., Novella, 2008

CSUPOR István: *Az Alföld kerámiaművészete*. Bp., Novella, 2010

DOMANOVSKY György: *Magyar népi kerámia*. Bp., Corvina, 1968

DOMANOVSKY György: *A két Kaposi*. Bp., Corvina, 1983

HOFER Tamás – FÉL Edit: *Magyar népművészet*. Bp., Corvina, 1978

HOPPÁL Mihály: *A kultúra mint emlékezet. Lükő Gábor munkássága*. Bp., Magyar Művészeti Akadémia, 2018

KOCSI Márta: *Korondi székely fazekasság*. Szerk. BORBÉLY Jolán, Bp., Népművelési Propaganda Iroda, 1980

KÓS Károly: *Tájak, falvak, hagyományok. Tanulmányok*. Bukarest, Kriterion, 1976

KRESZ Mária: *Magyar fazekasművészet*. Bp., Corvina, 1991

LÜKŐ Gábor: *Nádudvari feketeedények = A Debreceni Déri Múzeum Évkönyve 1939–1940*. Szerk. ECSI István, Debrecen, Debreceni Déri Múzeum, 1941, 148–157.

LÜKŐ Gábor: *A magyar lélek formái*, Bp., Exodus, 1942

SZABADFALVI József: *Fazekas István és a nádudvari fazekasság*. Bp., Corvina, 1982

SZABADFALVI József: *A magyar feketekerámia*. Bp., Corvina, 1986

TEMESI Ferenc: *Bartók. Regény*. Pécs, Alexandra, 2012

UJVÁRY Zoltán: *Születéstől a halálig. Az emberélet fordulójának szokásai Lévárton és Deresken*. Debrecen, KLTE Néprajzi Tanszéke, 1993

Saját gyűjtések a feketekerámiáról:

Debrecen, Korond, Létavértes, Mezőtúr, Nádudvar, Szentes.

Ifj. Fazekas István népi iparművész munkásságát bemutató honlapok:

<http://www.fazekasistvan.hu/>

<http://www.feketekeramia.eu/>

http://www.feketekeramia.eu/fazekas_istvan.php

http://www.feketekeramia.eu/nadudvari_fekete_keramia.php

JEGYZETEK

- 1 Kovács Pálné Kovács Gizella személyes közlése. Debrecen, 2016. március 20.
- 2 Ifj. Fazekas István személyes közlése. Nádudvar, 2018. július 7.
- 3 SZABADFALVI József: *A magyar feketekerámia*. Bp., Corvina, 1986, 6.
- 4 KRESZ Mária: *Magyar fazekasművészet*. Bp., Corvina, 1991, 8.
- 5 Uo., 138.
- 6 HOPPÁL Mihály: *A kultúra mint emlékezet: Lükő Gábor munkássága*. Bp., Magyar Művészeti Akadémia, 2018
- 7 Ifj. Fazekas István szavai. Debrecen, 2015. április 15. és Nádudvar, 2018. július 7.
- 8 Id. Fazekas István személyes közlése. Nádudvar, 2018. július 7.
- 9 Ua.
- 10 Ifj. Fazekas István szavai. Debrecen, X. Jubileumi Nemzetközi Fazekastalálkozó, 2018. június 27–29.
- 11 Id. Fazekas István szavai. Nádudvar, 2018. július 7.
- 12 Ifj. Fazekas István személyes közlése. Debrecen, 2016. október 10. és Nádudvar, 2018. július 7.
- 13 Ifj. Fazekas István személyes közlése. Nádudvar, 2018. július 7.
- 14 Ifj. Fazekas István, Debrecen, X. Jubileumi Nemzetközi Fazekastalálkozó, Debrecen, 2018. június 27–29.
- 15 Ifj. Fazekas István szavai. Nádudvar, 2018. július 7.
- 16 Ifj. Fazekas István, Debrecen, X. Jubileumi Nemzetközi Fazekastalálkozó, Debrecen, 2018. június 27–29.



Windhager Ákos

Kísérlet a magyar könnyű szimfonikus stílus újrateremtésére

Gyulai Gaál János: János vitéz

Cseh Tamás emlékének

Nem leszek a játékszered

■ Amikor Mara (Ostorházi Bernadett alakításában) rádőbben arra, hogy élete nagy szerelme nemcsak hogy titokban hazatért, de ráadásul az ellenérdekelt cég vezetőjeként keresztbe is húzza alaposan kidolgozott üzleti tervét, így fakad ki álnok exudvarlójára: „Nem leszek a játékszered!” Az a több mint félmillió magyar mozinéző, aki a filmet látta, ekkor vélhetően nemcsak együttérzően szurkolni kezdett a hősnőnek, hogy álljon ki önmagáért, hanem a mesterkélt nosztalgia érzetével is telítődött.



Gyulai Gaál János: A *Nem leszek a játékszered* című dal refrénje

Noha, az idézett film (*Pappa Pia*, 2017) már korábban is viszonylagos rendszerességgel elevenítette meg a gegek, poénok s parodisztikus elemek, illetve illusztratív epizódok segítségével a 60-as és 70-es évek slágereit, a *Nem leszek a játékszered* patetikus felcsendülése a romantikus filmek kategóriájába illesztette a történetet. A nosztalgia, a hamis nosztalgiaérzet, illetve a nosztalgikus atmoszféra elkülöníthető fogalmak, és azt leszögezhetjük, hogy a film a valós és a vélt nosztalgiaérzet felébresztésére törekszik. Az idézett dal ugyanis sokszoros áttörést jelentett a magyar könnyűzenében, nemcsak azért, mert Kovács Kati ezzel négy díjat is nyert 1966-ban, és ez volt az első táncdalfesztivál egyértelmű győztese, hanem mert ez a kifejezetten egyszerű dal volt az első, a „rockzenéhez” a megszokottnál sokkal közelebb álló megnyilvánulás a pártállami médianyilvánosságban.¹ Hogy mindezt vajon minden néző így érezte-e, vagy „csak” elringatta a szívét

minden jóval, nem tudni. Az azonban szinte biztosra vehető, hogy sem a nézők, sem Kovács Kati rajongói között nincsenek sokan, akik meg tudnák mondani, hogy ki is írta ezt a bizonyos dalt. A zene szerzője Gyulai Gaál János volt, a szövegét pedig Hajnak István írta, ők az 50-es, 60-as évek megkerülhetetlen és kedvelt sanzongyárosainak számítottak Bágya Andrással és Fényes Szabolccsal együtt. Így bár egy nemzedék nőtt fel Gyulai Gaál dalain, a későbbi generáció legfeljebb néhány szerzeményét és az alkotó nevét ismeri. Hősies szakmai küzdelme a feledés homályába merült.

A jelen tanulmány Gyulai Gaál Jánosra (1924–2009), az említett daláért Erkel Ferenc-díjjal kitüntetett zeneszerzőre emlékezik a *János vitéz* című animációs filmhez írt zene elemzésével. Az egykoron Emerton- és Fényes Szabolcs-díjjal, később pedig Emerton-, Huszka Jenő- és Artisjus-életműdíjjal, valamint a Magyar Köztársasági Érdemrend kis és tisztii keresztjével is kitüntetett alkotó egyike volt azon sokoldalú zeneszerzőknek, akik képesek voltak táncdalt, szórakoztató zenét, könnyű szimfonikus muzsikát és klasszikus hangversenytermi darabokat írni egyenletes, magas színvonalon. Gyulai Gaál afféle „reneszánsz művészként” az egykoron szétvált művelődésterületeket össze tudta illeszteni nemcsak az életmű egészében, de egy-egy alkotásában is. Bármilyen meglepő is e ponton, de Gyulai Gaál Kodály Zoltán zeneesztétikáját teljesítette ki, noha „csak” a Mester egyik legközvetlenebb tanítványától, Viski Jánostól tanulhatott.² A *Nem leszek a játékszered* alkotója ugyanis azt a magyar szimfonikus stílust folytatta vagy alkotta meg újra, amely a magyar művelődés hagyományaira támaszkodott, korszerű volt, nemzetközileg is értékelték, és széles közönséget szólított meg.

Gyulai Gaál János pályája

Gyulai Gaál János vélhetően az 1848-as honvédtábornok, Gyulai Gaál Miklós dédunokája volt, noha ezzel sosem

dicsekedett. Bátyja, a szintén zeneszerzőként, karmesterként és szövegíróként is ismert Gyulai Gaál Ferenc 1915-ben született, és 1981-ben hunyt el. Számos esetben dolgoztak együtt, az 1950-es években *Gyulai-Gaál-fivéreként* emlegették őket a rádióadásokban és a lemezboltokban. János 1924-ben ugyan Budapesten született, de zenei tanulmányait már a család eredeti lakóhelyén, Kaposvárott végezte. A somogyi megyeszékhelyen a két világháború közt nemcsak kiváló zeneoktatás folyt, de a helyi hegedűtanár Hubay Jenő egyik utolsó, kedves növendéke volt. Így alakult, hogy Gyulai Gaál már gyermekként hegedülni, majd csellózni tanult. Zongorázni (és egyebek között szaxofonozni, trombitálni) csak önszorgalomból tanult meg, bár abban az időben a *kötzongorákat* (Zenedében és a Zeneakadémián kötelező zongoraoztatás) is kifejezetten komolyan vették. A zene iránti érdeklődése elsősorban édesapjához köthető. Több ízben is mesélte, hogy édesapja rajongott a zenéért, s ez az elköteleződése átöröklődött a családjára is.³ Egy éjjel az édesapa későn érkezett meg, de azonnal lejátszotta új gramofonlemezét, amelyről Csajkovszkij *b-moll zongoraversenye* szólt. Az ötéves, ekkor már igaz álmát alvó kis János kimászott az ágyból, és végighallgatta a művet. Ekkor dőlt el, hogy a zene lesz az életszenvedélye.

A fiatal művész pályáját sokban befolyásolta, hogy 1941-ben megnyerte a debreceni, Hubay Jenőről nevezett Országos Hegedűversenyt. A díjat Cebrián Róza grófnőtől, Hubay özvegyétől vehette át.⁴ Ezekután nem volt kérdéses, hogy a Zeneakadémián folytassa a tanulmányait, ahol hegedű és cselló szakokon meg is szerezte diplomáját. Igazi útmutatást azonban nem hangszeres mestereitől kapott, hanem a már említett Viski Jánostól, akitől a zeneszerzés alapjait sajátította el. Családjából és neveltetéséből is hozta ugyanakkor a magyar népdalok iránti elköteleződését, s ha ismert popszámaiban ez nem is érhető tetten, a cikk témájául szolgáló magyar könnyű szimfonikus stílusában annál inkább.

A Zeneakadémia után a Budapesti Hangversenyzenekarhoz került hegedűsként, de bátyja hamarosan elhívta az Operettszínházba, ahol főként korrepetitori feladatokat látott el a zenekari munka mellett. A szórakoztató zenében való kellő jártasságát elismerve került előbb a Magyar Hanglemezgyártó Vállalathoz, ahol a könnyűzenei felvételekben vett részt változó beosztásokban, főként az MHV Vonós Táncczenekar karmestereként, zeneszerzőjeként és hangszerelőjeként. Olyan korabeli slágerek köthetők a nevéhez, mint *Azért van a napsugár*, illetve a *Szerelemben a harag rossz tanácsadó* (mindkettőt Hollós Ilona énekelte), vagy például a *Ki volt a hibás* (Vámosi Já-

nos előadásában). A Magyar Rádióban hivatalosan csak 1959-ben kapott állást a Bartók-terem szerkesztőjeként, majd 1960-tól a könnyűzenei osztály vezetőjeként, de a munkakapcsolat jóval korábbi volt. Állandó feladatai közé tartozott az általa alapított, de sokszoros átszervezést megélt könnyűzenei együttes, a Magyar Rádió esztrádzene-kara (későbbi elnevezéseivel a Magyar Rádió Vonós Táncczenekara, MRT Vonós Zenekara, Magyar Rádió Szórakoztató Zenekara) vezénylése, illetve az együttes számára komponálás, valamint hangszerelés. Elismertsége vitán felül állt ekkoriban, igaz, ez egyben durva szerepjátékot és folyamatos stílári öncenzúrát is követelt tőle. Kelecsényi László így látta helyzetét: „Ez a honi táncczenék aranykora. Gyulai Gaál János, Bágya András és Fényes Szabolcs uralják nemcsak a szanzonbizottságok által uralt könnyűzenei mezőnyt, de a filmvígjátékok zenei világát is. Mindig kell egy sláger.”⁵

Elismertség ide vagy oda, Gyulai Gaálnak alapvetően ellenséges közegben kellett eredményt elérnie rendszerkritikus muzsikustársaival. A Rádió vezetője több ízben úgy nyilatkozott, hogy a szaxofon imperialista hangszer, miközben a könnyűzenei együttesben a szaxofon-ötös képezte a hangszerelés alapját.⁶ Amikor azután egy ideológiailag képzett kritikus is szóvá tette a népi demokráciára veszélyt jelentő hangszercsoport jelenlétét, az együttest felső utasításra átalakították, s egy ideig vonósegyüttesre, s néhány meghívott fúvósra kellett redukálni a zenekart. Ekkor viszont még megbonthatatlanul rendelkezésére állt a vokál-kar, amely egy 16-20 fős állandó kórust jelentett.

Csatári Bence kutatásai nyomán ma már közismert, hogy hány besúgó tevékenykedett a Rádióban és a könnyűzeneiparban, s innen tudható az is, hogy Gyulai Gaált folyamatosan szemmel tartották. Annyit ő is tudott, hogy volt egy beépített ember, aki újra és újra hallgatódzni járt közéjük, de amikor bármelyik zenésze meglátta ezt az illetőt, akkor azonnal zenélni kezdett feltűnő módon, s így mindenki szét tudott rebbeni.⁷ Együttesével számos kötelező penzumot kellett teljesítenie: lelkesítő mozgalmi dalt komponálni az olajgyűjtésre, Iszaak Dunajevszkij melódiáját kellett magyarítva játszani, vagy a magyar sportklubok (Fradi, Vasas, Honvéd, Újpesti Dózsa) indulóit lemezeire venni. Igaz, ő és együttese képviselhette Magyarországot az 1960. november 12. és 20. között Lipcsében rendezett II. Könnyű- és Táncczenei Fesztiválon. Noha tudott németül, a „Lehel” fedőnevű ügynököt rendelték ki mellé tolmácsnak.⁸ Gyulai Gaál jelentőségét jól érzékelteti, hogy vezényelhette a Deutschlandsender zenekarát, egy számát a lipcsei rádió,

illetve négy másik dalát a berlini Amiga-hanglemezgyár vette fel az ő vezényletével a saját együttese előadásában.

Munkásságának törzsét az 1960-as években továbbra is a népszerű sanzonok, vagy korabeli kifejezéssel élve: táncdalok jelentik, a zenekari karakterdarabok, a filmzenék, illetve a különböző kísérőzenék (színházi és rádiójáték darabokhoz). A klasszikus hangversenytermi művek ekkoriban még nem jellemzik a pályáját, noha 1956-ban zongoraversenyével megnyerte a Belga Rádió Nemzetközi Nagydíját, 1959-ben bemutatták *Kis víziballettjét*, és 1961-ben a *Három kalap szvitjét*.⁹ A kutatás jelenlegi állása szerint hatvan sanzont (többek között *Gretna Green-i ballada* – Tolnay Klári, *Pest-Buda énekelte* – Rátonyi Róbert, *Megvalósult álmok* – Delhusa Gjon), huszonhét filmzenét (csak a legismertebbeket említve *Illatos út a semmibe*, *Hamis Izabella*, *Rangon alul*), huszonhat karakterdarabot (például *Normafa*, *Verebek a háztetőn*, *Vörös kaviár*), hét musicalt (többek között *Az állam én vagyok*, *Hárman Párizsban*, *Mélyvíz*) és hét színházi-rádiójáték kísérőzenét (például *Az ügynök halála*, *Egy mai kiállítás képei*, *Kököszi és Bobojsza*) írt. Táncdalait ekkoriban Zárai Márta, Cserhádi Zsuzsa, Ambrus Kyri, Mikes Éva, Ákos Stefi énekli, valamint egyik felfedezettje, Delhusa Gjon.

Karrierjének látványos szakasza az 1980-as évek elején véget ér, hivatalosan ekkor nyugdíjba is megy. A felszín alatt azonban három tényező is szerepet játszhatott lassú kivonulásában. 1977 után már nem kapott több megbízást filmzenék írására, ami akkor (is) az elismertség egyik fokmérőjének számított. Az 1974-es *Illatos út a semmibe* című nagyjátékfilm után várta még az *Aranyborjú* című tévéfilm, valamint két mesesorozat (*Egér a Marson*, *A legkisebb ugrifüles*) 12-12 epizódjának zenéje, de később már csak néhány színházi megbízást kapott, mint például a *Fajankó kalandjai* (1986) című bábelőadás zenei kíséretét. Számos nemzetközi zeneszerzői díjának köszönhetően Gyulai Gaál az ARD (Állami Bajor Rádió) külső szerkesztője lett papíron, valójában viszont zeneszerzőként, karmesterként és korrepetitorként is tevékenykedett pár évig, de a hasonló megbízást szerzett zenészek többségével ellentétben nem maradt kint. Végül, az 1980-as években visszatért hivatásához, s korábbi munkáit betetőzve immáron hangversenytermi darabokra koncentrált. Életpályájának egy jelenete, amely a már említett belga nagydíjas zongoraversenye kapcsán történt vele, jól jellemzi a korszakot. „Amikor megszületett az első zongoraversenyem, a főnököm így reagált: nagyon szép, de minek ez? Beleszorultam a könnyű műfajba. Azért a fiókomban sorakoznak másmilyen muzsikák is.”¹⁰ Így tehát a klasszikus műfajok felé fordulás a nyugdíjas zeneszerző részéről határozott és tudatos döntés volt.

Korábbi munkásságának íze, stílusa, atmoszférája érezhető hegedűversenyében, klarinétgyűgyesében vagy éppen a Sebestyén Mártának írt *Karácsonyi dalok* ciklusában, de mindezt a „Kodály-iskola” nemes zenekari hagyományait követő nyelven.¹¹ Stílusgazdagságára és alkotói vénája erejére jellemző, hogy a kortársai a *Táncoljunk a Rhapsody in Blue-ra* című Gershwin-parafrazisát az eredeti darabnál is jobbnak tartották.¹² A rendszerváltást nagy örömmel várta, az ízlésdiktatúra eltörlésében reménykedve. A vele szemben kialakult „beskatulyázás” azonban nem engedett fel, 2001-ben arra panaszkodott, hogy már évek óta nem kértek tőle egyetlen partitúrát sem. Alkotókedve azonban nem csökkent, legfeljebb stílusa és hangköre színeződött sötétebbre, komorabbra, fájdalmasabbra. Azok az ismerősök, akiknek annak idején ő járta ki, hogy egy-egy darabjukat együttesek előadják, vagy fellépést kapjanak, most igyekeztek valamelyest is kárpótolni őt. Így nem véletlen, hogy a *Hárfa-concerto* ősbemutatójának egykori szolista, Rohmann Henrik unokája, Rohmann Ditta játszotta csellódarabjait, s hogy barátja, Sebestyén Ernő vállalta, hogy 1999-ben, majd 2001-ben a Szombathelyi Szimfonikusokkal eljátszsa *Hegedűversenyét*.¹³ Végül az idős művészt életműdíjakkal halmozták el: az Artisjus-, az Emerton- és a Fényes Szabolcs-díjak birtokosa lehetett. Meghatóan jellemzi az egykori munkatársak és Gyulai Gaál kapcsolatát Wolf Péter visszaemlékezése. „Kedves János! Tudod jól, hogy a szemérem visszatart némely jelzőktől, de remélem erőt ad Neked az a szeretet, amely kimondatlanul is árad feléd valamennyiünkől! Ennek szimbóluma az Artisjus életmű-díj!”¹⁴

János vitéz – filmzene

Nehéz lenne megállapítani, hogy mi volt Gyulai Gaál életművének csúcspontja, de az biztos, hogy négy versenyműve (hárfára, hegedűre és kettő zongorára) mellett kiemelkedő hely illeti meg a *János vitéz* című animációs filmhez írt nagyszabású partitúráját. Noha sanzonjaiban, keringőiben és táncdalaiban erőteljesen dzsessz- és rock-stílus dominál, a hangversenytermi darabjaiban érezhető a kodályi hangvétel, főként a népzenei ihletésű műveknél. *Hegedűversenyét* hallgatva keveseknek tűnik fel, hogy a mű közel egy időben készült Ligeti György azonos hangszerre írt versenyművével, mert Gyulai Gaál tudatosan alkalmazott nyolcvan-száz évvel korábbi stíluskomponenseket.¹⁵ Hollós Máténak így vallott erről a döntéséről: „Komponáláskor arra gondoltam, hogy az utóbbi évtizedekben olyan versenyművek keletkeztek – tisztelet a kivételnek –, amelyeket nagyon nehéz memo-

rizálni, lejátszani, a hallgatónak pedig megérteni. Tehát inkább olyan darabot írtam, amelyet nem spékelt meg technikai nehézségekkel, s amelyben időnként megjelennek kifejezetten érzelmekre ható részletek. A hallgatóval akarok párbeszédbe kerülni. Ha az ő lelke válaszol az én érzelmeimre, azzal minden vágyam teljesül.”¹⁶

Ábrahám Márta-DLA értekezésében számos előképet megnevezett (Rimszkij-Korszakovot, Maurice Ravelt és George Gershwint), de hangsúlyozza, hogy közvetlen modellek, illetve nyílt utalások (például Ravel *Couperin sírjára* című kompozíciója tematikus felidézése) az önállóságot nem korlátozzák, sokkal inkább erősítik.¹⁷ A Gyulai Gaálra egyébként is jellemző kompozíciós technika valószínűleg párbeszédre lép a hallgatóval az idézetek és főként azok variációja révén, s egyben vezetik a cselekményt, nota bene, egyértelműsítik az értelmezési horizontot. Ez pedig az ellenpéldaként említett Ligeti-*hegedűverseny*nek is eleme, amiként az emigráns művész a lélek hangjának is nevezett hangszerre írt művében egyszer csak felzokog a „Duna-parton van egy malom” kezdetű népdal.

Gyulai Gaál tudott stílusjátékként finom, mives egyszerűséggel is írni, de ismerte a nagyformák titokzatos és rafinált virtuóz modernitását is. A *Hegedűverseny*ben bizonyos értelemben könnyű, ha nem is könnyed befogadhatóságra törekedett, amelyet a harmóniak és a szerkezet kapcsán is következetesen érvényesített a maga játékos módján. „Az első tétele szabálytalan szonáta. Valószínűleg belőlem fakad, hogy fegyelmezetlenül kezeltem a formát, emiatt a tétel lényege a kidolgozás. Az átvezetés és a melléktéma kivételével az egész tétel egyszerű hármashangzat-fölbontáson alapul, de annak minden lehetőségét megpróbáltam körbejárni. A második tétel népdalszerűen egyszerű, szívhez szóló dallamra épül, amely nem felületi, hanem mély érzelmeket hordoz. A harmadik tétel erősen ritmikus, vidám zene. Leginkább rondószerű, de ahol a zenei anyag úgy kívánja, megbontom a formát.”¹⁸

A *János vitéz* partitúrájában azonban a C-dúr záróakkord előtt alfa- és béta-akkord kivágatok éppen úgy bonyolítják a zenei cselekményt, mint ahogy distanciálják ütköznek pentaton-gesztusokkal, s népzenei témafejek ötvöződnek dzsessz-sztenderdekkel. A *János vitéz* zenéje ott folytatja, ahol Weiner Leó a *Toldi*-ban és ahol Bartók Béla *A fából faragott királyfi*-ban abbahagyta. Noha utóbbihoz csupán ethoszában illő hasonlítani, az előzőhöz annál inkább való mérni.

A Magyar Nemzeti Filmalap mozgókép-történeti katalógusát böngészve az tűnik fel, hogy a magyar zeneszerzők színe-java részt vett a filmgyártásban.¹⁹ Eötvös

Péter, Durkó Zsolt és Szokolay Sándor neve feltehetően kevesek számára cseng ismerősen a filmzeneszerzők között, míg Petrovics Emil, Farkas Ferenc vagy Láng Istvánét annál többen ismerik erről az oldalukról is. A sort valóban hosszan lehetne folytatni Szörényi Leventével, Ránki Györggyel, Szöllőssy Andrással, vagy a filmek révén sokak által kedvelt Vujicsics Tihamérral, Tamássy Zdenkóval és Vukán Györggyel. Jelen szövegben nincs hely kitérni a magyar filmgyártás kortárszenére gyakorolt áldó hatásaira, valamint más jellegű jelenségeire, összetevőire és következményeire. Annyit azonban a Gyulai Gaál mellett felsorolt kilenc név is jelez, hogy a magyar zeneszszakma krémje dolgozott ott, s esetenként a könnyűzenészek is lehetőséghez jutottak (például Cseh Tamás, Gonda János vagy Presser Gábor). Az tehát jól látható, hogy napjaink népszerű John Williams-, Hans Zimmer- és Ennio Moricone-estjei mellett lenne lehetőség népszerű, hatásos és világszínvonalú magyar filmmuzsikából álló koncertek összeállítására.

Amikor Jankovics Marcell 1972-ben felkérte Gyulai Gaál Jánost az animációs filmhez írandó zene megkomponálásához, minden egyes képi fordulatot átbeszéltek.²⁰ Az Országos Széchényi Könyvtárban őrzött partitúra minden hang- és képelemet tartalmaz, gesztusról gesztusra, amelyhez egyenértékű hangvilágot kellett teremteni.²¹ Bizonyos helyeken, mint a szerelmi jelenetnél Jankovics Marcell konkrét zenetörténeti példára hivatkozott, (így Wagner *Trisztán és Izolda*-ja, valamint Verdi *Othello*-ja szerelmi kettősére), máskor a „kodályos” jellegét hangsúlyozta.²² Gyulai Gaál kettős szorításban felelt meg a feladatnak, alkalmazkodnia kellett Jankovics Marcell korszakalkotó képi világához (és annak másodpercre pontos ritmikájához), illetve feledtetnie kellett Kacsóh Pongrác azonos című, nyomasztóan népszerű daljátékát.²³ Ez azért is állította a zeneszerzőt jelentős kihívás elé, mert ő maga is kedvtelve nyúlt az említett operett meghatározó szecessziós zenei stílushoz, s a magyar dal kincs verbunkos rétegéhez. Így gyakorlatilag egy számára kedves stílusregiszttert kellett kihagynia, háttérbe szorítania. Jellemző példa, hogy amikor a történetben Jancsi Iluska kopjafájánál látni véli szerelmét, akkor egy érzékeny verbunkos témát játszik a klarinét. A téma elég friss ahhoz, hogy ebből kirajzolódjon akár Iluska portréja is, ám a zeneszerző csupán jelzi vele a helyzetet, azután elengedi.

Jankovics Marcell koncepciója alapján a zene nem pusztán illusztrál, hangulatot fest vagy elmesél, hanem önálló síkként párhuzamosan az irodalmi cselekménnyel bontakozik ki a zenei narratíva. Az irodalmi, a képi

és a zenei sík így három öntörvényű, egyenrangú, de mégis lényegileg összetartozó rendszert alkot.²⁴ Az elkészült műalkotás leginkább a romantika összművészeti törekvéseire emlékeztet, és élesen szemben áll a Walt Disney stúdió korszakot meghatározó zenés rajzfilmjeivel. Ahogy a képi világ mélyen merített a magyar népművészet, az archaikus mitológiák és a pop-art eszközeiből, ahogy a cselekményszál Petőfi elbeszélő költeménye mellett a jungi pszichológiával és humorrallal telítődött, úgy ölelte magához a zene is a népzene-ethoszt, a táncdalokat és a kodályi zenei recepciót. Jellemzi Gyulai Gaál zeneszerzői szándékát, hogy sem összefüggő *szimfóniaként*, sem *szimfonikus költeményként* nem adta közre darabját – noha a késő romantikus eszmény alapján megtehetette volna –, de szvitet írt hét jelenetből, és annak előadását szervezte is.²⁵ Ha bármiféle kiindulópontot kell keresni a filmzenéhez, akkor az részben a Jankovics Marcell által említett inspiráció, a *Sárga tengeralattjáró* című Beatles-film zenéje volt, valamint a *Háry János* daljáték zenei modellje.²⁶ Zeneileg – filmzenéről lévén szó – nehéz hangversenytermi párt találni neki, de ha Járdányi Pál *Divertimento concertantéjához*, *Vörösmarty-szimfóniájához*, illetve Szervánszky Endre *József Attila-concertójához* hasonlítjuk, akkor az alapvető zenei síkjára tudunk utalni. Mivel az 1970-es években a kortárs zene legalább két paradigmaváltása óta már nemhogy előtérbe nem állította a népzenealapú darabokat, hanem legfeljebb a túrt kategóriába számúzta, Gyulai Gaál népdal-szimfóniája korszerűségével is korszerűtlennek számított.

János vitéz dallama
Kürt

Iluska lepke-motívuma
Kisfuvola

Iluska szerelmi jele
Kisfuvola

Szerelmi téma
Angolkürt

Iluska rózsá-motívuma
Hegedű

Tündérország témája
Scoprán énekszólam

Jancsihoz és Iluskához köthető témák

A partitúra szerzői beírásai alapján elkülöníthetők az egyes szereplőkhöz köthető motívumok, egyes helyeztek témái és epizódallamok. Jancsi motívuma a „Hol

jártál az éjjel cinegemadár” kezdetű népdalból eredeztetethető. A régi típusú, moll-jellegű népdal története szerint egy szerelmespár évődését örökíti meg, így Gyulai Gaál a témában a főhős szerelmes jellemvonására helyezte a hangsúlyt. Ez a témaválasztás előremutat arra a rendezői koncepcióra, amely szerint Iluska főként Jancsi emlékeiben és lelkében él, így majd a Tündérorszámban találkozás is csupán illúzióként hat. A népdaltéma ugyanakkor végtelenül képlekenyen ölt fel különböző alakokat, így a huszárok katonás hangulatához éppen úgy fog illeszkedni, mint a záró apoteózishoz.

Iluskához rögtön három téma is társul: a szerelmes hívásra adott válasza, amelyből majd a szerelem témája fakad, a lepke- és a rózsá-motívuma. A szerelmi téma a késő romantikus zeneiséget eleveníti fel a nagy ugrásokkal, széles ívekkel és oldódó harmóniákkal. A lepke-téma szintén romantikára utaló elem, vidám szökdecslésével és könnyed, kisufova-hangszínével a lány kecsességét, játékoságát érzékelteti. Iluska nemcsak e világi lényét azonban a rózsá-motívuma hordozza. A tetrachord dallam hallhatóan kilóg mind a késő romantikus-impresszionista, mind a népzenei hangzásból. Szintén idézet rejlik benne, méghozzá a „Jézus, világ megváltója (üdvösségem megadója...)” kezdetű nagyböjti ének. Ahogy Jancsi témája, úgy ez is moll, és szintén igen régi eredetű, már Szegedi Ferenc Lénárd 1674-ben napvilágot látott *Cantus Catholicijében* megtalálható, ám elterjedtsége miatt ökumenikus jelentőségű. Az, hogy 1973-ban a *János vitéz* című film két vezértémájából az egyik ősi népdal, a másik pedig legalább barokk kori egyházi ének, merész lépés volt az alkotók részéről. Ráadásul, a rózsá-téma ötvöződve Jancsi témájával Tündérország motívumává válik, és ez a zenei megoldás még inkább kizárja azt a lehetőséget, hogy János vitéz boldogan éljen szerelmével. A témák sugallata szerinti megváltás révén a másvilágon találkozhattak, ha találkoztak.

A banya témája
Klarinét

A párizsi királyi udvar
Trombita

Zsiványok dala
Fosz-to-gat-ni nagy-sze-rű trè - fá Szé-pen gyű-lik ná-lunk a pré - da

Zsiványok tánca
Duda

A mellékalakokhoz köthető témák

A banya témája klasszikus feszültségkeltő dallamsejt, szinte a bartóki vérmotívum szekund ostinátóját idézi. Különböző alakban, ritmusban és ismétlődésben jelenik meg, de mindannyiszor a szekund-súrlódások hangján. Konkrét bartóki utalás nincs sem a történet-számban, sem a képi világban, így a zene lehetséges Bartók-allúziója csupán jelzi a szerelmesek közé lépő akadályok egyik olvasatát. Annál egyértelműbb a zsványok danája. Nem más az, mint rút férfi-dörmögés, harcias Asz-dúrban. Nem véletlen, hogy az egész jelenetet a Bergendy-együttes vette fel. A zsványok táncához külön talpalávaló muzsikát írt Gyulai Gaál. Ez viszont már ismét egyértelműen Jankovics Marcell koncepciójából fakad, ugyanis az összekötött három cigányzenész csupán tükörképe a francia királyi udvarban zenélő muzikusoknak. Így szólal meg – a partitúra szerzői bejegyzése szerint is – az egykori dudánóta barokkos változata a francia királyi udvarban. Versailles-t egyébként Marc Antoine Charpentier ismert *Te Deum*ának trombitaszignálja jelképezi.



A Prológ kezdete

A beat- és pop-art beütésnek köszönhető feltehetően, hogy Gyulai Gaál engedett a kísértésnek és megírta saját pentaton popszámaikat, amelyeket Delhusa Gjon énekelt fel: így a *Prológ*ot („Pendülj húr...”), a *Katonaélet*et („Zord talján hegyen-völgyön...”), valamint a refrén: „Kukorica Jancsi bánod-e...”), végül *Az örök szerelem* dalát („Nem parancsol álljt...”). A *Prológ* dallama pentaton dallamvázra épülő popszám, azaz dzsessz-harmóniák és hangszínek támasztják alá a dalt, s feltehetően az első magyar világzenei kompozíció. Nemcsak hangkészlete, de szerkezete is népdalszerűen épül fel. Az pedig külön játék a szerző részéről, hogy Kukorica Jancsi témája e dalban születik meg, a kukoricaszár szóhoz társított ütemben. Így teremt a képzelet és a zenei hagyományrétegek közt szerves kapcsolatot, így köti meg a magyar népdalok Kodály által feltételezett egymást érintő hálóját. A katonaélet első szakasza egyszerű stilizált népdal, egy kvintváltás-imitációval. A második szakasza, a refrén viszont számos népdalra emlékeztet, de

tagadhatatlanul az „A jó lovas katonának...” kezdetű fríg hangsorú Kodály által gyűjtött szintén régi típusú népdal egy életképes változata. Az *örök szerelem* dala pedig a kis ambitusú siratódalok hangzását idézi. Az említett számok közül az elsőt és az utolsót Delhusa külön kiadta a Hungarotonnál is egy kislemezen, amely még Tündérország zenéjét, gyakorlatilag a mű fináléját is tartalmazza.²⁷ Jankovics Marcell viszont a *Prológ*ot kihagyta a filmből, és rögtön nagy panorámával, szimfonikus zenével nyitja a filmet. A dalbetétet leszámítva a zenét nagy szimfonikus zenekar szólaltatja meg, amelyet kiegészít zongora, cseleszta és harang, a szokásos modern ütőhangszerek mellett.



A Katonaélet és Az örök szerelem dala kezdete

Ahogy a képek, úgy a hangok is erősen változó hangulatúak; maestoso karakterű a szerelmesek pásztorórája, scherzo karakterű a törökökkel vívott csata, komor rekviem a hazatérés jelenete, és apoteózissá nő fel a tündérorzági jelenet. Amikor Jancsi Tündérföldre érkezik, halk distancia-skálák indulnak a magasból, majd pedig a rózsa-motívum gregorián-jellegű változata hangzik fel szöveg nélküli négyszólamú kóruson. Csak ezek után csendül fel Jancsi témája heroikus karakterben, amely közben elveszti pontozott ritmusos, lendületes alakját, és lelassulva végképp eloldódik egykori jelentésétől. A többszöri álzárlat és teraszosan felépített alfaakkordok után a fehéren izzó C-dúr zárlat ölel végül mindent magába. A mozgókép-eposz zeneiségét még az a kritikus is elismerte, aki egyébként a film egészét csak megszorításokkal fogadta el. „Ami fenntartás nélkül dicsérhető, az a Gyulai Gaál János által szerzett, gazdagon hömpölygő kísérő zene, amely tele van egyszerű, tiszta népi dallamokkal, és valósággal meghatványozza a rajzok szépségét.”²⁸

A fenti idézet szerzője, Kürti László ráértett valamire, amit a zeneszerző közel negyed századdal később egy új műve születése kapcsán, ars poeticaként is értelmezhetően a következőképpen fogalmazott meg: „A természet adta benyomások zenei képe, de nem triviális értelemben,

hanem inkább mögöttes tartalommal. A természethez való közeledés, az ember és a természet viszonya. A növényt is lehet simogatni, s a legújabb kutatások szerint – noha lényegesen lassabban, mint az állatok de – reagál rá. Az ebből adódó érzéseket próbálom meg zenébe ültetni.”²⁹

Gyulai Gaál János tíz éve hunyt el, és emlékét jó okkal ápolhatnánk. Hogy mégsem neki ajánlottam az írást, hanem a vele egy időben távozó barátjának, Cseh Tamásnak, annak egyetlen oka van: Cseh Tamást mindenki ismeri (még). Mindketten azon a mezsgyén tevékenykedtek, ami összeköti a hangversenytermi komolyzenét a pincék dohos füstjében előadott három-akkordú dalolással. Hittek abban, hogy a zene igenis lehet mindenkié, de ne „akármilyen” zene legyen az, hanem az igényes, hiteles és szívhez szóló dal, tánc, muzsika. Született zenészek voltak, személyes jelenlétük papírra vetett egész életművüket áthatotta. Ismerték a hangsúlyt, az ütemeket összekötő gondolátiveket és a kiszámíthatatlanul ismétlődő, nem mechanikus, de muzikális ritmust. Végül, reneszánsz emberek voltak, akik számos műfajban, sok stílusban temérdek elemet ötvözve újították meg a magyar zenei hagyományokat.

JEGYZETEK

- 1 A kérdést bővebben kifejti DALOS Anna: „Nem várok holnapig!” Egy feminista olvasat-kísérlet. http://real.mtak.hu/25006/8/Dalos_Nem_varok_holnapig.pdf
- 2 ÁBRAHÁM Márta: *Bartók és Kodály zenei hatása az 1945 után keletkezett hegedűversenyekre. DLA doktori értekezés. 2017* http://www.parlando.hu/2017/2017-4/Abraham_Marta-Bartok_es_Kodaly.pdf, 62.
- 3 CSEH TAMÁS: *Portré Gyulai Gaál Jánossal* <https://www.youtube.com/watch?v=QQWC0gxbSoQ>, 1:58–2:37.
- 4 ÁBRAHÁM: *i. m.* (2017), 62.
- 5 KELECSÉNYI László: *Akarjuk-e a lehetetlent?* Bp., Kossuth, 2012, 112.
- 6 CSEH: *i. m.*, 4:42–5:29.
- 7 Uo., 3:42–4:42.
- 8 CSATÁRI Bence: *Szemelvények a könnyűzenei rádiózás állambiztonsági megfigyeléséről = Betekintő* 2014, 1. sz., 4. http://epa.oszk.hu/01200/01268/00029/pdf/EPA01268_betekinto_2014_01_08.pdf
- 9 Az adatok az OSZK Zeneműtár kézírataiban találhatóak: *Kis vizibalett* (sic!). OSZK-jelzet: Ms. Mus. 14.817, *Három kalap. Szvit*. OSZK-jelzet: Ms. Mus. 14.781.
- 10 KÁLMÁN Gyöngyi: *Megy egész nap a „csempeverés”*. Gyulai Gaál János a szimfonikus könnyűzene elhalásáról = *Magyar Nemzet*, 2001. április 10. <https://mno.hu/grund/megy-egesz-nap-a-csempeveres-835217>
- 11 ÁBRAHÁM: *i. m.* (2017), 62.
- 12 WOLF Péter: *Gyulai Gaál János*. 2008 <https://www.artisjus.hu/artisjus-dijak/gyulai-gaal-janos/>
- 13 Ld. WOLF: *i. m.* (2008); KÁLMÁN: *i. m.* (2001)
- 14 Uo.
- 15 ÁBRAHÁM: *i. m.* (2017), 62.
- 16 HOLLÓS Máté: *Művek bontakozóban = Muzsika*, 1999, 4. sz., 38.
- 17 ÁBRAHÁM: *i. m.* (2017), 62.
- 18 HOLLÓS: *i. m.* (1999), 38.
- 19 *Saját gyártású filmek listája = Magyar Nemzeti Filmalap* <http://mafilm.hu/hu/sajat-gyartasu-filmek-listaja>
- 20 SZEMADÁM György: *Jankovics Marcell rajzfilmrendező*. Bp., Corvina, 1987, 27.
- 21 GYULAI GAÁL János: *János vitéz. Partitúra*. (kézírás) OSZK-jelzet: 14.839.
- 22 SZEMADÁM: *i. m.* (1987), 27.
- 23 Sárjai Tibor 1954-ben már megkísérelte egyszer, hogy Kacsóh ellen/mellett/helyett megírja a saját *János vitézét*, és bár zenéjét Lehel György felvette a Rádiózenekarral, nem aratott sikert a mű. OSZK-jelzet: Ms. Mus. 11.750.
- 24 SZEMADÁM: *i. m.* (1987), 20–29.
- 25 Ld. GYULAI GAÁL János: *János vitéz. Szvit*. (kézírás) OSZK-jelzet: 14. 778. A szvitet a szerző a Rádiózenekarral rögzítette, és hat alkalommal bizonyosan sugározták: 1974. március 28., 16:05-kor a Kossuth adón. *Heti műsor = Somogyi Néplap*, 1974. március 22., 6. 1976. március 31-én, 12-kor a Petőfi adón. *Mai műsor = Szolnok Megyei Néplap*, 1976. március 31., 7. 1976. szeptember 30., 20:35-kor a 3. műsor adásában. *Mai műsor = Somogyi Néplap*, 1976. szeptember 30., 4. 1977. november 19., 21:30-kor a Kossuth adón. *Mai műsor = Somogyi Néplap*, 1977. november 19., 7. 1979. szeptember 26., 11:30-kor a Kossuth adón. *Heti műsor = Somogyi Néplap*, 1976. szeptember 21., 6. 1984. június 5., 9-kor a 3. műsor. *Heti műsor = Somogyi Néplap*, 1984. június 2., 12.
- 26 CULTURA – MTI: *János vitéz 40 éve = Cultura: A kulturális Magazin*, 2013. május 1. <https://cultura.hu/szub-kultura/janos-vitez-40-eve/>
- 27 Ld. GYULAI GAÁL János – ROMHÁNYI József – DELHUSA Gjon: *Részletek a János vitéz című film zenéjéből*. Hungaroton, 1973, SP 70036
- 28 KÜRTI László: *János vitéz = Film Színház Muzsika*, 1973. május 19., 4.
- 29 HOLLÓS: *i. m.* (1999), 38.



Török Lajos

Végtelen történet

A szocialista detektívtörténet nyomában 2.

1. Bevezetés

■ Az alábbi gondolatmenet egy nagyobb terjedelmű munka első fejezetében¹ foglaltak folytatása (de nem befejezése). A Kádár-kori krimi egykorú és újabb szakirodalmának műfajszemléleti és kanonizációs kérdéseivel foglalkozó írásban többek között két könyv – Kolozs Pál 1965-ben megjelent *Utazás Detektíviába*² és Keszthelyi Tibor 1979-ben publikált *A detektívtörténet anatómiája*³ című kötetének – emlékét idéztem fel. Ezek a kiadványok azért keltették fel a figyelmemet, mert a krimi hazai történetének bizonyos jelenségeit – a zsáner 1960-as, '70-es évekbeli honi recepciójában egyedülálló módon – megpróbálták a detektívregény műfaj történeti narratívájában elhelyezni. A két könyv e közös szándékot eltérő módon valósította meg. Kolozs könyve egy szakirodalmilag tájékozott krimikedvelő szépirodalmi köntösbe öltöztetett receptív kalandozása, Keszthelyi pedig tudományos igényű rendszerezés volt. A két munka a műfaj világirodalmi tradícióját tekintve nagyjából azonos szöveganyagra hivatkozott, s a felidézett magyar nyelvű krimikorpusz összetételére és kanonizációjára vonatkozóan is hasonló javaslatot tett. Az egyetlen komolyabb eltérés kettejük között a szocializmus kori krimirodalom reflektáltságában fedezhető fel. Kolozs, aki a két világháború között lapszerkesztőként, szépiróként is tevékenykedett, a könyv megírásának időszakában még nem számolhatott a műfaj újabb hazai próbálkozásaival. A detektívtörténettel összefüggő, az 1960-as évek közepére jellemző kedvezőtlen tendenciák⁴ valószínűleg meghatározó szerepet játszottak abban, hogy Kolozs az 1920-as és '30-as évek hazai ponyvairodalmát privilegizálta. Keszthelyi viszont, az *Utazás Detektíviába* szerzője után másfél évtizeddel már közelmúltjának és jelenének (az 1960-as, '70-es éveknek) honi, a Kolozs számára rendelkezésre álló korpusznál már jóval gazdagabb anyagból szemezget(het)ett. Vizsgálódásaim első fejezetét Keszthelyi egyik ide vonatkozó gondolataival zártam, ám könyvének a detektívregény honi jelenségeivel foglalkozó bekezdései a korábban

tárgyaltaknál bővebb kifejtést igényelnek. Nemcsak a műfaj egykorú kritikai és irodalomtörténeti revíziója szempontjából fontos a könyv eme néhány oldala, hanem azért is, mert szerzője felhívja a figyelmet néhány olyan műre, amelyek szerinte a detektívtörténet Kádár-kori újjáéledését reprezentálhatják. Keszthelyi javaslatai még négy évtized távlatából is megfontolandók. Különösen azoknak a közel-múltbéli recepciós szólamoknak a fényében, amelyek a detektívregény Kádár-kori létezhetőségét illetően pesszimizmusra hajló megállapításokra jutnak. Vizsgálódásom további részében három témával foglalkozom. Először a Keszthelyi-könyv magyar szempontból releváns krimi történeti fejezeteit tekintem át, majd a kérdéses művekről ejtek néhány szót. Ezt követően a Keszthelyi által említett regények közül eggyel részletesebben is foglalkozom. A kiválasztott mű azért érdemel figyelmet, mert a többivel ellentétben nem (pusztán) a detektívtörténet műfaji normarendszerének újrahasznosítására törekszik, hanem e műfaji tradíciót és annak a Kádár-kori deformációit állítja szembe egymással.

2. Detektívtörténet és szocializmus

A detektívtörténet anatómiája első, *Genealógia* című, a zsáner történelmi vázlatát tartalmazó részében két fejezet is kapcsolódik az egykorú hazai krimi témájához. Az egyik *A detektívtörténet Magyarországon*, a másik *A detektívtörténet az európai szocialista országokban* címet viseli. Feltűnő, hogy a két szakasz tárgyát és a vizsgált időszak kronológiai kereteit tekintve átfedéseket tartalmaz(hat), ugyanis az előbbi utolsó évtizedeiről írtak az utóbbiban is helyet kaphatnának. A fejezetek áttekintésekor ez a gyanúnk csak erősödik, ugyanis a műfaj magyarországi történetével foglalkozó szakasz végén, a két világháború közötti periódus taglalását követően a szerző így folytatja elbeszélését: „Több szocialista ország után, a hatvanas évektől nálunk is megélné a műfajban a fordításirodalom, érvényesült a bűnügyi témájú film és tévéfilm hatása. Az új lehetőséggel kevesen éltek; a

szórványos próbálkozások »becsomagolva«, a detektívtörténettől idegen műformákba varrva kínálják a detektívmesét. Az igazi, műfajilag tiszta detektívtörténet mind ez ideig várat magára. Nem bizonyos, hogy végképp elkésett.⁷⁵ Ez a bekezdés minden további nélkül helyet kaphatott volna *A detektívtörténet az európai szocialista országokban* című részben. Nemcsak periodizációs szempontból illik bele, hanem azért is, mert a szerző az idézetben foglaltakhoz hasonlóan vélekedik a műfaj vasfüggönyön inneni reinkarnációjának lehetőségeiről: kétségbe vonja a detektívtörténet szocialista változatának létezését.

A két fejezetben a történetelbeszélés tehát keresztezi egymást, ám a nézőpontok tekintetében már korántsem beszélhetünk efféle egybeesésről. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a detektívtörténet hazai történetének Keszthelyi könyvében két alternatív elbeszélése van. Az egyik – *A detektívtörténet Magyarországon* című fejezet – a műfaj európai klasszikus tradíciójának tovább élését kutatja XX. századi – döntően a két világháború közötti – magyar anyagon; a másik pedig a detektívtörténet politikai átkomponálásával kísérletező szocialista műfajmodell létezését vizsgálja. Az utóbbi esetben Keszthelyi egyetlen szerző nevét vagy mű címét sem említi, ugyanis nem talál korának honi krimi irodalmában olyan példákat, akik/ameklyek termékeny módon ötvözték volna a detektívtörténet hagyományát a szocialista állam bűnüldözési praxisával. Keszthelyi felveti a (költői) kérdést: „Lenne tehát szocialista detektívtörténet? Ilyen természetesen nincs – mint ahogy nincs kapitalista detektívtörténet sem. Egy műfaj kialakulása és sorsának további alakulása társadalmilag meghatározott ugyan, a struktúrájának milyenségét alkotó jegyek azonban mégsem köthetők valamely társadalmi rendszerhez. Más kérdés, hogy művenként, szerzőnként, országokként, sőt, régióként eltérő módon nyomot hagynak rajta a nemzeti hagyományok, az adott társadalmi környezet egésze.”⁷⁶ Keszthelyi regionális vonásnak tekinti egyrészt azt, hogy szocialista környezetben a bűnügyi irodalom nyomozói szerepkörét nem magádetektívek, hanem „az állami bűnüldöző testületek tisztviselői töltik be”,⁷⁷ másrészt pedig azt, hogy a krimiszerző a tettes figuráját „kispolgári vagy értelmiségi körökből”⁷⁸ választja ki. *A detektívtörténet Magyarországon* című fejezet – eltérően a most tárgyalttól – szerzőket és műveket is említi: „A műfaj ébresztői közül két szerző nevét érdemes feljegyeznie a krónikásnak. András László (1919–1988) több alkotásában – *A Laurentis-ügy*, *Halott teve*, *Halál a Dunaparton* – kísérletezett a detektívtörténettel, akárcsak az E. J. Charon álnév mögé rejtőző Révész Gy. István (1910–1970): *Az izgága bébi*, *A MOMAKI-dosszié*.”⁷⁹ A két név és a négy regény

Keszthelyi intenciói szerint inkább a detektívtörténet honi műfaji kánonját gazdagíthatja, mint a szocializmus szellemiségével átitatott kor bűnügyi irodalmát. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy a kérdéses alkotások nem képviselnék a szerző által említett regionális jellegzetességek valamelyikét. Csak egyetlen közös vonás: a detektív figurája mind a négy regényben hivatásos nyomozótiszt. Ám az is közös bennük – s valószínűleg ezért is esett a könyv szerzőjének választása e művekre –, hogy az 1960-as és ’70-es évek hazai krimikorpuszát tekintve hatékonyabban és változékony módon hasznosítják a klasszikus detektívtörténet műfajpoétikai sajátosságait, mint azok a társaik, akik túlnyomórészt politikai propagandacéloknak rendelték alá e zsánert. A változékonyság oka az, hogy a négy regény közül három különböző pozíciót foglal el a klasszikus detektívtörténet és a propagandakrimi műfaji végletei között, egy pedig nem is helyezhető el ezek viszonyrendszerében. Révész Gy. István (E. J. Charon) *A MOMAKI-dosszié*¹⁰ című alkotása áll talán a legközelebb a zsáner klasszikus változatához, ugyanis a sztorit Franciaországba helyezi, s a gyilkossági ügyet felgöngyölítő nyomozócsoport sem a szocializmus bűnüldöző szerveinek munkáját idézi, hanem a cselekmény földrajzi környezetéhez illeszkedő *roman policier* műfaji mintázatait. A propagandakrimihez Révész Gy. másik idézett regénye, *Az izgága bébi*¹¹ áll a legközelebb, ugyanis abban 1956 pártállami olvasatát használja fel a szerző a forradalom hónapjaiban játszódó bűnügyi sztori kidolgozásához. Ám még ebben a minőségében sem sorolhatnánk nyugodt szívvel a propagandakrimi politikailag legelkötelezettebb szerzőinek művei közé Révész Gy. alkotását, ugyanis *Az izgága bébi* narrációjának párhuzamos (1956-ban és a regény megírásának idején játszódó) cselekményszálakra épülő *flashback*-technikája poétikai szempontból is relevánssá válik, emellett pedig valamelyest el is távolodik a regény 1956-nak a ’60-as években uralkodó kádári interpretációs paneleitől.¹² András László *Halál a Dunaparton*¹³ című regénye ugyan itthon (Budapesten) játszódik, cselekményében, bűnfelfogásában, hőseinek személyiségrajzában azonban igyekszik távol maradni mindenfajta politikai konkretizációtól vagy allúziótól. A propagandakrimikben tevékenykedő nyomozók egyoldalú funkcionalitása (a belügyi szervek hierarchikus gépezetében betöltött feladatköre határozza meg cselekvéseit és motivációit) itt fellazul és – még nem simenoni mélységeket nyitva, de – a nyomozó jelleme is árnyaltabb rajzot kap. *A Laurentis-ügy*¹⁴ az előbbi három művet vezérlő poétikai képletektől – mint már jeleztem – olyannyira eltér, hogy nem is helyezhető el a klasszikus detektívtörténet és a propagandakrimi által határolt műfaji mozgástérben.

an izgalmas szituációk; s a nem keresett, de mindig vállalt kalandok hősei a jövőt hordozó emberek, a kommunisták voltak. [...] Másik önként kínálkozó tématerület a második világháború, s különösen annak utolsó, már hazánk területén zajló szakasza, ha nem lenne oly nehéz pozitív aktív ellenállókat találni ebből az időből. [...] A kalandregény-író számára természetesen a legnehezebb feladat a jelenben megadni az élet kalandos-veszélyes mozzanatait. Kézenfekvő lehetőségek persze ma is akadnak; így például a kémek, diverzánsok működése és leleplezése.”¹⁵

A három téma kiemelése azért fontos számunkra, mert viszonylag tiszta képet ad annak a szöveguniverzumnak a strukturális és ideológiai kereteiről, amely *A Laurentis-ügy* megírása körüli időben meghatározta a hazai krimi arculatát. Maróti a korabeli hazai bűnügyi irodalom tematikai változatainak és narrációs sémáinak számbavételén túl arra is felhívta a figyelmet, hogy a kalandregény efféle verzióira nem jellemző az irodalmi igényesség. Ezzel a korai '60-as évek szocialista bűnügyi irodalmára vonatkozó bírálatok egyik legjellemzőbb szövegét képviselte. *A Laurentis-ügy* megjelenése előtti évekből származó vélemények közül most kettőt idéznék. Az egyik – 1963-ban keletkezett – írás szerzője a Budapesti Műszaki Egyetem diákjainak olvasási szokásait vizsgálva bepillantott néhány kollégiumi szobába, és felháborodva konstataulta a hallgatók szépirodalmi műveltségét: „... olvasnak ugyan, de csak azt, ami véletlenszerűen a kezükbe kerül és esetleg, ha egy-egy regény filmváltozatát látták, veszik a könyvet is kezükbe, mert a film felkeltette érdeklődésüket. S a favorit: az igen közép-szerű Passuth, Dold–Mihajlik, Szabó–Pintér-féle szocialista mázú ponyvák, a félirodalmi kalandregények.”¹⁶ Másik példánk az előbbihez hasonló receptív ellenszenvről tájékoztatja az olvasót: „találunk a könyvkiadásban is számos példát arra, hogy az irodalom nemes tenyészetének a tövében egyre-másra bukkan fel a ponyva gízgaza is. Egyes kalandregény-sorozatok keretében a könnyedebb szórakoztatás álarcába bújva a palérozatlan ízlés kap újabb meg újabb táplálékot. Nem egy ezek közül azzal véli kiváltani a közvéleményben szellemi vízumát, hogy írója a ponyvaszínvonalú történetet megpróbálja erőszakoltan szocialista viszonyok közé helyezni. Sok szó esik manapság a »krimi« könyvekről, a »krimi« filmekről. Őszintén megvallva egyáltalában nem lehet kulturális forradalmunk vívmányai közé sorolni, hogy ezek egyre inkább elburjánzanak, papíron, vásznon, képernyőn egyaránt. Mint mindig, ha giccstről szólunk, ez alkalommal is le kell szögezni, hogy a giccsel perelve, nem a szórakozás, a nemes szellemi izgalom ellen hadakozunk. A minden művészi értéket nélkülöző ponyva létjogosultságát, vonjuk

kétségbe. Hiszen akár a magyar, akár a világirodalomban bőven találunk olyan alkotásokat, amelyek a ponyvát könnyűszerrel helyettesítik. Hogy csak néhány klasszikust említsünk példaként Fielding *Tom Jonessza*, Walter Scott *Ivanhoe*-ja, vagy Dickens *Twist Olivier*-je [sic!] cselekményességben, fordulatos meseszövésben bátran állja a »versenyt« a legrutinosabb »kitalációval« szemben is.”¹⁷ A két példával illusztrált receptív szöveg *A Laurentis-ügy* szempontjából azért érdemel figyelmet, mert a regény a korábban felsorolt »kalandregények« által reprezentált írásmódokra, fikciós sémákra reflektálva a népszerű irodalom vagy »ponyva« kritikai reflexióiban két gyakran felmerülő kérdést is felvet. Egyrészt azt, hogy lehet-e a klasszikus krimi műfaji mintái szerint szocialista detektívtörténetet írni, másrészt pedig azt, hogy ez a fajta detektívtörténet képviselhet-e a ponyvánál magasabb irodalmi nívót.

*A Laurentis-ügy*gel kapcsolatos eddigi okfejtésünk alapján is sejthető, hogy nem szokványos bűnügyi regényről van szó. Benne a cselekmény-központúságra, a műfaji klisék funkcionális állandóságára és a befogadói szerepek hermeneutikai mozgásterének viszonylagos zártságára építő klasszikus krimi konvencionális és rendezett univerzumát nem igazán lelhetjük fel, emellett a vele egykorú hazai »kalandregényeket« átitató ábrázoláselvű, szocialista értékrendet reprezentáló, propagandisztikus szemléletet sem a megszokott formában és módon használja a szöveg. Ezen tulajdonságai alapján nemcsak a szocialista ponyva bizonyos jelenségeivel, de az 1960-as évek eleji honi, az ábrázoláselvű próza szorításából szabadulni vágyó szépirodalmi törekvésekkel is rokonítható. *A Laurentis-ügy* a korabeli krimikorpusz azon különös darabja, amelyre az irodalomkritika is felfigyelt, és amelyről elismeréssel szólt. Két példát hoznék. Az első Lázár István bírálatának konklúziója az *Új Írás* 1967. januári számából: „*A Laurentis-ügyben* annyi fordulat és ötlet van, hogy meg kell küzdenie méltó besorolásáért, olyan olvasmányos és szórakoztató, hogy félő, rajta ragad a – most ne firtassuk, mennyi joggal – lebecsültebb »könnyű műfaj« bélyege. Holott az év – a kiadást tekintve az 1966-os – egyik legjobb magyar regénye, a legjobb címéért is csak két-három másikkal versenyez.”¹⁸ A második Béládi Miklós értékelése a *Kritika* 1967. márciusi, az előző esztendő hazai irodalmi termését mérlegelő számában. A szerző *A regényről* címmel írt áttekintésében az 1950-es és '60-as évek műfaji jelenségei közötti eltérések kiemelésére koncentrált diagnózisában azért véli *A Laurentis-ügyet* figyelemre méltónak, mert az előző évtizedben egyeduralkodónak tartott, általa »esemény-regény«-nek nevezett képződménytől eltávolodó epikai törekvések nyomai felfedezhetők ben-

ne. Béládi szerint az 1950-es évek visszaszorulóban lévő regénytípusa „főként az eseményességet kedvelte, az élet-szerű keretekben folyó elbeszélést, hangnemét a bizonyítás feltétlensége határozta meg. Az író személy szerint részese: tanúja és bírója kívánt lenni a közösség igazságosító újjászerveződésének, nagy történelmi pörben vett részt, s mást alig tehetett, mint hogy szilárdan hitt a történelmi szükségszerűség nemcsak politikai, de erkölcsi helyességében.”¹⁹ Ezzel szemben a ’60-as évek „új hullám”-ának műfaji kísérleteit a „problémakereső” gyűjtőnévvel lehetne jellemezni. „A mai regény írója – fejtegeti a szerző – nem ismeri azt a kikezddhetetlen biztonságérzetet, mely tíz-tizenöt évvel ezelőtt általánosan megszabta az irodalom világképét. [...] nem érzi elegendőnek, hogy pusztán elbeszélést nyújtson, és nem tartja kötelezőnek, hogy valóságismereteink és tapasztalataink érvényességi körében maradjon. Vállalja, zavart kételkedéssel vagy ironikus fölénnel, hogy fikcióval dolgozik. [...] nem valami eleve ismert felől akar meggyőzni, hanem kérdéseibe avat be: érvel, vitázik, töpreng, viaskodik. A regény előttünk »formálódik«, az író nyomozó-riporter, titkok földerítésére vállalkozó szemtanú, személyesen vagy álcázottan maga is közvetlenül részt vesz szereplői életében, magyaráz vagy szándékosan kitér a magyarázat elől.”²⁰ Béládi ezen megfigyelésében, amely egyébként egykorú recepciós tapasztalatként jól illeszkedik a ’60-as és ’70-es évek hazai epikájának „a hangsúlyozott elbeszélttség” formáival jellemzett vonulatát tárgyaló irodalomtörténeti kontextusba,²¹ kitér az esztendő népszerű irodalmi produkcióira is. Elemzése végén kijelenti, hogy „A »kérdező regény« megoldásait az olvasmányosra mintázott regények is szívesen alkalmazzák.”²² Ezt követően néhány példával azt illusztrálja, „hogyan sekélyesedhet el a komoly törekvés a szórakoztató irodalom közegében”. Végül leszögezi: „Az irodalomnak ebben a körében egyetlen kivételt látunk: András László *Laurentis ügy* című bűnügyi történetet feldolgozó regénye: bár helyenként a túlbonyolítástól nem mentesen, de fölébe emelkedik a szórakoztató történeteknek.”²³

Béládi állásfoglalása szerint a regény a korabeli próza elitjét (többek között Ottlikot, Mészölyt, Mátyást, Örkényt, Cserest, Fejest, Sántát, Déryt) magában foglaló korpusz és a népszerű irodalom határán foglal helyet. Az utóbbihoz tematikája, az előbbihez viszont a téma feldolgozásának módja alapján kötődik. Ha ennek fényében felvetnénk azt a kérdést, hogy miért nem vált *A Laurentis-ügy* a ’60-as évek epikájának meghatározó darabjává, az előbb idézettek alapján azt válaszolhatnánk, hogy a kritika által elismert kvalitásai ellenére nem volt képes átlépni

magas irodalom és populáris irodalom képzeletbeli határát. Így az előbb felsorolt szerzők műveivel ellentétben András László regénye eltűnt az irodalmi emlékezetből. *A Laurentis-ügy* tudatosan épít a krimikliszerekre, legyenek azok a klasszikus detektívtörténethez vagy a szocialista bűnügyi prózához tartozók. Így műfaji mintázatai alapján – és regénypoétikai kvalitásai ellenére – könnyen sorolhatták egykori olvasói a szórakoztató irodalom körébe. Az előbb idézett két kritika – de Keszthelyi állásfoglalásai is – jól illusztrálhatja e receptív attitűdöt.

A regény lapjain kibontakozó bűnügyi történet detektívje egy, a korabeli magyar rendőrség állományába tartozó nyomozótiszt, aki „a Magyar Népköztársaság és saját törvényei szerint cselekszik”;²⁴ áldozata egy professzor. A gyilkosság kapcsán politikai indítékok merülnek fel; a feltételezett tettes személyiségének jellemrajzába a kor bűnügyi irodalmából ismert típusokból is jó néhány beleszővődik: az egykori náci kollaboráns, a pénzért a hazaárulástól sem visszarettenő disszidens, az amerikai imperialisták szolgálatában álló kém mintázatai többször felbukkannak a szövegben. *A Laurentis-ügy* imitálja a szocializmus értékrendjét reprezentáló beszédgyakorlatot, de a szocialista krimi eme értékrendet reprezentáló kliséit valóban klisékként használja: azt a folyamatot mutatja be, ahogy a műfaj elemi és strukturális közhelyei a bűnügyi történetbe beépülnek.

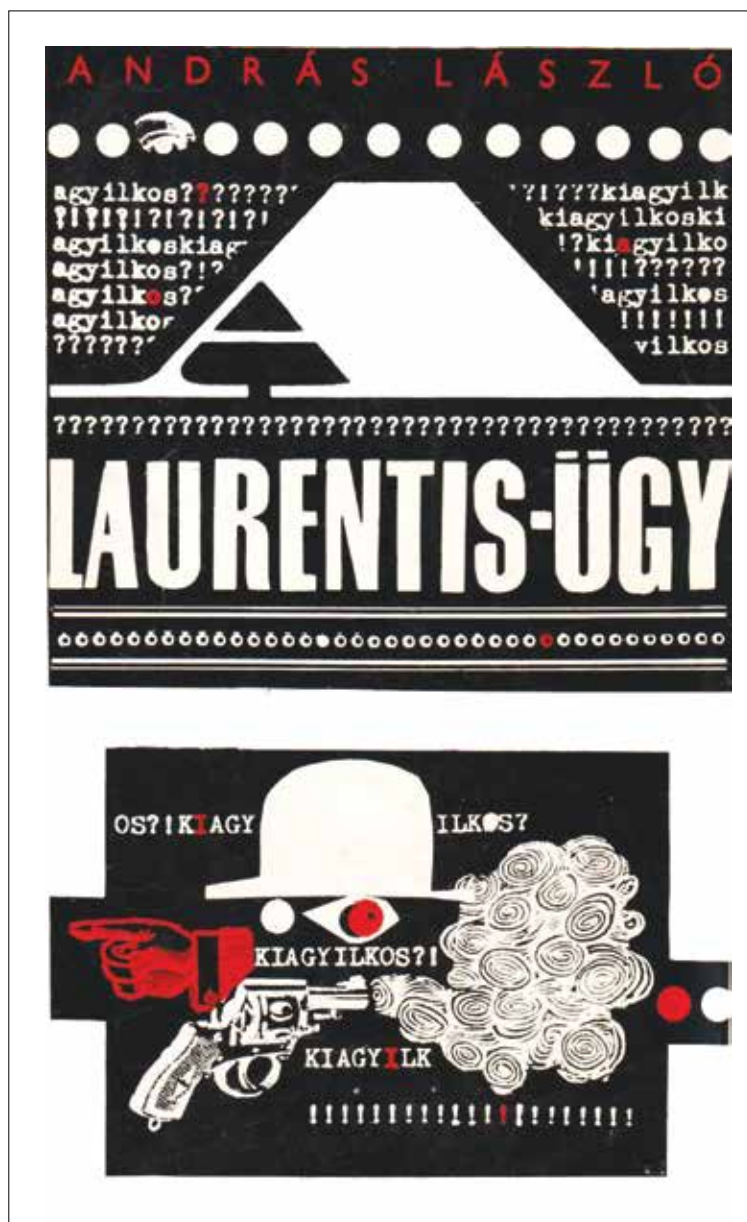
A műben tehát van bűnügyi történet, de a mű maga nem egyszerűen bűnügyi regény, hanem egy detektívtörténet kitalálásának történetéről szóló regény. A szövegben három narrációs szint különíthető el. Az első a kerettörténetet elbeszélő szint, amelyet egy harmadik személyű megnevezetlen narrátor szólama ural. A történet hőse J. Szücs Ferenc kritikus, irodalomtörténész, esztéta, akinek egy háztartási baleset következtében (a WC-tartály javítása közben leesett a létráról) összetörik az arca, s egy kórházi ágyon fekve, bekötött fejével egy detektívregény kitalálásával tölt el két egymást követő éjszakát. A második narrációs szintet, amely nagyrészt a detektívregény formálódásának históriáját beszéli el, J. Szücs szólama uralja. A harmadik narrációs szint maga a krimi, amelyet a kitalálás valós idejében ismerünk meg: ahogy J. Szücs fejében alakul a sztori, úgy kapja meg egymás után *A Laurentis-ügy* olvasója a büntett elkövetője utáni nyomozás históriájának bizonyos darabkait. A kitalált regény cselekményének időtartama egybeesik a kitalálás aktusának időtartamával: két éjszaka története mindkettő. A harmadik szintet, a krimi narrációját ismételtelen egy J. Szücshez mint szerzőhöz köthető harmadik személyű elbeszélői szólama uralja. A készülő krimi cselekménye nagy vona-

lakban a következő: 1964. július 17-én Budapesten, a Népstadion melletti egyik utcában löfegyverrel meggyilkolják Laurentis Ernő egyetemi tanárt, az MTA levelező tagját, volt minisztert. Az ügy felderítésére Józsa Gábor őrnagy és csapata kap megbízást. Józsa feltérképezi az áldozat ismeretségi körét, így jut el Laurentis Ernő egykori gimnáziumi osztálytársához, a huzamosabb ideje külföldön élő Hauchling Alfrédhez, aki a második világháború idején a Gestapo szolgálatában állt, és részt vett zsidó származású emberek – többek között egy másik osztálytársuk édesapjának – megkínzásában és meggyilkolásában.

Laurentis Ernőnek azért kell meghalnia, mert le akarja leplezni a férfi múltját. A sztoriban még szó esik egy titkos svájci bankszámlán található hatalmas összegről, amelyet Hauchling meg akar szerezni, továbbá Józsa amiatti szorongásáról, hogy a köztisztviselőben álló és munkásmozgalmi múlttal rendelkező Laurentis Ernő meggyilkolásának ügyében nem tud gyors eredményt felmutatni feletteseinek. A történet végén a gyilkos kicsúszik a honi igazságszolgáltatás kezéből, mert még azelőtt sikerül átlépnie a magyar–osztrák határt, hogy fény derülne a kilétére.

Ez az összefoglalás azonban megtévesztő, mert azt az illúziót keltheti az olvasóban, hogy *A Laurentis-ügy* narrációs rétegei a krimi elbeszélésének vannak alárendelve. A regény azonban nem adja meg olvasójának azt az élvezetet, amit az egy szimpla detektívtörténetől kaphatna. A fenti cselekményvázsal kivonatolható narratívát ugyanis nem kínálja fel számunkra a szöveg. Agyilkossági ügykiderítését magában foglaló Józsa-sztori kisebb-nagyobb cselekménytöredékek formájában lelhető fel a könyv lapjaiban. Eszerint a bűnügyi történetre hangolt befogadónak az volna a feladata, hogy az egyes narratív szegmensekből rekonstruálja a krimi? Igenne! válaszolhatnánk akkor, ha *A Laurentis-ügy* valóban efféle cselekvésre ösztönözné mintaoivasóját. Ám a krimi, illetve annak darabjai csupán egyetlen, s csupán közvetett módon hozzáférhető fikciós réteget képviselnek a regény komplex narrációs rendszerében. *A Laurentis-ügynek* nem célja a bűnügyi elbeszélés megalkotása. Még akkor sem, ha olykor azt az illúziót kelti befogadójában, hogy olykor J. Szücs regényét olvassa. Ez a regény ugyanis nem olvasható.

Egyszerűen azért, mert nem készült el, csak J. Szücs autobiografikus és imaginatív szálakkal átszőtt tudatának rendezetlen világában létezik. A befogadó a sztorit a krimi univerzumától elidegenítő „szerzői” tudat reflexióinak kíséretében kapja meg. Már *A Laurentis-ügy* első bekezdései rögzítik az olvasó számára a játékszabályokat. Egy gyakori krimiklisét használva kezdődik a mű, s közvetlenül a bűnügyi elbeszélésbe vezet olvasóját: Józsa őrnagy épp haza indulna az irodájából, amikor íróasztalán megcsörren a telefon; a vonal túlsó



végén egy kollégája közli, hogy gyilkosság történt és a tett helyszínére kell sietni. Ám a regény néhány sor után megszakítja ezt a narrációt, és a voltaképpeni kerettörténetbe vezet olvasóját, s arról tájékoztat, hogy J. Szücs

az előbbi részlettel kapcsolatban váratlan nehézségbe ütközött: „J. Szücs itt megállt egy kicsit. Töprengett. A kérdés így merül fel: helyes-e, ha egy magyar rendőrtiszt túlórázik? Vonatkozik-e a túlóra-rendelet a rendőrségre is? Meg aztán, ilyen fáradtan voltaképpen nem is lehet igazán jól dolgozni. Bár az agymunka feszültsége önindukciós természetű, ezt nemrég olvasta valahol. De azért mégis... Nem. Ez mondvascsinált probléma. Orvosnak, rendőrnek, kritikusnak nem lehet kötött munkaideje. Az éjszaka és a nappal minden órájában készen kell állniuk a köz szolgálatára.”²⁵ Ez a szövegrész rögzíti a narrációs szólamokat és a hozzájuk tartozó fikciós szinteket, emellett felhívja az olvasó figyelmét a köztük lévő váltások poétikai jelentőségére.

A kórházi ágyon fekvő férfi fejében képződő detektívregény olvashatatlanságát maga J. Szücs is konstatálja: „A regényt nem fogja olvasni senki. Hogyan is lehetne egy regényt elolvasni, ami meg sincs írva. Pedig mennyi-szer megpróbálta már, hogy ezeket a kitalált, csak a fejében végiggondolt regényeket papírra is vesse. Egyszerűen képtelen belenyugodni abba, hogy ami olyan jó, izgalmas, cselekményes, nagyszerűen bonyolított anyag a fejében, az halálosan unalmas, lapos, süket és érdektelen abban a pillanatban, ahogy leírja.”²⁶ A krimi megíratlansága itt az irodalmi nivó problémájával kapcsolódik össze. J. Szücs szerint ugyanis egészen addig értékes egy „regény”, amíg nincs megírva. E receptív szempontból paradoxnak tűnő feltevés *A Laurentis-ügy* hőséne reflexióit mindvégig meghatározza. Az egyik példaként idézhető szöveghely akár az irodalom intertextuális természetének tapasztalatához kötődő Harold Bloom-i „hatás-iszony” emléket is felidézheti az olvasóban, ugyanis J. Szücs már *A Laurentis-ügy* elején kijelenti, hogy „nincsenek új helyzetek, új történetek, mindent megírtak már”.²⁷ A megírás aktusa ebből a kontextusból szemlélve ismétlés, a készülő krimi pedig megírva csupán valami korábbinak a másolata lehet. J. Szücs egyébként *A Laurentis-ügy* vége felé feladni látszik a megírással szembeni kétségeit. Ekkor ugyanis a kigondolt, ám még rendezetlen csekménydarabkákhoz olyan regénykonceptiót rendel, amely azoknak a korabeli szocialista propagandakrimi egyik leggyakoribb politikai ellenségképét – a náci kollaboráns típusát – használva kölcsönöz koherenciát: „A megírandó anyag már eleve önmagában hordja a maga összes lehetőségeit, az írói munka csupán abból áll, hogy ki kell bontani az anyagot, az ösztönös felismerést a tudat ellenőrzése alá kell vonni, jelleme és helyzetek formájába önteni, és máris készen áll a regény. Ilyen egyszerű ez. De *a Laurentis-ügy* eszmei mondanivalója mégiscsak a harcos antifasizmus,

mert nem csupán hátborzongató új részleteket tár fel a véres kezű fasizmus bűneiről, hanem mindenki számára világosan mutatja be az olvasóknak, hogyan nyúlnak át ezek a bűnök húsz-harminc esztendő távolán, azt ábrázolja, hogy a gyilkosok még mindig köztünk vannak, és gyilkolnak újra és mindig újra, ha kell. Így pedig nem is baj, ha Hauchling nem kerül Józsa kezére, mementót állítunk az olvasó elé: Emlékezz! A fasizmus ma is él.”²⁸ Ez a fajta koherencia már kizárólag a szocialista „kalandregény” cselekménysémáin és szerepkliésin alapul, így J. Szücs ekképp előlegezett műve sem lehet más, mint e műfajváltozat szöveg univerzumában már létező bűnügyi történet(ek) ismétlése. Így azzal, hogy J. Szücs az írás mellett dönt, éppen az általa kifogásolt regényírói szereppel lenne kénytelen azonosulni.

Az előbbi idézet első mondatára érdemes külön figyelmet szentelni, ugyanis egészen pontosan rögzíti *A Laurentis-ügyben* cirkuláló – az előbb említett sémáknak és kliésnek még nem alárendelődő – megíratlan krimi textuális státuszát. Amit ugyanis J. Szücs „megírandó anyag”-nak nevez, az még több alternatív elbeszélés lehetőségét rejt magában, többféle cselekményesítési módot tesz lehetővé. Másként fogalmazva: a kórházi ágyon fekvő férfi fejében képződő krimi darabkái a sztori variabilitását reprezentálhatják. *A Laurentis-ügy* elejéről idézett, a túlóra lehetőségét taglaló reflexió is egy olyan szöveghely, amely a Józsa-sztori elbeszélését megtörve alternatív folytatásokba bocsátkozik: a bűnözők által pihenni nem hagyott nyomozó kliiséje még akár egy Maigret-típusú detektívregény csatornáit is követné, ám J. Szücsben megszólal a realista regényíró: ha hiteles akar lenni, a munkavégzés időtartamának szabályai és a munkát végző teljesítőképessége között összhangot kellene találnia. A Józsa-sztori folytatása előtt két út nyílik: vagy marad a nyomozás célulvű – tegyük hozzá, hogy a szocialista „kalandregény” világát is uraló – szemléleténél (a gyilkosság feltárása szempontjából a detektív fáradtsága vagy éhsége redundáns), vagy a felvetett korlátok szerint folytatja az elbeszélést. J. Szücs az előzőt választja, ám az alternatív folytatás emléke továbbra is ott marad a kitalálás történetét magában foglaló fikcióban. Sőt! A folytatódó krimi cselekményében is megmarad a nyoma, ugyanis Józsa, a helyszínelés és az adatgyűjtés után hazafelé tartva – átlépve saját fiktív világának határait – maga is bírálja J. Szücs döntését: „Józsa hátradől a taxiban, behunyja a szemét, és arra gondol, hogy ez a J. Szücs ma éjjel megint nem fogja hagyni aludni. Ez embertelenség. Na, mindegy.”²⁹

A cselekménybonyolítás során a szerző többször kerül döntéshelyzetbe. A lehetséges példák közül a legfontosabbak közé tartoznak azok, amelyek a készülő krimi irodalmi státuszát érintik. J. Szücs számára ugyanis komoly fejtörést okoz, hogy a kigondolandó történet a „nemzetközi detektívregény”, vagy annak szocialista alternatívája szerint komponálódjék. Ezek a műfajváltozatok ugyanis eltérő sémák szerint képződnek. Emellett még arra a kérdésre is szeretne válaszolni, hogy lehet-e olyan krimi írni, amely komoly irodalmi nívót is képvisel: „Hát én, éppen én írok olyan regényt, még ha detektívregény is, amely olcsó lektűr, bódító mákony csupán, a könnyű műfaj igénytelen terméke?”³⁰ J. Szücs kérdése azért is érdekes, mert szóhasználatában azokat a kritikai szövegeket imitálja, amelyek *A Laurentis-ügy* keletkezésének idején a krimi lenézendő ponyvának tartják. Mint ahogy abban a megjegyzésében is ugyanezen szövegekhez kötődő retorika uralkodik, amely egy színvonalasnak nevezhető mű megírásának auktoriális manővereit foglalja össze: „... a magas irodalmi célkitűzés! – összegezek, kibontom, felrajzolom a társadalmi hátteret, a mélyebb történelmi és emberi körülményeket, világossá teszem az összefüggéseket, egyénítve tipizálom az alakokat [...] és megteremttem azt a valóban nagy művet, amely egyedül méltó hozzám!”³¹ A Józsa-sztori folytatásának lehetséges variabilitását más típusú példákkal is lehetne illusztrálni. Csak egyre hívnám még fel a figyelmet: J. Szücs krimije először *A Laurentis-ügy* közepén ér véget, ugyanis a szerző „kétségbeejtően unja már a Laurentis-ügyet”, így meg is nevezi a feltételezett gyilkost. Ám a sietség elégedetlenséget szül a szerzőben. A késznek tartott krimi szerinte semmiféle írói fantáziáról nem árulkodik, színvonalatlan, „sokszor lejátszott irodalmi séma” szerint működik, nincs benne fordulat, meglepetés. Emiatt a folytatás mellett dönt.

A detektívregény J. Szücs felfogásában nyitott és képlékeny alakzatként van jelen, mint maga a történet, amelynek elbeszélésébe fog. Ezt a nyitottságot többek közt az reprezentálja, hogy a műfajról alkotott képébe szinte annak összes hagyományrétege belesűrítődik. Miközben J. Szücs Józsa őrnagyot az ő Poirot mesterének és Maigret-jének nevezi, a készülő sztori szüzselemeit és mondanivalóját a szocialista krimi tárgyi és interpretációs kliséi közül válogatja ki. Emellett helyet kap az író reflexióiban az a felfogás is, amely a detektívregény kategóriáját szinte minden regényre érvényesnek tartja, vagyis parttalaná teszi: „J. Szücsnek a kisujjában vannak a mesterség szabályai, meg is írta őket *A gyilkos is ember* (Az irodalmi igényű detektívregény újabb kérdéseiről) című

tanulmányában. Az esszéműfaj egy kis gyöngyszeme. Tulajdonképpen minden regény egy probléma megoldási kísérlete. A regényíró nyomoz és leleplez egy (vagy több) titkot. A kérdés csupán az, és ez dönti el a regény irodalmi értékét, honnan és milyen szempontok szerint közelíti meg a megoldandó problémát. Mi érdekli jobban: a titok külsődleges, technikai megoldása, vagy a regényalakok – köztük a gyilkos – emberi titkának leleplezése?³² Ez a megjegyzés nem egyszerűen egy fogalommeghatározás, hanem a készülő bűnügyi regény műfaji hovatartozására vonatkozó értelmezés, ugyanis a detektívregény irodalmi értéke szempontjából felállított fokozatok elve szerint a szocialista klisékkel tarkított történet, ha megíródna, a ’60-as évek bűnügyi témájú szövegkorpuszára jellemző technicista (értsd: a nyomozás technikai-módszertani körülményeire és nem a bűn lélektanára koncentráló) szemléletet tükrözné, ami egyben azt is jelenti, hogy irodalmi szempontból értékelhetetlenné válna.

JEGYZETEK

- 1 TÖRÖK Lajos: *A felejtés kánonja. A szocialista detektívtörténet nyomában* = *Magyar Művészet*, 2018, 3. sz., 68–74.
- 2 KOLOZS Pál: *Utazás Detektíviába*. Bp., Magvető, 1965
- 3 KESZTHELYI Tibor: *A detektívtörténet anatómiája*. Bp., Magvető, 1979
- 4 Munkám első részében kifejtettem, hogy a Kádár-rezsim első évtizedének kultúrpolitikai környezetében a detektívtörténet revíziója két szempontból is halasztódott. Egyrészt a marxista esztétika és irodalomkritika népszerű műfajokkal szembeni ellenszenve gátolta e zsáner kibontakozását: a giccs kategóriájába sorolt, irodalmi szempontból színvonalatlan jelenséget láttak benne. Másrészt pedig az államhatalom bűnüldözési gyakorlatát reprezentáló, a közönség ideológiai nevelésére szánt, a rezsim politikai ellenségekére épülő propagandakrimik lepték el a hazai könyvpiacot.
- 5 KESZTHELYI: *i. m.* (1979), 97.
- 6 Uo., 108.
- 7 Uo., 109.
- 8 Uo.
- 9 Uo., 97.
- 10 CHARON, E. J.: *A MOMAKI-dosszié*. Bp., Magvető, 1972
- 11 RÉVÉSZ Gy. István: *Az izgága bébi*. Bp., Magvető, 1970
- 12 A regénnyel részletesebben foglalkoztam egy korábbi írásomban. TÖRÖK Lajos: *A forradalom ellenségei* = *Magyar Művészet*, 2016, 4. sz., 26–33.
- 13 ANDRÁS László: *Halál a Dunaparton*. Bp., Magvető, 1971
- 14 ANDRÁS László: *A Laurentis-ügy*. Bp., Szépirodalmi, 1966
- 15 MARÓTI Lajos: *Kalandregény vagy ponyva?* = *Élet és Irodalom*, 1961. május 26., 8.
- 16 KOZÁK Gyula: *A szakbarbárságról* = *A Jövő Mérnöke*, 1963, 34. sz., 3.
- 17 SZOMBATHELYI Ervin: *Az ízlés védelmében* = *Népszava*, 1965. december 5., 7.
- 18 LÁZÁR István: *Rendhagyó nyomozások* = *Új Írás*, 1967, 1. sz., 128.
- 19 BÉLÁDI Miklós: *A regényről* = *Kritika*, 1967, 3. sz., 3–4.
- 20 Uo., 4.
- 21 Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő: *A magyar irodalom története 1945–1991*. Bp., Argumentum, 1994, 108–129.
- 22 BÉLÁDI: *i. m.* (1967), 9.
- 23 Uo.
- 24 ANDRÁS: *i. m.* (1966), 149.
- 25 Uo., 7–8.
- 26 Uo., 45.
- 27 Uo., 23.
- 28 Uo., 213.
- 29 Uo., 74.
- 30 Uo., 100.
- 31 Uo., 101.
- 32 Uo., 60.



Csatári Bence

A könnyűzene művészeti értékeinek megítélése a Kádár-korszak első felében

■ A Kádár-rendszer idején, noha a hidegháborús logikából következően a vasfüggöny igyekezett elzárni az egész társadalmat a fejlett Nyugattól, számos új könnyűzenei irányzat szivárgott be Magyarországra. Ez folyamatos kihívást jelentett a hatalom számára a tekintetben, hogy miként is álljon hozzájuk: elismerje-e művészeti értékeit, vagy éppen ellenkezőleg, a pártállami hatalmi gépezet eszközeit, köztük a média adta lehetőségeket igénybe véve igyekezzen őket negatív színben feltüntetni. Megállapíthatjuk, hogy jóformán minden könnyűzenei stílus bebocsátást nyert hazánkba, bár kezdetben ezt a kommunista rezsim egyáltalán nem nézte jó szemmel. Ez úgy volt lehetséges, hogy a Radio Luxembourg vagy a Szabad Európa Rádió éterben sugárzott műsorainak nem lehetett gátat szabni Hegyeshalomnál, a társadalom nem elhanyagolható része pedig előszeretettel hallgatta azok – egyébként államilag hol kevésbé, hol jobban zavart – adásait.¹ Az idősebbek a politikai híreket, elemzéseket, a fiatalok a beatzenét figyelték elsősorban, utóbbiakat ezenkívül a nyugati rokonoktól kapott lemezek, pop-rockzenei újságok is felvillanyozták, amelyek alapján igyekeztek tájékozódni az éppen aktuális könnyűzenei trendekről, ideértve az ehhez kapcsolódó ruházatkodási divatot is. Az új impulzusok hatására zenekarokat alapítottak, és lemásolták ezeket a muzsikákat, őket hívták korabeli szlenggel élve „koppintós” együtteseknek, s ezeknek a döntő többsége ilyen volt. Akiknek volt némi zenei affinitásuk, képesek voltak rá, különösebb zenei végzettség nem kellett ezeknek a néhány akkordos számoknak az elsajátításához, amely számok révén nagy népszerűsége tettek szert a kortársaik körében. Az utókor számára némiképp meglepő módon még a középiskolai bandáknak is lehetett olyan sikerük, hogy olyan jeleneteket indukáljanak, amelyeket a Beatles *Egy nehéz nap éjszakája* című filmjében láthatott a közönség: a lányok szaladtak a zenekar tagjai után, szerelmes levelek tucatjai landoltak az iskolatáskákban és a postaládáikban, vagy éppen csak kitüntető fi-

gyelemmel kísérték ezeket az amatőr zenészeket az iskolák legmenőbb fiai és lányai.²

A pártállami vezetés eleinte minden újonnan megjelenő zenei stílust fenntartásokkal fogadott, gyakorlatilag tiltott, majd néhány esztendő elteltével zöld lámpát adott nekik, és elhelyezte azokat a „túrt” kategóriába. Mindez összefüggött azzal, hogy a hagyományos, már bejáratott komoly- és könnyűzenei stílusok elfogadottak voltak a hatalom számára, az újdonságra azonban mindig késve reagált. Az újonnan megjelent zenei trendek tiltása mögött az állt, hogy ezeket nem tekintették magaskultúrának és ezáltal művészetnek, ugyanakkor egy kis idő elteltével, amikor már látták, hogy nem rejtenek különösebben nagy kockázatot a rendszer számára, mégis engedték bizonyos korlátok között működni, még akkor is, ha inkább a szórakoztatóipar részét képezték. A beatet vagy a rock and rollt is így kezelték, a megjelenésük után pár évvel engedték, hogy kisebb-nagyobb nyilvánosságot kapjanak. Ebből következett viszont az, hogy a magyar popzenei kultúra folyamatos lépéshátrányban volt a nyugati világhoz képest, és mire nálunk egyik-másik zenei stílus divattá vált, addigra azok már lecsengőben voltak a vasfüggönytől nyugatra. Az pedig, hogy engedték bizonyos fokig érvényesülni a könnyűzenei irányzatokat, nem jelentette azt, hogy elfogadottakká váltak és művészetnek tekintették volna azokat a hivatalos kultúrpolitika szintjén. Inkább arról volt szó, hogy szükséges rossznak ítélték meg a populáris zenét, amely lekötötte a fiatalok figyelmét és energiáit, ami legalább arra jó, hogy nem kezdenek el politizálni, nem robbantanak ki egy újabb forradalmat. 1956 után ennek nem lebecsülendő jelentősége volt a hatalom szemében.

Az arisztokratikus lekezelés azonban a Kádár-rendszer időszakában mindvégig tapasztalható volt a pártállam részéről, így hivatalosan a művészetek közé soha nem is sorolták az összefoglaló néven – jobb híján – könnyűzenének nevezett konglomerátumot. Ennek kézzelfogható

nyoma volt egyebek mellett az, hogy nem indítottak önálló popzenei sajtót, az elektronikus médiában méltatlanul keveset szerepelhettek a populáris zene képviselői a többi művészeti ágakkal összehasonlítva, az előadói jogdíjat nem folyósították számukra a '70-es évek végéig, és akkor is csak a kivételezetteknek adatott ez meg a Magyar Hangfelvevőgyártó Vállalattal (MHV) között exkluzív szerződések keretében, és nem utolsósorban úgynevezett giccsadót vetettek ki kulturális termékeikre és bevételeikre. Ez utóbbit művelődésügyi miniszteri rendelet útján léptették életbe, a könnyűzenét másodlagosnak beállítva a művészetek között, feltéve, ha egyáltalán annak tekintették. Az Orbán László művelődésügyi miniszter első helyettese által aláírt 6/1971. (XII. 17.) MM számú rendelet³ a szellemi tevékenységet folytatók jövedelemadójának meghatározására jött létre, minősítve az egyes művészeti ágakat. Ennek 2. §-a a társadalmilag értékes művészetek között nem sorolta fel a tánczeneszerzői, táncdal-szövegírói, valamint a tánczene-előadóművészi tevékenységet, ami nagy felháborodást keltett a könnyűzenészek körében, de ellene tenni természetesen semmit nem tudtak.⁴ A rendelet kimondta, hogy a 3%-nál magasabb adókulcsba (az úgynevezett giccsadó) csak a tánczenei és népzenei⁵ előadóművészek (zenekar, énekesek, táncosok, stb.) külföldi vendégszerepléséből származó jövedelmek estek. A rendelet lehetőséget adott arra, hogy az érintett művészek a besorolásuk ellen tiltakozzanak, de erre igazából csak a különböző művészetek hátramezsgyéjén tevékenykedőknek volt lehetősége. Nem állnak rendelkezésünkre olyan iratok, amelyben valamilyik pop-rockzenekar ez ellen felemelte volna a szavát a rendelet adta keretek között.

Mindent egybevetve tehát halmozottan hátrányos helyzetből indult a könnyűzenei szcéna a „bevett” művészeti ágakhoz képest, ami a pártállam részéről való elismertséget illeti. Harsányi László, a Kommunista Ifjúsági Szövetség (KISZ) Központi Bizottsága (KB) Tudományos, Köznevelési és Kulturális Osztálya (TKKO) vezetője nyilatkozta egy alkalommal, hogy a pártállam nem vette komolyan a könnyűzenei élet képviselőit, ezért nem is foglalkozott velük túl sokat. Elmondása szerint Aczél György előszeretettel hangoztatta az általa nem kedvelt könnyű műfajjal kapcsolatban, hogy „az ember nem disznó, hogy mindent megegyen”,⁶ ami egyértelmű utalás volt arra, hogy enyhén szólva sem számították egyenrangúnak a szórakoztatózenei műfajt a tradicionális komolyzenével. Ez persze nem jelentette azt, hogy ne törődtek volna a pop-rockzenészek megjelenésével, alkotásaival, már csak azért is, hogy ellenőrizhessék őket; ezt

támasztják alá a különböző szintű kormányzati és párt-szervek iratai is. A dokumentumokban időről időre megjelennek azok a lesújtó vélemények, amelyek a könnyűzenét nem tekintették művészetnek, és másodhegedűsi szerepkörre kárhoztatták a komoly műfajjal szemben. Jelen tanulmányban ezt az attitűdöt igyekszünk megvilágítani a pártállami bürokrácia által keletkeztetett iratok segítségével a Kádár-korszak első felére vonatkozóan 1972-ig, az utolsó „klasszikus” táncdalfesztivál megrendezésének évéig.

A populáris zene besorolása a „három T” elve szerint zajlott, képviselői leginkább a tiltott és a túrt kategória határán mozogtak, de többségük ez utóbbihoz tartozott, illetve néhányuknak idővel sikerült bejutniuk a támogatottak közé. Ez azonban nem feltétlenül jelentette azt, hogy a rezsim művészetként ismerte volna el tevékenységüket, hanem mindössze azt, hogy a profittermelés szempontjából előnyösnek ítélt alkotókat és előadókat a rendszer több kedvezményben részesítette: rendszeresen jelenhettek meg lemezeik, a rádió sugározta dalaikat, felléphettek a Magyar Televízióban, kijuthattak nemzetközi fesztiválokra, hazánkban országos turnét szerveztek nekik. Természetesen eközben sem volt ritka, hogy érzékeltették velük, hogy ők nem tartoznak a klasszikus értelemben vett művészek közé, legtöbb esetben arról volt szó, hogy nagyon jó befektetésnek tekintették őket. Ennek ékes bizonyítéka, hogy alig-alig jelentek meg az állami kitüntettek névsorában, illetve ezek az alkalmak is leginkább a Kádár-rendszer második szakaszára tehetők.⁷

A „három T”-re vonatkozó közismert szlogen egyébként szó szerint csak 1968-ban hangzott el Aczél György előadásában: „Világosan kell meghatároznunk kulturális munkatílusunk jellemzőit; [...] a támogatásnak, a túrésnek és a tiltásnak azokat az elveit, amelyek az alkotóműhelyeken belül, és azokon kívül, tehát az országos közvélemény előtt érvényesítünk.”⁸ Ezt az elvet a későbbiekben is érvényre juttatták, amit jelez Aczél 1979-es felszólalása is: „Az elmúlt két évtizedben vált szinte szólás-mondássá, hogy művelődéspolitikánk a »három T« elvére alapul: támogatunk, túrunk, illetve türelmesek vagyunk, ha pedig kell, tiltunk.”⁹ A Magyar Zeneművészek Szövetsége a fellazítási politikáról az MSZMP KB TKKO-nak készített jelentésében 1966-ban hivatkozott Aczél Györgynek egy másik, 1966 tavaszán a Magyar Zeneművészek Szövetségében mondott beszédére, amely szerint a bevezetendő új gazdasági mechanizmusban is el kellett határolni a szórakoztató műfajt az igazi művészetektől. Előbbi csak tűrni kellett, ha nem a fellazítási politika – ahogy akkor fogalmaztak – részeként jelentkezett a hazai

palettán, utóbbi viszont támogatásra volt méltó a pártállam szemében. Azt is megjegyezték a dokumentumban, hogy a magyar zenei közéletnek kifejezetten hasznos volt a vasfüggöny létezése, nyilván itt az általuk károsnak ítélt hatások bejövételétől tartottak.¹⁰

Az MSZMP Budapesti Pártbizottságának 1957. szeptember 26-i ülésén a Rákosi-érához képest önkritikus hangot ütöttek meg a párt ifjúságpolitikájával kapcsolatban, amelyben benne foglaltatott a könnyűzenéhez való hozzáállás is. Kelen Béla, a fővárosi pártbizottság titkára azt mondta, hogy az MSZMP aktivistái – szemben a Szovjetunió közel negyvenéves múltjával – nem értettek megfelelőképpen a fiatalok neveléséhez, ebből fakadóan pedig a könnyűzene megítéléséhez, amit Kelen a tapasztalathiánnyal magyarázott.¹¹ Az MSZMP Központi Bizottságának delegáltjaként Aczél György szintén a szovjet mintát említette, mint ami üdvöztető lehet a magyar kommunista párt számára az ifjúsági kérdésben,¹² tehát nemcsak a legfontosabb pártpolitikai kérdésekben, de az ifjúsági és a relatíve súlytalannak ítélt könnyűzenei életre is a szovjet állam mintája volt a mérvadó. Aczél György érdemi változtatásokat sürgetett a nyugati szubkultúra elleni küzdelemben, mint ami alsóbbrendű művészi teljesítményt produkál. Ezt egyrészt a közfelfogás átalakításával, másrészt a KISZ jobb bevonásával vélte elérhetőnek. Ahogy fogalmazott: „Menjenek táncolni fiataljaink, ha ezt szeretik, de ne tűrjük a jampeceket. A Szovjetunióban is vannak jampecek, de sokkal kisebb számban, mint nálunk, azért, mert ott színházban, cirkuszban és mindenütt kigúnyolják őket. Valami ilyesmit kellene nálunk is csinálni. A KISZ nemcsak politikai célkitűzéseket adhat, hanem kulturális neveléssel közelebb tudjuk hozni hozzánk azokat a fiatalokat, akik nem érdeklődnek a politika iránt.”¹³ Ugyanitt Schumet Lajos, Aczél kirohanását alátámasztandó, kifejtette: „A KISZ-es fiatalok járjanak el a tánciskolákba, hogy példát mutassanak a párton kívülieknek.”¹⁴ A következő pártbizottsági felszólaló a fiatalság társadalmát már egyenesen kettéosztotta egy kommunista és egy párton kívüli részre, ez utóbbitat összességében és általánosítva jampeceknek nevezte, átvéve Aczél György szóhasználatát, és ellenük az előtte szólóknál még radikálisabb fellépést követelt: „... a kulturális házakat nem a mi fiataljaink, hanem a jampecek használják, mert nem lépnek fel ellenük. Hozzáértő, fiatalokat szerető, becsületes, kommunista emberek vezesék a kulturális házakat!”¹⁵

A továbbiakban Aczél György 1958. augusztus 8-án készített feljegyzést a zenei élet állapotáról az MSZMP KB TKKO adatai és a hozzá beérkezett egyéb információk

alapján. Eszerint a könnyűzenének meglehetősen marginális szerepe volt az akkori kultúrpolitikai viszonyok között, a dzsesszzene pedig az ifjúság körében bizonyos esetekben szentimentalizmushoz, pesszimizmushoz, egzaltációhoz vezetett, ezenkívül a társadalom fő kérdéseiről elterelte a figyelmet, és „amerikanista életformát” terjesztett. A kórusmozgalom és a tömegdal műfaja háttérbe szorult, helyét Aczél megfogalmazása szerint a „zenei ponyva” foglalta el, amelynek népszerűségét – sajnálattal állapította meg – a zenei intézmények a gazdasági tervezésnél messzemenőig figyelembe vették. Ezzel kapcsolatban a Nemzetközi Koncert Igazgatóság tevékenységét kritizálta a könnyűzenei rendezvények preferálása miatt, ugyanis ezekből 4500-at rendezett 1957-ben, míg komolyzeneiből csak 420-at.¹⁶ A Szerzői Jogvédő Hivatalból (SZJH) Aczél Györgynek küldött összesítés alapján viszont a könnyűzenének a komolyzenével szembeni anyagi hátrányát olvashatjuk ki, ami a jogdíjfelosztás sajátosságaiból fakadt. Az SZJH a prémizált könnyűzeneszerzők számát az 1956-os állapotok szerint 22-ben állapította meg, összesen 195 311 forintot osztva ki közöttük, míg a komolyzeneszerzők 2 061 845 forintot kaptak, akik 84-en voltak. Ez jól jelzi a könnyűzeneszerzők művészetének alulértékelését, akik között elsősorban operettszerzők voltak, mint Fényes Szabolcs, Eisemann Mihály vagy Huszka Jenő, de a későbbi táncdalszerzők között már ekkor feltűnt Bágya András vagy a szanzenbizottság egyik oszlopos tagja, Balassa P. Tamás.¹⁷

A piaci megfontolások vezették Fehérvári Jenő MHV-igazgatót is 1957. december 16-án Aczélnek készített beszámolójában, melyben azt állította, hogy a komolyzenére igen kicsi volt a kereslet, így az üzleti szempontból kisebb kockázattal járó könnyűzenére összpontosítottak. A kultúrpolitikailag fontos komolyzene felkarolása érdekében viszont kezdeményezte egy közös belkereskedelmi és művelődésügyi miniszteri megbeszélés összehívását. Aczél ezután írta a Belkereskedelmi Minisztériumba 1958. január 3-án: „A magunk részéről mi is élesen bíráljuk a Hanglemezgyártó Vállalatot, mivel túlnyomórészt tánclemezeket állítanak elő.” Ezután ez ügyben személyes találkozót kért a belkereskedelmi tárcát képviselő Halász Jánostól,¹⁸ ám ennek eredményéről nem állnak rendelkezésre dokumentumok. Mindenesetre Aczél hozzáállását megjegyzéseiből ismerve nem lehetett kétséges, hogy a komolyzene propagálását szorgalmazta a könnyűzene rovására.

Fasang Árpád, a művelődésügyi tárca 1955 és 1958 közötti zenei főosztályvezetője 1957. június 15-én készített feljegyzésében viszont örömdetes tényként közölte

Aczéllal, hogy a könnyűzenének tartalmi és előadás-technikai szempontból több figyelmet szentelt a rádió vezetősége, sőt még nyilvános hangversenyt is rendezett. A Záray–Vámosi pároson kívül Ákos Stefi, Petress Zsuzsa, Rátonyi Róbert, Hollós Ilona, Németh Lehel, valamint a Martiny- és a Tabányi-zenekarok szerepeltek a beszámoló összeállításában, mint akik jelentős könnyűzenei tényezőknak számítottak akkoriban. Az optimista hangvételű beszámoló így fogalmazott: „Azért is nagy jelentőségű, hogy a Magyar Rádió komoly gondot fordít erre a műfajra, mert a könnyűzenei számok épp a rádión keresztül válnak népszerűkké, országosan ismertekké. Helyes tehát, hogyha a Rádió igazgatósága – átérezve az ezzel kapcsolatos nagyobb felelősséget – nagyobb gondal figyeli és tökéletesíti ilyen témájú műsorait.”¹⁹ Figyelemre méltó, hogy Aczél véleményétől eltérően a zenes ügyekkel foglalkozó hivatalnok üdvöztetőnek találta a tánczene térhódítását a rádióban, s ez annak fényében nyert különös jelentőséget, hogy a rádió zenei műsorainak köztudottan egyfajta kultúrpolitikai állásfoglalást kellett tükröznie. Véleménye azonban nem lehetett mérvadó a hatalom tényleges gyakorlóinak számára.

Az Országos Rendező Iroda (ORI) igazgatója, Lakatos Éva 1958. június 23-án készített jelentést Aczélnak a vezetése alatt álló intézmény munkájáról. A kilencoldalas beszámoló alig fél oldalon foglalkozott a könnyűzenével, mert ekkor még nagyobb hangsúlyt helyeztek a zenei és irodalmi vegyes műsorokra, az esztrádra vagy a mese-színházra. A tánczenei hangversenyekről szólva elismerte, hogy „A tánczene-kedvelők hatalmas tábora igényli ezt a műsortípust.” Ugyanakkor a kemény kéz politikáját hangoztatta a könnyűzenével kapcsolatban, amikor azt írta: „Száműzzük hangversenydobogóinkról a hevenyészett összeállításban meghangszerelt anyag nélkül dolgozó, zajos hatásokra törekvő zenekarokat. Nem adunk pódiumot a vendéglátóipari előadó-stílusban tevékenykedő énekeseknek.” A legjelentősebb előadóművészeket, táncdalénekeseket viszont meghívták az ORI-műsorokba, amivel a felügyeletüket valósították meg: „Így módunkban állana műsorszámukat ellenőrizni, játéktílusukat kialakítani és további fejlődésüket biztosítani.” Ez az elgondolás teljesen beleilleszkedett a szocialista államapparátus kultúrpolitikai elképzeléseibe, az ORI pedig látszólag önként ajánlotta fel a cenzúra lehetőségét szervezésén keresztül. Az ellenőrzést mind ideológiai, mind a kulturális színvonalat tekintve megfelelően – sokszor a későbbiekben túlzott mértékben – végrehajtották, azt a nagyszámú, rajtuk keresztül történő letiltás, pontosabban a fellépés lehetőségének megvonása jelezte.²⁰

A KISZ KB 1964. március 13-án tárgyalta az ifjúság szabadidejének célszerű eltöltéséről szóló témáját a KISZ KB Intéző Bizottsága (IB) 1962. decemberi intézkedési tervének megfelelően. A több mint egyéves előkészületi munka eredményeit Nádasdi József, a KISZ KB titkára ismertette. A KISZ fokozottabb részvételét szorgalmazta a táncrendezvények megrendezésében, amihez viszont káderek kiképzését tartotta szükségesnek. Nyilvánvalóan ennek az lehetett a célja, hogy a kommunista befolyás még az olyannyira marginálisan kezelt és lenézett könnyűzene területén is megnyilvánuljon, sőt a klubvezetőktől elvárták, hogy a kor szintjén modernnek számító táncstílusokat is ismerjék, és eldönthessék, melyiket tartják a szocialista embereszmény számára elfogadhatónak, s ezáltal művészeti szempontból értékelhetőnek. A következő hozzászólók a Dália dzsesszklubot emelték ki mint pozitív példát a táncos rendezvények lebonyolítására. Kurcz György, Budapest Főváros Tanácsa Végrehajtó Bizottságának művelődésügyi főosztályvezető-helyettese kijelentette, hogy számos kiváló hivatásos művész működött az országban, és a fiatalok rendkívüli módon érdeklődtek a tánczene iránt, de a zenekarok összteljesítménye mégsem volt mindig kielégítő, mert a vendéglátóipar a popularitásra törekedett. Kritikus hangvételben szólt a rádió munkásságáról ezen a téren, mert szerinte azért hallgattak olyan sokan külföldi adókat a fiatalok közül, mert a hazai kínálat nem elégítette ki őket. A népszerű beatmozgalom hazai képviselőiről mint amatőr tánczenekarokról szólt, akik mintegy százötvenen lehetnek, és zeneileg teljesen képzetleneknek tartotta őket, mert a klasszikus tánczenei műfajokat nem játszották, csak rock and rollt. 1964 őszétől úgy határoztak, hogy az Országos Szórakoztatózenei Központ (OSZK) vezetésével továbbképzik őket, ám erre a legemblematikusabb beatzenekarok esetében nem került sor. Ezt betudhatjuk a Kádár-rendszer döntéshozói mechanizmusa következtelenségének, de a beatzenekarok közmondásos lavírozási képességének is. Aczél György ugyancsak felszólalt ezen a KISZ KB ülésen, ahol a *Ki mit tud?* zenekarainak azt vetette a szemére, hogy dilettantizmusuk ellenére hivatássossá váltak, és – ahogy fogalmazott – alvilági helyeken folytatták működésüket, ahol a hulgának közönségükké váltak. Rövid beszéde végén megemlítette, hogy összességében a komolyzene alacsony arányát sem tartotta helyesnek ezeken a vetélkedőkön.²¹

A KISZ KB IB 1969. február 6-i ülésén tárgyalta a magyar ifjúság művelődési tevékenységét a KISZ KB 1964. évi, szabadidővel foglalkozó határozatának fényében.²² Ebben felvetették, hogy a televízió *Halló fiúk, halló lá-*

nyok! című műsorában túl nagy teret engedett a beatzenének. Azt viszont elismerték, hogy a zenei kultúrára a tánczene és a beatzene primátusa nyomta rá bélyegét, amit leginkább a fiatalok mozgásigényének és a ritmusok iránti fogékonyságának tudtak be. A tánckultúra tekintetében kritikával illették a beatzenét, mint ami elszegényesítette az ifjúság mozgásvilágát. A debreceni járási KISZ-értekezleten egyenesen örületnek nevezték a helyi zenekarok túlbujánzását, kidomborítva a helyi együttesek színvonaltalanságát, a veszprémiek pedig az OSZK túl laza vizsgáztatási rendszerét okolták ezért. A KISZ vezetősége azonban nem abban látta a megoldást, hogy tiltsák az ilyen típusú zene hallgatását, hanem abban, hogy megtanítsák a fiatalokat zenélni és kulturáltan zenét hallgatni. Ennek kapcsán foglaltak állást a pol-beat és a folk-beat mellett, amelynek ugyan nem voltak hagyományai Magyarországon, ám nagy jövőt jósoltak neki (ami végső soron nem realizálódott). A zenei nevelésnek szintén megfelelő eszközeként értékelték az 1966 óta tartó salgótarjáni könnyűzenei fesztiválokat, valamint az amatőr ifjúsági táncczenekarok találkozóit Békés, Borsod-Abaúj-Zemplén és Tolna megyékben, ahol saját nézeteik szerint színvonal tekintetében jelentős mértékben megszűrték a fellépőket.²³

Az MSZMP KB Agitációs és Propaganda Osztályára ugyancsak érkeztek könnyűzenét érintő észrevételek. Gulyás János, egy egri gyár alapszervi párttitkára az imperialista popzene és a hosszú haj ellen emelte fel szavát, mint ami a szocialista embertípussal szerintre összeegyeztethetetlen. Konkrét példaként Zoránt, Zalatnayt,²⁴ Neményi Bélát és az Omegát említette meg. Úgy vélte levelében, hogy a párt 1958-as közművelődési irányelvei²⁵ nem nyertek teret a gyakorlati életben. Az osztály továbbította a kérdésfelvetést a Magyar Rádió és Televízió elnökhelyettesének, Gódor Ferencnek, aki 1968. április 16-i válaszában vitatkozott a levélíróval, mert szerinte a beatzene nem vált uralkodóvá a televízió műsorai között. Azt pedig egyenesen pozitívként említette, hogy a táncdalfesztiválok segítségével a nyugati zenei termékeket kiszorították a hazai médiumokból. Az elnökhelyettes ugyanakkor nagyon határozottan megfogalmazta a szórakoztatóintézmény állásfoglalását a hosszú haj viselésével kapcsolatban, ami a kompromisszum jegyében fogant: „A hosszú hajviseletű fiatalokat, különösen a zenekarokban közreműködő fiúkat a képernyőről teljesen letiltani nem tudjuk, arra törekszünk, hogy megjelenésük és viselkedésük a jó ízlés határain belül maradjon. Úgy tekintjük, mint divatot, mely ahogy jött, el is múlik majd.” Gódor Ferenc levelét végül nem

továbbították a felháborodott helyi párttitkárnak, de az osztály ígéretet tett arra, hogy ha Egerben járnak, feltétlenül felkeresik és tolmácsolják számára a Magyar Rádió és Televízió helyettes vezetőjének gondolatait.²⁶

A Magyar–Szovjet Baráti Társaság Nógrád megyei titkára, Monostori Ottó ugyancsak felemelte szavát egy érzelmeiktől sem mentes levélben az 1968. április 2-án a *Halló fiúk, halló lányok!* című műsorban elhangzott beatdalokkal szemben, mert szerinte rendszerellenesek voltak mind a Mementó együttes, mind Máté Péter számai. Tény, hogy egyik szövege a hirosimai atomtámadásról szólt az akkori igények szerint talán túl naturalista módon, a másik a pártfunkcionáriusok alkalmatlanságáról és hatalomféltéséről szólt nem is annyira burkolt formában, míg Máté Péter a pirolámpás házakról énekelt az ominózus műsorban. A levélíró az Agitációs és Propaganda Osztályt – egy másik levelet saját bevallása szerint elküldött a Központi Bizottságnak – a műsor szerkesztői munkájának politikai szempontból való felülvizsgálatára kérte. A levél végigfutott szinte az egész hatalmi rendszeren: minden valószínűség szerint megkapta a KB, az Agitációs és Propaganda Osztály, ez utóbbi átküldte Tömpe Istvánnak a Magyar Rádió és Televízió elnökének, majd legfelsőbb szinten is foglalkoztak vele. Aczél Györgyre hivatkozva ugyanis tájékoztatták az Agitációs és Propaganda Osztály helyettes vezetőjét, Katona Istvánt a párt hivatalos véleményéről, igaz csak egy alig olvasható kézírás tudósít erről: „Aczél e is beszéltünk már ezzel (sic!). Neki is rossz a véleménye erről (sic!). Gondolkozzunk azon – mert izzik a tiltakozás szélesebb körökben – hogyan lehetne ezt hasznosítani. Azt is szem előtt tartom, hogy egy Társadalomnak (sic!) nem érdemes ilyen piszlicsáre dologból politikai ügyet csinálni – de ha azzá válik – más.” Ehhez képest a levélíró meglehetősen semmitmondó választ kapott a párt Agitációs és Propaganda Osztályától, amelyben az észrevételekkel részben egyetértettek.²⁷

A táncdalfesztiválokról a megyei pártbizottságoktól jöttek hivatalos jelentések, amelyeket a TKKO elküldött az MSZMP KB Agitációs és Propaganda Bizottságának, amely 1970. január 22-én analizálta, összegezte és jóváhagyta a televízió munkájáról szóló véleményeket. A TKKO előzetes véleménye mérvadó lehetett számukra, mert állásfoglalásukban javarészt szó szerint vették át tőlük szövegrészeket.²⁸ A konklúzió szerint a táncdalfesztiválok szüneteltetése mellett a szórakoztatózene egész műsorstruktúráján belüli arányának megtartása volt a cél: „Gyarapodtak könnyűzenei műsoraink. Ugyanakkor ezeknek színvonala hullámzó és visszhangja is

nagyon ellentmondásos. A Táncdalfesztiválok és más tánczenei műsorok megtörték hazánkban a nyugati tánczene monopóliumát, bővült, tért hódított a korszerűbb magyar könnyűzene. Sok ellenérzést váltott ki egyik oldalról a beatzene, a fiatalság részéről pedig a szirupos, konzervatív dal-stílus és különösen a Táncdalfesztivál körül kialakult indokolatlan lármá és hisztéria. Olykor az említett káros műfaji eltolódások, máskor az előadott művek színvonala, de sokkal inkább a zenészek és énekesek megjelenése volt irritáló. Mindebből eredendően indokoltnak tartjuk, hogy a Táncdalfesztivált a következő években szüneteltessük anélkül, hogy a tánczenei műsorok arányát a műsorban csökkentenénk. Erőfeszítéseket teszünk a túlzások lefaragására és új könnyűzenei műsortípusok kialakítására.” Összességében viszont megállapították a televízióról, hogy a párt – többek között a PB 1966. májusi – határozatainak megfelelően működött, bár a közönség bizonyos soraiban az ellenérzés nőtt egyes szórakoztató műsorok irányában. Ennek ellenére belátták, hogy a fiatal nézőkkel gyengült volna a kapcsolatuk, ha a könnyűzenei irányzatoknak nem adtak volna teret, emiatt bizonyos megkötésekkel ugyan, de továbbra is sugároztak ilyen típusú műsorokat: „Tekintettel azonban arra, hogy éppen a legszínvonalasabb tánczenei irányzatok párosulnak sokak számára elviselhetetlen megjelenéssel (hosszú haj, extravagáns jelmezek, stb.), ezért az ilyen műsorokat többnyire nem csúcsidőben sugározzuk majd.” Ennek ellenére a Magyar Televízió műsorstruktúrájában szombati 21 és 22 óra közötti időpontot határoztak meg a könnyűzenének. Az összesítésekből kiderül, hogy míg a tánczene-revü kategóriába tartozó műsorok 1967-ben nem érték el összesen a háromezer perces műsoridőt, addig 1968-ban már majdnem négyezer percet sugároztak ebben a műfajban.²⁹ A jelentés ugyan alapjaiban nem rendítette meg a pártállam könnyűzenéhez fűződő általános hozzáállási metódusát, de részben ez a véleménycsokor indíthatta be azt az intézkedést, melynek következtében a beat háttérbe szorításának jegyében 1972-ben ebben a formában megszűnt a táncdalfesztivál.

JEGYZETEK

- 1 A Szabad Európa Rádió működéséről részletes kötetet írt SIMÁNDI Irén: *Magyarország a Szabad Európa Rádió hullámhosszán, 1951–1956*. Bp., Gondolat, 2005; Uő: *Az indulás és az 50-es évek – Mozaikok a Szabad Európa Rádió működéséből = Életünk Kelet-Európa. Tanulmányok Niederhauser Emil 80. születésnapjára*. Szerk. KRAUSZ Tamás, SZVÁK Gyula, Bp., ELTE Ruszisztikai Központ – MTA Történeti Ruszisztikai Kutatócsoport, 2003
- 2 Kemény Győző, a Bojtorján együttes vezetője egyenesen úgy emlékszik, hogy középiskolai zenekarával, a Redmen elnevezésű csapattal – ehhez hasonló színvonalú együttes több száz volt ekkor a fővárosban – olyan népszerűek lettek, hogy koncertek után a lányok csapatostul kísérték őket haza, és mindig válogatniuk kellett a szerelmes levelek garmadáijából. Kemény Győző (a Redmen és a Bojtorján együttesek vezetője) személyes közlése 2018. január 2-án. Nagy Feró hasonló élményéről számolt be, amikor arról beszélt, hogy egészen addig nem foglalkoztak vele a lányok a gimnáziumban, ameddig egy szalagavató bálon – némi alkoholtól felbátorodva – fel nem ment a színpadra, és el nem énekelte a *Speedy Gonzales* című Pat Boone-slágert. Nagy Feró személyes közlése 2018. október 8-án.
- 3 *Magyar Közlöny*, 1971, 95. sz., 1054.
- 4 Bródy János személyes közlése 2006. február 11-én.
- 5 A pártállam szemszögéből még 1971-ben is a könnyűzenéhez tartozott a népzene.
- 6 Harsányi László, a KISZ KB TKKO osztályvezetőjének közlése Silló Sándor: *Könnyű zene, nehéz évek* (2005) című filmjében, illetve Pentz Zsolt a Nemzetközi Koncert Igazgatóság könnyűzenei osztályvezetőjének személyes közlése 2005. május 9-én.
- 7 Pege Aladár 1977-ben Liszt Ferenc-díjat kapott, majd 1986-ban érdemes művész lett. *Magyar ki kicsoda 1990. Több mint 6000 élő magyar személy életrajza*. Főszerk. HERMANN Péter, Bp., Láng – TEXOFT, 1990, 457. Koncz Zsuzsa Liszt Ferenc-, Presser Gábor Erkel Ferenc-díjat kapott 1977-ben. JÁVORSZKY Béla Szilárd – SEBŐK János: *A magyar rock története 1. A beatkezdetektől a kemény rockig*. Bp., Népszabadság, 2005, 414. Benkó Sándor és zenekara 1977. augusztus 20-án kapta meg a Szocialista kultúráért kitüntetést. KOLTAY Gábor: *Benkó Dixieland Band story*. Bp., Zeneműkiadó, 1982, 119. A sokszor kritikával illetett Sebő-Halmos duó és a később a Kormorán folk and roll zenekarban ismertté vált Koltay Gergely kapott Szocialista kultúráért kitüntetést 1974-ben. Erről a Kulturális Minisztérium főelőadója, Müller Pál 1974. szeptember 5-i leveléből értesülünk, amit a Szakszervezetek Országos Tanácsa Kulturális, Agitációs és Propaganda Osztályára írt Simó

- Tibor osztályvezetőnek. A díjakat a minisztérium Koltay Gergelynek postán küldte ki, minden ünnepélyes keretben mellőzve. A Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára (MNL OL) XIX-I-7-j 1. d. 4. t. 43561/1974. (Kulturális Minisztérium Közművelődési Főosztály iratai)
- 8 MTAKK Ms 6120/57 (Aczél György kéziratgyűjtemény; Aczél György beszédei, előadásai, beszéd- és előadásvázlatok 1960–1991. Beszéd a Politikai Akadémián 1968. április 1.) SZŐNYEI Tamás: *Nyilván tartottak. Titkos szolgák a magyar rock körül, 1960–1990*. Bp., Magyar Narancs – Tihany Rév, 2005, 73. Romsics Ignác a „3T” elvét szintén 1957-től számítja. ROMSICS Ignác: *Magyarország története a XX. században*. Bp., Osiris, 2004, 497.
 - 9 A *Kádár-korszak (1956–1988). XX. századi akták. CD-ROM sorozat*. Szerk. KOJANITZ László, MILTÉNYI Miklós, NÉMETH György, Bp., Ráció, 2005
 - 10 MNL OL M-KS 288. f. 36/1967 9. ö. e. 21–28. (MSZMP KB Tudományos, Közoktatási és Kulturális Osztálya iratai)
 - 11 Budapest Főváros Levéltára (BFL) XXXV. 1. a/3 – 1957. szeptember 26. (MSZMP Budapesti Pártbizottsága iratai)
 - 12 BFL XXXV. 1. a/3 – 1957. szeptember 26. Záray Márta 1958. augusztus 5-én Aczélnek írt levelében is kézzelfoghatóvá válik, hogy a kultúra mindenható ura negatívan állt a könnyű műfajhoz. ahogy az énekesnő fogalmazott: „Jól tudom, hogy Miniszterhelyettes Elvtárs nem kedveli a könnyű műfajt, ezt meg is mondotta nekem.” Az egyébként szívességet kérő levélre még csak nem is válaszolt Aczél György titkársága. MNL OL XIX-I-4-aaa 51. d. 64. ö. e. (Aczél György művelődésügyi miniszterhelyettes, művelődésügyi miniszter első helyettese iratai)
 - 13 BFL XXXV. 1. a/3 – 1957. szeptember 26.
 - 14 BFL XXXV. 1. a/3 – 1957. szeptember 26.
 - 15 BFL XXXV. 1. a/3 – 1957. szeptember 26.
 - 16 MNL OL XIX-I-4-aaa 51. d. 64. ö. e.
 - 17 MNL OL XIX-I-4-aaa 49. d. 52. ö. e.
 - 18 MNL OL XIX-I-4-aaa 49. d. 52. ö. e. 639/1957.
 - 19 MNL OL XIX-I-4-aaa 56. d. 81. ö. e. 1957–1958.
 - 20 MNL OL XIX-I-4-aaa 56. d. 81. ö. e.
 - 21 Politikatörténeti Intézet Levéltára (PIL) 289/2 23. ö. e. (KISZ KB iratai)
 - 22 PIL 289/3 253. ö. e. 55–144. (KISZ KB Intéző Bizottsága iratai)
 - 23 PIL 289/3 253. ö. e. 117.
 - 24 Az énekesnő pályafutásáról ZALATNAY Sarolta: *Nem vagyok én apáca*. Bp., szerzői kiadás, 1985
 - 25 *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1956–1962*. Szerk. SÁGVÁRI Ágnes, VASS Henrik, Bp., Kossuth, 1973, 243–271.
 - 26 MNL OL M-KS 288. f. 22/1968 15. ö. e. 118–123. (MSZMP KB Agitációs és Propaganda Osztály iratai)
 - 27 MNL OL M-KS 288. f. 22/1968 15. ö. e. 126.
 - 28 MNL OL M-KS 288. f. 36/1969 13. ö. e. 1–208.
 - 29 MNL OL M-KS 288. f. 41/1970 130. ö. e. 8–38. (MSZMP KB Agitációs és Propaganda Bizottság iratai)



Stachó László

A zenei képzelet analízise

Dobszay László: *A klasszikus periódus* című könyvéről
– fél évtized múltán

■ Kivételes az a könyv, amelyről megjelenése után fél évtizeddel is érdemes írni – akár azért, mert még nem született róla elég reflexió; akár azért, mert aktualitásából nemhogy nem veszített – hanem éppen ellenkezőleg –, akár azért, mert ennyi idő elteltével sem bizonyos, hogy a szakmai gyakorlat kellőképpen és méltó módon képes magáévá tenni mondanivalóját, s különösen szemléletét. Dobszay László életműrész-összefoglaló könyvére, *A klasszikus periódusra* mindhárom indíték áll.¹

Kivételes a szerző is: egyszerre volt tudós és művész – a szó szoros értelmében elsőprő szakmai örökséget hátrahagyó zenetudós és gyakorló muzsikusi, az általam valaha ismert leginspirálóbb zenészek egyike –, és a magyar zenepedagógia Kodály utáni talán legjelentősebb alkotója. Dobszay előadóművészeti tankönyvvé szublimálódó zeneelméleti munkája fél évszázadnyi kutatói, pedagógusi és muzsikusi (karvezetői, zongorista és zeneszerzői) pálya summája. Bár műfaját tekintve *A klasszikus periódus* végső soron a tankönyvhöz áll legközelebb, sajátos *alkotás*: a tipikus tankönyv pedánsan letisztult, didaktizált és klasszikussá merevített tárgyalásmódja helyett egy analitikus éleslátással bíró alkotóművész zeneszemléletének, pontosabban *érzékelésmódjának* dokumentuma. Nem áll távol a zeneelméleti, zenei analitikai, sőt zeneesztétikai monográfia műfajától sem; ezek céljait is integrálja, de az előadóművészet-elemzés és -pedagógia egy nemes, mára szinte eltűnt vonulatához is kapcsolódik: a XVIII., de még inkább a XIX. és korai XX. század zeneelméletét és előadói gyakorlatot integráló híres előadóművészeti traktátusaihoz – olyan, korokban meghatározó szerzők munkáihoz, mint például a francia Lussy, az angol Matthay vagy az amerikai Christiani, de különösen a német Riemann.²

Idő és érzés

Dobszay szemléletében még egy ilyen rangos szakmai vonulatban is nóvum, hogy komolyan veszi a zene időben kibontakozó természetét, s képes erre alapozni elméletének minden elemét – szemben számtalan olyan megközelítéssel, amely – obligát módon – hivatkozik ugyan e tényre, ám érdemben nemigen tud sokat kezdeni vele. Dobszay ugyanakkor a zene és a zenei képesség másik, ugyancsak mostohaként kezelt összetevőjét is képes integrálni: az érzést. Axiómának tekinti, hogy a zenében minden időben kibontakozó viszonylat, strukturális mozzanat érzésekkel, érzelmekkel van átítatva – s hogy ez mennyire nem triviális tény, mutatja, hogy alig van olyan zeneelméleti teória, amely kézzelfoghatóan építeni tudott volna rá. Éppen e két elem: az időbeliség és az érzékeliség központivá emelése révén kerül Dobszay zeneelmélete a zenepszichológia látótávolságába. Bár a könyvben – szerzőjének szakmai orientációja nyomán – egyetlen utalás sincs a hazánkban még mindig alig ismert, s a zeneelmülethez képest nagyon fiatal diszciplínára, a zenepszichológiára, *A klasszikus periódus* talán még jobban megközelíthető a zenepszichológia elméleti és empirikus kutatásai felől, mint a zeneelmélet vagy az előadóművészet-elmélet oldaláról.

Figyelemre méltó tény, hogy a XX. század zenepszichológiájának máig egyik legtöbbet hivatkozott klasszikus munkáját, a zeneszerző Fred Lerdahl és a nyelvész-filozófus Ray Jackendoff kötetét a tonális zene generatív elméletéről³ egy előadóművész ihlette, az amerikai zene inspirált „musicus doctus”-a, Leonard Bernstein, minden idők talán legnépszerűbb Harvard-előadásával.⁴ Dobszay munkája a Lerdahl–Jackendoff-kötetet megelőző és a jelentősrészt abból kiinduló teoretikus vonulathoz⁵ is jól kapcsolható, s talán sokkal közelebbi is a viszonya hozzá, mint a zeneelmülethez. Valóban egyedivé és nemzetközi összehasonlításban is különös értékűvé viszont a műfaja teszi Dobszay tárgyalásmódját és – szó szerint – megközelítését: az a szemszög és szakmai identitás, amelyből közelít. Zenetudósként és gyakorló muzsikusként olyan könyvben foglalt össze egy életnyi tudást és zeneélvezetet, amely nemcsak e két diszciplína, a zenei analízis és a zenepszichológia között bír hídszereppel, hanem a zenei analízis és az előadó-művészet, sőt, a zenepszichológia és az előadó-művészet között is.

Ám egy elmélet éppen annyit ér, amennyire a gyakorlat hétköznapijaiban jelentéstelivé és hasznossá képes válni; amennyiben használható és jelentésteli magyarázattal képes szolgálni tárgyának jelenségeiről, működésmódjáról. Dobszay a zeneszerző, az előadó és a hallgató perspektíváját integrálja, hogy az előadói gyakorlat számára ily módon tegye relevánssá a zene megformáltságáról megalkotott

elméletét. Sőt, valójában éppen a gyakorlatból indul ki, s e ponton tér el a „kemény tudományok” leíró perspektívájától. A kiválóra, a mesterire kíváncsi – a kiemelkedő színvonalú formálást működtető erőkre, mind a zeneműben, mind pedig annak előadásában, miközben láttatja, hogy a zeneszerzői nagyság miként kapcsolódik az előadói gondolkodáshoz, a zenemű időben megformáltságához. Ezzel válik az első látásra zeneelméleti (illetve analitikai) könyv előadóművészeti kézikönyvvé, leíró munka helyett szemléletformáló gyakorlati útmutatássá az előadóművész (és a sorok között olvasva a komponista) számára.⁶

Az idő architektúrája

Míg a zeneelmélet hagyományos formatait jellemzően a *kiterített*, architektúrává fagyasztott struktúrát veszik alapul analíziseikhez, s ilyen építményekben keresnek összefüggéseket és ismert sémákat, Dobszay elemzése a zene élő dinamizmusából, időben megteremtettségéből indul ki. Megközelítése ebben a tekintetben unikális a zeneelmélet terén. „Csodálatos analíziseket készíthetünk, s eredményeit sorban bejegyezhetjük a kottánkba” – jegyzi meg Dobszay egy korai, 1971-es előadásában, amelynek még akkor megjelent szövegét függelékben közli a kötet közreadója és sajtó alá rendezésében a szerző jobbkeze, Wilhelm András. „A zenei előadás valódi értéke azonban a pillanatnyi érzékelésen fog eldőlni az előadás közben, amikor a zenei idő folyamatában mozgunk, sőt éppen ezt a zenei időt kell mérnünk és organizálnunk. Ha egy zenei összefüggést nem »abban a pillanatban« érzékel a művész, akkor nem képes azt érzékelni egyáltalán. Az elemző lényegében intellektuális pályán halad, s idő bővében van. Az előadó viszont ugyanezekkel a jelenségekkel folyamatos érzékelésben találkozik, s csak egy századmásodperce van erre az érzékelésre.” (256.)⁷ Dobszay egyszerre látja és láttatja elemző és előadó (s vele együtt a zenét befogadó hallgató) perspektíváját, ám az analitikus látásmódját az előadóból eredezteti, hiszen számára a szerkezeti építményt fölépülésének folyamata *definiálja*: minden mű *megteremti*, „sajátos, egyéni módon hozza létre” a maga formáját; „minél jelentősebb mű, annál inkább. S ha tudjuk is, hogy a szerző szem előtt tartotta a formai »menetrendet«, mégis elhitheti velünk, hogy a mű öntörvényűen bontotta ki viszonyítás-szerkezetét.” (242.) A kibontásnak ezt a folyamatát elemzi és sajátíttatja el velünk elemzései nyomán Dobszay.

Erős gyanúm, hogy az úgynevezett „bécsi” klasszika leginkább csupán mintaként és ürügyül szolgál Dobszay számára, hogy a nyugati műzenét általában is jellemző alapvető érzékelésmód egy integrált elméletét alkothassa meg. Modellje egybecseng ugyan a zenepszichológia korábban hivatkozott számos teóriájával, Dobszay teoretikus leírása olyan-

nyira a gyakorló muzsikuszemszögét képviseli, hogy benne elmélet és praxis kéz-a-kézben fonódik össze, s egymásból forrásozik. Láttatja és megérezteteti azokat az általános elveket, amelyek mentén egy-egy zenemű időbeli formaszervezete mindig annak egyediségében épül fel az előadás során. Így jut el elméletének – s egyben zenepedagógiai szemléletének – talán legjelentősebb téziséig: egy-egy kompozícióban az idő sajátos módon teremti meg, s építi föl önmagát a mű testet öltésében, vagyis az előadás (illetve az elképzelés) és a befogadás folyamán. Jól emlékszem – szinte belém ivódtak ezek a zenei élmények, instrukciók, magyarázatok, amelyekből máig a legtöbbet tanultam zenészségben –, ahogyan Dobszay, együtteseinek kóruspróbáin a gyakorlatban megélte és megéreztetette hallásmódját; élenken emlékszem azoknak a koncerteknek a pillanataira, amelyeken Dobszay saját maga ült a zongoránál: a zeneműben ilyen magabiztos zenei érzékiséggel nagyon kevés más muzsikusz tudott csak elkalauzolni, miközben az építmény kitüntetett pillanatai fejlethetetlen érzékenységgel születtek meg a kezei között.

E kitüntetett pillanatok a zene azon súlypontjai, amelyeket (hang)súlynak nevezünk, s Dobszay ezek közül az idő folyamatát megszervező súlypontok által kialakított szerveződést, az úgynevezett metrikai súlyokat tekinti a klasszikus stílus fundamentumának. Sőt, valójában nem klasszikus stílusról, hanem klasszikus *hallásmódról* van itt szó: a stílus mibenléte ugyanis az érzékelésmódban rejlik. Ennek alapja a periodicitás elve, s hordozó közege az élő lökületben előrehaladó idő, amely hierarchikus rendbe szerveződik. Az érzékeny előadóművész és zenehallgató hétköznapi tapasztalása nyomán Dobszay amellett teszi le voksát, hogy az időlökületesen alapuló úgynevezett metrikai rend, mely ütemekbe rendeződik, mindig páros – a Dobszay által javasolt kifejezéssel: *binomiális* – struktúrákat alakít ki, amelyek egymásba ágyazódnak, vagyis a természettudományokban már jól ismert terminussal *fraktálszerkezetet* körvonalaznak.⁸ A binomiális fraktálosság, vagyis az az állítás, hogy a klasszikus stílusban a zene időeseményei egymásba ágyazódó páros rendbe szerveződnek: az ütemek ütempárokba, az ütempárok is párokba (ami általában egy félperiódus), de még az ütempár-párok is párokba (ami általában egy periódus) – s így tovább – rendeződnek, kétségtelenül az elmélet legerősebb állításainak egyike, amely első hallásra ellenpéldák keresésére sarkallhat; ilyen ellenpéldákat a valóságban mégis igen nehéz találni. (Hármas rendszerben működő zene, melyben például hármas lökületű ütemek ütem-triászba, azok pedig háromszor három ütembe tagozódnának, nem is igen létezik a klasszika repertoárjában; legfőljebb a második szintig, az ütem-triászig jut el egy-egy szerző.⁹) Dobszay amellett érvel, hogy a binomialitás egyetemes

észlelési elv a klasszika korának meghatározó hányadában (a központi figuraként tételezett, s a könyvben a messze legtöbbet idézett Mozart esetében biztosan). Bravúros, bár nem nélkülöz némi tendenciózusságot az a rövidebb fejtegetés a hármas ütemről, melyben a hangfelvételeken rögzített népzene és a lejegyzett középkori műzene jelenségeiből indul ki, hogy amellet érveljen, hogy az ütem páros felosztása volt a történetileg elsődleges jelenség, s az ütemek hármas lüktetése ebből származtatható.

A figyelem művészete

Az elmélet legeredetibb, s egyben kulcsfontosságú mozzanatának azonban kétségkívül a zene egyik központi fogalmának, a (hang)súly jelenségének, mibenlétének meghatározását tartom. A magyar zenei szakirodalomban Dobszay volt az első, aki a zenei súly természetét a figyelem irányításával hozta összefüggésbe, s ezzel radikálisan új szemléletet emelt be mind a zeneelméletbe, mind pedig a zenepedagógiába. A (hang)súlyt ugyanis nem másként határozza meg életmű-összefoglaló könyvében, mint a figyelem irányításának sajátos aktusát, s egyben leírást és magyarázatot ad az eltérő típusú zenei súlyok, ill. hangsúlyok *kognitív* funkcióira. Ez a megközelítés a zenét megteremtő elmebeli és érzésszerű folyamat megfigyelésén keresztül újfajta, nyíltan kognitív zeneelméletet és -analízist körvonalaz, amely a hagyományos, túlnyomórészt strukturalista szemléletű analízisnek a más tudományterületekhez, például a nyelvészethez képest megkésett alternatíváját hozza. (Valójában azonban csak megkésettnek tűnik az itthon Dobszay által körvonalazott alternatíva, hiszen amit a szerző posztumusz megjelent könyvében összegez, részleteiben kidolgozott és publikált volt már a 60-as évek derekán – elsősorban *A hangok világa* tankönyvsorozat tanári útmutatóiban¹⁰ –, éppen a kognitív fordulat nemzetközi elterjedésének idején más tudományterületeken.) Dobszay leírásában ugyanis a zenei folyamat nem pusztán lineárisan, előre felé haladva bontakozik ki az időben, hanem, tehetnénk hozzá a pszichológia friss eredményei nyomán, úgy *tájékozódik* benne zeneszerző, előadó és hallgató, mint ahogy például az autós figyel az útra, vagy ahogy a kiemelkedő sportolók irányítják figyelmüket csúcsteljesítményük elérése során: nem csupán előre tekint, hanem előre és hátra egyaránt figyel – tájékozódik az úton, *navigál*.¹¹ Dobszay fogalmazta meg a magyar zenei szakirodalomban elsőként és legvilágosabban, hogy a metrikai súly lényege az a „jellegzetesen szellemi, pszichikai művelet”, amelynek során „az előadó képzetében előre realizálódik a csoport,¹² és annak meghallása hozzá kell kötődjen egy adott időponthoz, tudniillik a csoport indító időpontjához (illetve az ezt megjelölő hanghoz, esetleg szü-

nethez)” (37. old.). A csoport képzele közvetlenül a csoport indítását megelőzően jelenik meg a jó előadó elméjében, s ekkor a mai lélektan szóhasználatával élve nem deklaratív tudást működtetünk (vagyis nem pusztán tudjuk, hogy meddig tart az adott időbeli terület), hanem procedurális tudást (érezzük és aktívan elképzeljük az adott időbeli területet). Ez a mozzanat Dobszay zeneelméletének és egyben pedagógiájának kulcsa: az érzés megragadása és tanítása.

Tulajdonképpen másodlagos kérdés, hogy az érzés megszületése milyen fizikai megvalósulást von maga után (jellemzően úgynevezett agogikát okoz, vagyis az indítószólyt kapott időpillanatnak az előzetesen elvárthoz képesti néhány század- vagy tizedmásodpercnyi késését). A súlyok azonban nem csupán efféle indító funkcióval rendelkeznek. A zenemű arányrendje, vagyis az időbeli formát megalkotó időhosszak egymásra következése nem pusztán a figyelem előre irányulása nyomán, vagyis lineárisan bontakozik ki: a csoportok zárásának pillanatában ugyanis képzeletünkben visszatekintünk a csoportra, s „[a] csoport utolsó hangjában (szünetes befejezésnél az utolsó hangból és a szünetből álló részletcsoportban) mintegy összefoglalódik az előadó képzetében a bejárt út” (41.). Ezzel a mozzanattal foglaljuk össze a csoport képzetét egy memóriaegységbe, amelyhez mérjük az elkövetkezőket (éppen úgy, ahogyan az autóvezetés, a való élet számos „navigáló” tevékenysége során, vagy a sportok jó részében). „Az érkező hang a formálás folytatásának alapja, mert minden ezután következő formarészhez (sőt bizonyos értelemben az eddigiekhez is) aszerint viszonyítjuk az adott csoportot, amint annak mondanivalóját, tartalmát, súlyát, terjedelmét, jelentőségét emlékezetünk az utolsó hangba sűrítve a maga számára elraktározta.” (Uo.)

A képzelet zeneelmélete

Ennek a képzeleti-érzeti működésnek a megértéséből és művés jellemzéséből bontakozik ki Dobszay kognitív szemléletű zenei analízise és előadóművészet-pedagógiája. A klasszikus stílus lényegét abban látja, hogy benne az időbeli szervezettség páros-elvűsége, binomialitása a legtisztábban és legfraktálszerűbben épül fel, s ez a dallami és harmóniai rendtől független időbeli szerveződés adja a zenei folyamat gerincét. Erre a gerincre épül föl maga a hangzó alkotás, s dallam, harmónia és különféle hangsúlyok ezt az alapállást színezik – kihangsúlyozzák vagy épp eltakarják. A nagy zeneszerző és a nagy előadó ismérvei ugyanazok: milyen messzire képesek elmenni az „eltakarás” izgalmas játékában úgy, hogy a hallgató még koherens, szerves egészet érzékelen? Ez sajátos képességet, virtuóz zenei figyelmi-képzeleti működést föltételez, így „[j]ó, ha az előadóművész tudatában van annak, hogy a kötéltáncos egyensúlyát keresi”. (Kiemelés az eredetiben – 189.)

Dobszay elképzelésében a jelentősnek érzékelt előadó-művészetnek is utat mutató analízisnek, s egyben a könyv túlnyomó részének feladata, hogy elemezze s rámutasson: a metrikai rendbe beletöltött dallamfrázisok szövése, a harmóniai (tonális) formálás és ezeken túl a különféle díszítő, „fűszerező” hangsúlyok hogyan képesek az imént kifejtett „formai alapöszöntől” való eltérés révén „életet, dinamikát” hozni a zenei előrehaladásba (133.), s az idő csendjének üres terét hangzó anyaggal életre kelteni.¹³ (Érdemes megjegyezni: az imént említett különféle díszítő hangsúlyok Dobszay szigorú teóriája szerint felszíni mozzanatok ugyan, az átlagos – és zeneileg nem túl művelt – hallgató számára az előadóművészi stílus legszembetűnőbb elemei lehetnek.) Ez az analitikus szemlélet nem szokványos, szinte lélektani fogékonyságot kíván meg az elemzőtől: sajátos empátiával kell behelyezkednie a zenei anyag dinamikus működésébe, s megsejtenie annak a figyelmes hallgató általi optimális, a lehető legtöbb finomságot és élvezetet nyújtó befogadását. Szemben a hagyományos analízisben túlságosan is szokványos gyakorlattal, a zenei folyamatnak az elmélet kategóriáival történő, nemritkán öncélú strukturális leírásával, verbalizálásával, az effajta kognitív elemzés tehát mindig célszerűvé válik: a zenei gondolat hangzó testet öltését segíti, értelmezi és értékeli.

Nem triviális feladat ez az elemző számára: érzékenységet, nyitottságot, kreativitást feltételez és ezekre nevel, s a remekművekben kibontakozó összetett és lényegileg ambivalens – a formálás imént jellemzett dinamikus erőterében keletkező ellentétes, egymásnak feszülő értelmezési tendenciákat magában foglaló – zenei folyamatok működés módjának megismerésére és mély átérzésére sarkall. Vajon elérheti-e valaha is célját ez a szemléletadó könyv a zeneoktatásnak egy olyan rendszerében, amely a hétköznapi gyakorlatában reflexió nélkül viszonyul megszokott s megkövesedett előadói hagyományokhoz és zeneelmélet-pedagógiai módszerekhez, és ezek követésére készít fel? Elérheti-e célját a hétköznapi zenepedagógiájában, amely nyitottság, tehetség, idő, bátorság vagy akarat híján a könnyebbik utat választja, s fásultan követi bornírtan sematikus útjait? Dobszay elemzői, s egyben előadói szemlélete, amelyet ebben a posztumusz kötetben összegez és részletgazdagon jellemez, valójában már fél évszázada ismert volt a magyar zenepedagógiai gyakorlatban az 1960-as évek második fele óta folyamatosan használt, minden zenetanuló által ismert szolfézsztankönyvsorozata, *A hangok világa* révén. Módszertana révén ez a tankönyvsorozat nem hogy ötven évvel ezelőtt, de – sajnos – még ma is úttörő szemléletűnek számít mind hazai, mind nemzetközi viszonylatban. Bár szerzőjük minden alapvető fórumon: a tanároknak szánt útmutató kézikönyvekben, ze-

nepedagógiai szakcikkekben a tankönyvek érzékenyen értő és kreatív használatára biztatott, a mai pedagógiai gyakorlat ismeretében úgy tűnik, meglepően kevesen figyeltek oda ezekre az egyébként jól hozzáférhető forrásokra, s értették meg valóban és tették magukévá meg az üzenetet s a szemléletet. Nemcsak az életmű-összefoglaló kötetről írhattunk volna tehát (újra és újra), hanem a félvszázados tankönyvsorozatról, amelynek új, didaktikai részleteiben – nem szemléletében – modernizált kiadása most készül. Vajon kell-e, s elegendő lehet-e még egy fél évszázad, hogy a Dobszaytól megtanulható érzékeny elemző szemléletmód az azt megillető központi helyre kerüljön mind az előadó-művészetben, mind pedig a pedagógiai gyakorlatban?

JEGYZETEK

- 1 DOBSZAY László: *A klasszikus periódus*. Bp., Editio Musica, 2012
- 2 LUSSY, Mathis: *Le rythme musical*. Párizs, Heugel et Cie, 1884; MATTHAY, Tobias: *Musical Interpretation: Its Laws and Principles, and their Application in Teaching and Performing*. London, Joseph Williams, 1913; CHRISTIANI, Adolph F.: *The Principles of Expression in Pianoforte Playing*. New York – London, Harper & Brothers, 1885; RIEMANN, Hugo: *Musikalische Dynamik und Agogik*. Hamburg, D. Rahter, 1884; Uő: *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*. Lipcse, Breitkopf & Härtel, 1903. Jelentőségük és számos tekintetben ma is teljességgel érvényes mondanivalóik ellenére e korokban igen ismert köteteket mára szinte teljesen elfelejtette a zenei köztudat, de jellemzően még a zenetudósok sem ismerik e munkákat. Érdemes megjegyezni még, hogy egy-egy Riemantól eredeztethető mozzanat (elsősorban az ütemfunkció-számozás) mellett Riemannra többször is hivatkozik Dobszay: a német muzikológusnak az övével egy jelentős tekintetben ellentétes metrika-teóriáját elveti.
- 3 LERDAHL, Fred, – JACKENDOFF, Ray: *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge (MA), MIT Press, 1983
- 4 Könyvformátumban magyarul már az 1970-es években megjelent az előadássorozat. BERNSTEIN, Leonard: *A megválaszolatlan kérdés. Hat előadás a Harvard Egyetemen*. Ford. RÉVÉSZ Dorrit, Bp., Zeneműkiadó, 1979
- 5 Három reprezentatív példát kiragadva, majd a két legmodernebb összefoglaló jellegű munkát megemlítve – CONE, Edward T.: *Musical Form and Musical Performance*. New York, W. W. Norton, 1968; TODD, Neil P.: *A model of expressive timing in tonal music = Music Perception*, 1985, 1., 33–58.; PARNCUTT, Richard: *A perceptual model of pulse salience and metrical accent in musical rhythms = Music Perception*, 1994, 4., 409–464.; HURON, David: *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge (MA), MIT Press; YUST, Jason: *Organized Time*.

Rhythm, Tonality, and Form. Oxford, Oxford University Press, 2018

- 6 A teoretikus, előadóművész és zeneszerző Dobszayt a zeneszerzői nagyság megfajtása hosszú időn át foglalkoztatta; két esszéje megvilágító erejű e tekintetben. DOBSZAY László: *A zeneszerzői nagyság* = *Muzsika*, 1996, 5. sz., 3–5.; Uő: *A zeneszerzői kicsiség* = *Muzsika*, 2004, 12. sz., 3–5.
- 7 DOBSZAY: *i. m.* (2013), 256. Az idézeteket követő számok *A klaszikus periódus* c. kötet megfelelő oldalszámát mutatják.
- 8 Ld. például RANKIN, Susan K. – FINK, Philip W. – LARGE, Edward W.: *Fractal structure enables temporal prediction in music* = *The Journal of the Acoustical Society of America*, 2014, 136. (4.), EL256–EL262.
- 9 Ld. a hármasságról GYÖRFFY István: *Kettő vagy három?* = *Agócsy Szimpózium 2010.* Szerk. KERESZTES Nóra, Pécs, Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar, 2010, 9–25.
- 10 DOBSZAY László: *Útmutató[k] A hangok világa I[–VI.] szolféztankönyv[ek] tanításához.* Bp., Zeneműkiadó, 1966–1972
- 11 STACHÓ, László: *Mental virtuosity. A new theory of performers' attentional processes and strategies* = *Musicae Scientiae*, 2018, 4., 539–557.
- 12 A metrikai súlyok, vagyis az idő binomiálisan megszervezett rendszerét körvonalázó metrikai keret darabjainak kezdőpontjai kapcsán időbeli hosszakat ért Dobszay „csoport”-on; a metrikai keretbe belehelyezkedő dallami szerveződés tekintetében, vagyis a dallam részleteit, frázisainak kezdő pillanatait megjelölő dallami súlyok kapcsán pedig magára a dallami frázisra utal „csoport”-ként.

Balogh Csaba

„A vággyal teli feltételes mód”

Dávidházi Péter: *„Vagy jöni fog” – Bibliai minták nemzetiesedése a magyar költészetben*

Budapest, Ráció Kiadó, 2017

■ Dávidházi Péter irodalomtörténész akadémikus nem írt egyetemi tankönyvet, mégis minden monográfiája azzá vált. Aligha született az elmúlt harminc évben magyar nyelven olyan kultusztörténettel és -elmélettel foglalkozó szakdolgozat, doktori értekezés, tanulmánykötet vagy monográfia, amely ne hivatkozott volna az *Isten másodszülöttjére*, a magyar Shakespeare-kultusz természetrajzát tárgyaló munkájára.¹ Hasonlóan súlyos – az irodalomtörténészek számára megkerülhetetlen – opusszá vált az Arany János kritikai örökségét értékelő *Hunyt mesterünk*² és a monumentális Toldy Ferenc-monográfia – *Egy nemzeti tudomány születése*.³

Dávidházi Péter legújabb tanulmánykötetében nem maradt meg a maga teremtette-építette tudományos iskola falai között, hanem új utakra tért. A *„Vagy jöni fog” – Bibliai minták nemzetiesedése a magyar költészetben* a hazai szakirodalomban szinte ismeretlen tudományközi területekre vezeti az olvasót – de ezzel a szerző nem csekély szakmai kockázatot vállalt. A kötet fő kérdése viszonylag egyszerű: milyen új jelentést kapnak a *bibliai minták* nemzetiesítései a XIX. és XX. századi magyar költészetben és műfordításokban. „Min-tán itt éppúgy érthetjük egy szerep továbbélését, mint a beszédhelyzet hagyományozódó jellegét, valamely műfaji előzményt, öröklődő szóképeket vagy ezek egész hálózatát, sőt akár egy régről származó logikai műveletsort; akkor is, ha az egykori vagy későbbi nemzedékek (tudatosan vagy akár öntudatlanul) maguk is bibliai utalásként értelmezték, és akkor is, ha azóta észrevétlenné fakult és kihullott a mű jelentésvilágából.”⁴ Dávidházi Péter bevezetőjében maga hívja fel a figyelmet saját „illetékességi határsértésére”: végzettsége szerint csakis irodalmárként közelíthet témájához, bibliatudósként, a szentírástudomány hivatásos, szakavatott művelőjeként nem. Valóban: ezen a területen a tudományos értékű véleményalkotás *előfeltétele* az ószövetségi héber, az

újszövetségi görög és a klasszikus latin nyelv, valamint a bibliai idők történelmének, vallás- és művelődéstörténetének elmélyült ismerete. Az erre épülő második – és szintúgy kötelező – ismeretanyag még hatalmasabb: abból a felekezeti hovatartozáshoz szorosan kötődő hermeneutikai hagyományból áll, amelynek elsajátításához – ahogy egykoron a jezsuita bibliatudósok mondták – egy élet csak szűkösen elegendő. A szerző mindennek tudatában van. Maga idézi Northrop Frye intő példáját: a neves kanadai irodalmár lelkesíti végzettsége ellenére sem bírt kellő szaktudományos felkészültséggel, ezért a *Biblia* és a szépirodalom kapcsolatát elemző kétkötetes munkáját jogos bírálatok érték.⁵ Dávidházi Péter példás szerénységgel megfogalmazott szakmai „mentségeinek” súlyát alighanem az határozza meg, hogy az olvasó, a kritikus az irodalom- vagy a szentírástudomány felől közelít a kötethez. Egy teológus, egy bibliatudós vagy hebraista szemöldöke talán felszalad az ószövetségi héber eredetihez kapcsolódó műkedvelő etimologizálás láttán, és önmagában kevéssé találhatja meggyőzőnek, hogy a szerző „évtizedek óta rendszeres (ámuló, gyönyörködő, megilletődött) olvasója” a *Bibliának*, „sokféle utóképzést” vállalt (például 2006 óta tanulja a bibliai hébert), és irodalomtörténészként olyan szövegösszefüggéseket is észrevehet, amelyek kimutatása „nem tartozik a *Bibliával* foglalkozó szakemberek elsődleges érdeklődési körébe”.⁶ Végző soron nem a szakmai bizalom vagy a gyanú hermeneutikája, hanem a problémafelvetés, a választott módszer és annak hatékonysága dönti el, hogy tényleges tudományos dilemmát jelent-e a kötet előszavának szinte minden oldalán hangsúlyozott „illetékségi határsértés”.

Dávidházi Péter szerint a bibliai allúziók elemzésének „nem szabad annak kinyomozására szorítkoznia, hogy az utalás, motívum, kifejezési mód pontosan honnan vétetett, hanem arra kell irányulnia, hogy mi történik vele és általa a versben, amelybe került, mennyire vett (vagy nem vett) erről tudomást az olvasó, s a hasonló esetek együtt milyen kölcsönhatásba kerültek a korabeli és későbbi magyar költészettel.”⁷ A szerző egy sajátos *kinagyításos* módszerrel, a lehető legnagyobb filológiai felbontásban vizsgálja meg a kérdéses helyeket, majd a forrásnak tekintett bibliai textus és a magyar lírai szöveg kettős jelentésrekonstrukciója kiegészül egy kritikátörténeti és recepcióesztétikai szemponttal: „a kortársak beszámolóai alapján ki kell derítenünk, hogy a bibliai vagy egyéb kapcsolatok így feltárható részleteiből vajon mennyi és hogyan tudott valóban hatni”.⁸ E módszer első lépésének eredményes alkalmazásáról és lehetséges buktatóiról már sokan szóltak. A jeles Madách- és Petőfi-kutató Kerényi Ferenc egykori bon mot-ja szerint egy hatástörténeti leve-

zetés tudományos értéke fordítottan arányos a kényszerűen felbukkanó *talánok* és *feltételes módok* számával. Az impresszionista kritizmustól csakis a filológiai alaposág, a „pozitív tények” keresése és tisztelete óvhat meg, az irodalmi művilágától elszakadó forrás- és motívumkutatás öncélúságától pedig a jelentésváltozásra, a jelentésemelkedésre összpontosító elemzés. De még így módon sem zárható ki a feltételezett forráshely és az elemzendő motívum egybevetésének esetlegessége, bizonytalansága. A komparatiztika alaptétele, hogy jószívről minden mindennel összehasonlítható, de a művet többnyire csak tovább gyarapítja a megválaszolandó kérdések számát. Dávidházi Péter ezt maga is hangsúlyozza, sőt, azt is jelzi, hogy elemzői módszerének hatékonysága hullámzó: nem mindig vezet „bizonyítható, vagy akár csak valószínűsíthető eredményhez, de még mindig jobb, mint teljesen lemondani a kutatásról”.⁹ E mondat megfordítása világít rá a nagy ívű vállalkozás egyik vitatható pontjára: miért nem szűkítette le a szerző a közreadást azokra az eredményekre, amelyek bizonyíthatók vagy legalább valószínűsíthetők? Azonban a kötet minden tanulmányáról megállapítható, hogy Dávidházi Péter tudása legjavát adja hatástörténeti és értelmezési téziseinek igazolásáért: veretes elméleti felkészültséggel, hatalmas műveltségi anyagot és filológiai apparátust mozgatva próbál eljutni a vizsgált irodalmi jelenség gyökeréig.

A kötet tartalmának általános és egy verselemzés részleteiből bemutatása előtt rövid kitérőt kell tennem a címmel kapcsolatban. A *Szózatból* vett metaforikus cím – „*Vagy jóni fog*” – fogalmi alcíme: *Bibliai minták nemzetiesedése a magyar költészetben*. Az olvasó talán arra gyanakodhat, hogy a *nemzetiesedés* a szerző (kissé nyakatekert) nyelvi leleménye a tisztább és világosabb bibliai minták *nemzetivé válása* helyett – de nem! E többszörösen képzett főnév egy időben született a nagy nemzeti imádságokkal. Az 1830-as évek elején már hasonló alakot használ Széchenyi a *Világban*, az évtized végén pontosan így olvasható Hunfalvy Pál *Drezdai leveleiben*, majd 1845-ben a *Honderü* hasábjain. A fogalom legalaposabb korabeli meghatározását Toldy Ferenc adja az 1859-ben megjelent *Kazinczy és kora* című munkájában.¹⁰ Dávidházi Péter a nemzetiesedés összetett kulturális jelenségét a bibliai minták irodalmi használatára, a bibliai minták sokszínű magyar irodalmi felhasználását a nemzetivé válás folyamatára szűkítette le.

A több mint félezer oldalas kötet tizenöt tanulmánya közül a két legterjedelmesebb („*Az nem lehet, hogy annyi szív*” – A *Szózat bibliai logikája és szerepmintája*, valamint „*A magyarok istenére esküszünk*” – A Nemzeti dal *történelmi beszédaktusa és a toborzó vers poétikája*) itt jelenik meg először. A többi írás már korábban

is olvasható volt, de nem ebben a formában – ide átdolgozás után kerültek. A tanulmányok legjava hat költői életműhöz kapcsolódik. A XIX. századból – Vörösmarty és Petőfi mellett – Kölcseyhez (*A Hymnus paraklétszi szerephagyománya; Szimbolikus honfoglalások a Hymnus befogadó formuláiban*) és Aranyhoz (*Arany János és a feltámadás költészete; A Sejtelem, avagy a költészet vigasza; Ballada Jeftha áldozatáról Arany Hamlet-fordításában*). A XX. századi részből két-két írás foglalja Babitscsal (*A kihagyás poétikája Babits Jónás könyvében; Az Esti kérdés és a Jónás könyve*) és Kosztolányival (*Kosztolányi Halotti beszédéről, elfogultan; A Jeremiás- és Ésaías-utalások sorsa Kosztolányi Poetfordításában*). Az utolsó három értekezés más logikát követ. Két költői alkotást (*A Levegőt! és az Egy mondat a zsarnokságról ősmintája Jób könyvében*), illetve műfordításokat hasonlítanak össze (*The Waste Land, Ezékiel és a magyar fordítások*). A kötetet záró keletkezéstörténeti esettanulmány (*Az újraírások poétikája egy bibliai zsoltártól Thienemann verséig*) egy – aligha megválaszolható – elméleti dilemmára világít rá: „kik, mikor kezdték el írni, azaz inkább újraírni mindazokat a verseket, amelyeket filológusként (gyanútlan vagy rossz lelkiismerettel) egyetlen szerzőhöz és keletkezési dátumhoz szoktunk kötni?”¹¹

A kötet interpretációs logikáját egy XIX. századi költemény elemzésének bemutatásával szemléltetem, megkockáztatva, hogy e tanulmány számos erénye és néhány vitatható pontja – mutatis mutandis – a többi írásra is érvényes. A *Harmadnapon – Arany János és a feltámadás költészete* című értekezés kiemelkedő jelentőségű a szerző pályáján: székfoglaló előadásaként, rövidítve ez a hangzott el a Magyar Tudományos Akadémián 2011 februárjában. Arany 1852 végén írt *Keveháza* című, viszonylag terjedelmes (harmincnyolc strófa, 304 soros) költeményéből Dávidházi Péter a 31. versszakot, főképp az első négy sort veszi alapos vizsgálat alá.

„Harmadnap a hunok hada,
Mint új vihar, feltámad;
Harmadnapon kürtödbe fúsz
Torda fia, hős Bendegúz!”

A szerző úgy látja: „az első két sor nyelvében történik valami, ami túlmutat állításain, s túl mindazon, amit megállapítható tárgyáról közvetve mond, sőt amit narrátora, egy hun énekmondó... egyáltalán mondhat”¹² Noha természeti hasonlat ékelődik a „harmadnap” és a „feltámad” közé, e két szó kapcsolata tudatküszöb alatti *utalásként* egy pillanatra felvillanó felettes jelentést teremt, amely elszakad a versben elbeszélte eseményektől. A „Jézus harmadnapon a halálból feltámad” hittétel évszázadok óta magyar fordításban is – főképp ebben a fordításban – jól ismert az evangéliumokból, az Apos-

toli hitvallásból, az egyházi énekekből és számos liturgikus szövegből. Ennélfogva „Aranyt és a korabeli olvasói túlnyomó részét egy gyerekkortól jól ismert szöveg eltéveszthetetlen töredékére emlékeztette, akár tudatára ébredtek, akár nem”. Dávidházi még hozzáfűzi: „nincs írásos nyoma a korabeli tudatosulásnak”.¹³ Csakhogy ettől a ponttól a bibliai mintára összpontosító jelentésrekonstrukciót részben *talánokra* kell építeni. Mivel nincs semmiféle nyoma a tudatosulásnak – alapos kritikájában Gyulai Pál is átsiklik az utalás felett¹⁴ –, így még megbecsülni sem lehet, hogy a korabeli olvasók mekkora hányadát *emlékeztethette* az egymástól messzire kerülő „Harmadnap [...] feltámad” a bibliai textusra. A tudatosulás nélküli – mint a szerző fogalmaz: „nagyreszt öntudatlan” – emlékezés komoly érvként aligha használható az irodalmi elemzések világában, egy másik tudomány területére vezet, s csak újabb kérdőjeleket rajzol az interpretáció margójára.

Dávidházi Péter verselemzése – költészetpoétikai értelemben – az utalás által létrejövő, a szerző által *utalásmetaforának* nevezett trópusra épül. Ez a metaforatípus kevésbé egyértelműen bontható azonosítóra és azonosítottra, mint a klasszikus hasonlat. Arany még „hallgatólagosan sem állítja, hogy a hunok hada *úgy* támadt fel, *mint* Jézus, hanem csupán arra talál módot, hogy a hunok hadának feltámadásáról beszélve egyúttal emlékeztessen Jézus feltámadására is. Az utalás mint metafora itt csak bevillantja Jézus feltámadását az összképbe, s a »feltámad« ige átvitele révén valamiféle talányos, meghatározhatatlan, legfőlőbb homályosan sejtethető és értelmezésre váró *összefüggésbe* hozza a hunok hadának feltámadásával.”¹⁵ Aligha meglepő, hogy ez a teória fel sem merült a *Keveháza* eddigi szakirodalmában. Ugyanis ha távolról – tehát pusztán az elbeszélte események felől – nézzük a verset, a *pogány* hunok véres csatározásai a legmerészebb asszociációk nyomán sem idézik fel Jézus feltámadását. Ha közelről vizsgáljuk a tanulmány középpontjában álló sorpárt, a két kulcsszó (harmadnap – feltámad) között álló főnevek (hunok, hada, vihar) és a rímpár (hada – feltámad) sem támogatja ezt az képzettársítást. Tehát a tanulmány tétje, sikerül-e *tárgyszerűen* amellett érvelni, hogy mindez nem csupán műelemzői ötlet, hanem Arany János *valóban* Jézus feltámadására kívánta a vers olvasóját emlékeztetni. Ezért teremtette meg ezt a „talányos, meghatározhatatlan, legfőlőbb homályosan sejtethető és értelmezésre váró” *összefüggést*, ezért illesztett három különböző alanyt a „feltámad” igéhez: „a hunok hadát, a vihart és (kimondatlanul, de félreérthetetlen utalással) Jézust”¹⁶

Dávidházi Péter érvelése a legmagasabb színvonalú szakmunkákra támaszkodik, kiemelten a modern angol irodalomtudomány egyik atyjának, Ivor Armstrong Richardsnak

(1893–1979) *The Philosophy of Rhetoric* (1936) című kötetére.¹⁷ A kimunkált és a szépirodalmi szövegek értelmezéséhez új távlatokat nyitó metaforaelmélet alkalmazásával párhuzamosan, az életrajzi megközelítésnél, az alkotásfolyamat rekonstruálására tett kísérletnél fel-feltűnik egyfajta – bevallott, de nehezen megokolható – szubjektívizmus. „Nem bizonyítható, sőt elméletileg is kikezdzhető feltételezés, de szinte biztosra veszem – írja Dávidházi –, hogy Arany tudatában volt a *Hiszekegyre* utaló szókapcsolatának, és számított utaláshívó erejére.”¹⁸ A költői tudatossághoz, az alkotói szándékhoz fűződő bizonytalan pszichologizálás ellentétben áll a kapcsolódó életrajzi, felekezeti és művelődéstörténeti háttér pozitivistá módszerrel és alapossággal felidézett, gazdagon részletezett – és rendkívül tárgyyszerűen értékelt – tényanyagával. Egyetlen kísérletet említve: a szerző arra keres választ, hogy Arany forrásszövegei – Kézai Simon, Kálti Márk és Thuróczy János krónikái – alátámasztják-e a *Bibliához* kapcsolódó (és az utalásmetaforákra épülő) képzettársítást. De a nyomozás végül nem hoz eredményt: „mind a »harmadnap«, mind a »feltámadá« motívumnak volt ugyan valamiféle előzménye a krónikákban, de azok ott nem voltak transzcendens vonatkozásúak és bibliai utalásúak, egymáshoz sem volt közük...”¹⁹ Ezért a gondolatmenet – az alkotásfolyamat rekonstruálására tett kísérlet során – vissza-visszatér a lélektani feltételezésekhez. Például annak latolgatásához, hogy a költő a vers írásakor emlékezhetett-e, gondolhatott-e *Ezékiel* könyvére vagy az *Újszövetség* vonatkozó részletére. Az összefoglalás – a talánok és feltételes módok miatt – törvényszerűen semmitmondó: Aranynak „[a]mikor a *Keveháza* 31. versszakának első, illetve a második sorának utolsó szavát leírta, sokféle indíték vezethette kezét, de legalább ösztönösen tudnia kellett, mit csinál”.²⁰

Dávidházi Péter tanulmányának azok a nagyszerű – tankönyvbe illő – részei, amikor Arany-kutatóként, rendkívüli tárgyismerettel az *irodalmi tények* bonyolult, sokszor máig feltérképezetlen kapcsolatrendszeréről szól. Például arra hívja fel a figyelmet a költő – térben és időben távoli kultúrák rejtett hasonlóságaira rávilágító, a hagyományokat összeszővő – metaforaképzésével kapcsolatban, hogy „az eposzi hőst jellemezve rendszerint egy sajátosan kevert szókincset használ, amely mintha a közös nevezőt keresné az antik görög és római epika végzeteszméje, a kereszténység gondviselés-hite és az isteni eleve elrendelés református meggyőződése között”.²¹ Másutt pedig arra emlékeztet, hogy a köztudatban jámbornak és szemérmesnek tartott költő világában „mennyi halál, vér, tetem, bomlás, csontok, mennyi sírvilági kép és hasonlat”.²² Annak szemléltetése is emlékezetes, hogyan változik a feltámadás-motívumnak, mint az életmű egyik

alapmetaforájának a gyakorisága a költői pálya során, mikor ellentmondásos a használata, és ez miként kapcsolódik össze a magyar, illetve a világtörténelmi események szakrális értelmezhetőségének alkotói dilemmájával. A *Keveháza* kapcsán különösen izgalmas a nyolc évvel később írt *Széchenyi emlékezete* című óda elemzése: itt egyértelműnek tűnik a viszatérő feltámadás-metafora és Krisztus feltámadása közötti kapcsolat. Ugyanakkor Dávidházi Péter arra is hoz példát, hogy e trópus költői alkalmazása nem ritkán borzongástól, szorongástól, halálfélelemtől terhes vagy egyenesen profán. Utóbbinál talán elég a *Toldira* utalni. „Ha most feltámadna s eljőne közetek...”

A nagy ívű értekezésnek azok a feledhetőbb (s talán felesleges) bekezdései, amikor az irodalomtudós átadja a szót a *Biblia* műkedvelő rajongójának, aki – például – a feltámadás-metafora ószövetségi használatát, etimológiáját és dogmatikai háttérét alig két tucat sorban foglalja össze.²³ Ezek a helyeken egy bibliai kislexikon vagy egy biblikus teológiai szótár szócikkének kivonatára emlékeztet a szöveg. Hasonló a helyzet a lírai részekhez fűződő hittudományi kitérőkkel. Alighanem Arany igazolását célzó nemes értelmezői lelkessültség rendezte egy sorba – a fátum és a predesztináció eltéréseit vázolva – Ravasz Lászlót, Max Webert és Martin Bubert²⁴ – egy református teológus talán fenntartásokkal olvassa mindezt.

Általánosságban is elmondható, hogy a meggyőzés lendülete magyarázza a műelemzés vitatható pontjait, amikor az érvek helyébe a „vággyal teli feltételes mód”²⁵ lép. De a szerző teoretikus megállapításai – néha előtte, néha utána – zárójelbe teszik, megkérdőjelezzik ezeket a kitérőket. Dávidházi Péter maga hangsúlyozza, hogy a *Keveháza* „Jézus-metaforája” mellett nincsenek kényszerítő erejű bizonyítékok: e rejtett trópus azonosításának előfeltételét nem az irodalomtudomány, az irodalmi szövegelemzés teremti meg. A hit világára vonatkozó utalásokat felszínre hozni és megérteni „csak az olvasó segítségével lehet, s ehhez egyáltalán nem mindegy, ki és milyen világnézeti meggyőződéssel olvassa a szöveget, illetve szükség esetén mennyire akarja vagy tudja felfüggeszteni saját meggyőződését ahhoz, hogy a mű költői nyelvének sugallatához alkalmazkodhasson”.²⁶ Mind ebből az is következik, hogy a költői nyelv efféle sugallata, a szövegtöredékek kontextusai között szövődő kapcsolat felvillanása csupán – az olvasó világnézetéből-meggyőződéséből, illetve az értelmező világnézetéből-meggyőződéséből és értelmezői szándékából fakadó, tehát szubjektív – feltételezés. Csakis akkor válik valóságossá, ha „az utalás-metafora által előhívott kontextusok az olvasók kultúrájának

szakrális alapszövegeihez tartoznak, és rituális szokásrendjéből ismerősek”.²⁷

Dávidházi Péter gondolatmenetének talán egyetlen hiányossága, hogy nem figyelmeztet: a vers megírása óta eltelt közel százhetven év alatt az olvasók kultúrájának szakrális alapszövegei, rituális szokásai elhalványultak, megváltoztak, szélsőséges esetben eltűntek. A vizsgált utalásmetafora a kortársak számára is csak „lopva villant”: homályosan és szublimálisan teremtett kapcsolatot a hun-magyar mitológia és a zsidó-keresztény hitvilág között. A ma olvasója számára ez az asszociáció még esetlegesebb. Tehát nem csupán arra van esély, hogy „az olvasói képzettársítások a szokásosnál is egyénibb változatokban egészítik ki mind az adott mű, mind a bibliai történetek kimondatlanul hagyott részeit”,²⁸ hanem arra is, hogy nem, vagy a – tanulmányíró feltételezte – költői szándékkal ellentétesen egészítik ki. Mint tette ezt Vas István, aki „már-már blaszfémikus kisajátításnak” értékelte az elemzett utalásmetaforát.²⁹

Bizonyítékok hiányában a tanulmány vége az alkotás-folyamattal kapcsolatos dilemmát sem oldja, oldhatja fel. „A Keveháza »Harmadnap«-sorpárja esetében is megválaszolhatatlan kérdés, hogy mennyire lehetett minden ízében és következményében megtervezett, szándékos vagy akár csak tudatos Arany részéről a hun sereg feltámadásának az új viharéhoz hasonlítása közben a jézusi feltámadás megidézése, ezáltal a hun és magyar mondavilág metaforikus utalású összekötése az *Apostoli hitvallás* szókapcsolatába sűrűsödött bibliai hagyománnyal.”³⁰ Az értekezést nyitó két talán – Jézus feltámadásának versbeli megidézése és a mögötte álló alkotói tudatosság – nem nyer bizonyítást, de a megtett gondolati út új szempontokat ad Arany költői világának megértéséhez.

Ez mondható el Dávidházi Péter tanulmánykötetének egészéről is: az olvasó – miközben mérlegeli, gyűjti az érveket és az ellenérveket – új összefüggések talál a tárgyalt lírai alkotásokban, életművekben – és ennél többet egyetlen értelmezéstől sem lehet elvárni.

JEGYZETEK

- 1 DÁVIDHÁZI Péter: *„Isten Másodszülöttje”: A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*. Bp., Gondolat, 1989
- 2 DÁVIDHÁZI Péter: *Hunyt mesterünk. Arany János kritikai öröksége*. Szerk. KELEVÉZ Ágnes, Bp., Argumentum, 1992
- 3 DÁVIDHÁZI Péter: *Egy nemzeti tudomány születése. Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet*. Bp., Akadémiai – Universitas, 2004 (*Irodalomtudomány és kritika*)
- 4 DÁVIDHÁZI Péter: *„Vagy jőni fog” – Bibliai minták nemzetiesedése a magyar költészetben*. Bp., Ráció, 2017, 7.
- 5 FRYE, Northrop: *Kettős tükör. A Biblia és az irodalom*. Ford. PÁSZTOR Péter, Bp., Európa, 1996; Uő: *Az Ige hatalma. Második tanulmány a Biblia és az irodalom kapcsolatáról*. Ford. PÁSZTOR Péter, Bp., Európa, 1997; DÁVIDHÁZI: *i. m.* (2017), 9.
- 6 DÁVIDHÁZI: *i. m.* (2017), 7., 8., 11.
- 7 Uo., 9.
- 8 Uo., 10.
- 9 Uo.
- 10 Uo., 12.
- 11 Uo., 14.
- 12 Uo., 226.
- 13 Uo., 227.
- 14 Uo., 231.
- 15 Uo., 228.
- 16 Uo., 228., 229.
- 17 RICHARDS, Ivor Armstrong: *The Philosophy of Rhetoric*. London, Oxford University Press, 1936. A szerző az 1981-es kiadást idézi: London, Oxford, New York, Oxford University Press.
- 18 DÁVIDHÁZI: *i. m.* (2017), 229. (Kiemelés tőlem – B.Cs.)
- 19 Uo., 234.
- 20 Uo., 230.
- 21 Uo., 248.
- 22 Uo., 236–237.
- 23 Uo., 239.
- 24 Uo., 249.
- 25 Uo., 238.
- 26 Uo., 247.
- 27 Uo., 229.
- 28 Uo., 247.
- 29 Uo., 244.; VAS István: *Nehéz szerelem I–II*. Bp., Szépirodalmi, 1983, II., 177.
- 30 Uo., 250.

Giovanni Matteucci: *Hétköznapi esztétika és esztétizálódás: reflexivitás a percep- cióban**

■ Giovanni Matteucci egy jó ideje népszerű kutatási terület, a hétköznapi esztétika (Everyday Aesthetics) és az esztétizálódás (aestheticization); a spontán szemlélődés és az átideo-logizált, a tradíció – bár a szerző nem használja e fogalmat – által meghatározott szépművészetek vitatott kapcsolatrendszerét elemzi analitikus módszertannal. Elemzéséhez a fő indokot az a felismerés szolgáltatja, hogy a magát az esztétika alá tartozó tudományágazatként definiáló hétköznapi esztétika nem dolgozott ki filozófiailag kellően aládúcolt percepció modellel (perception model). Fő tézise szerint pedig szembeszáll a hétköznapi esztétika művelőinek azzal a megközelítésével, mely semmibe veszi az összefüggést a hétköznapi esztétikai tapasztalat és az esztétizálódás között. Az esztétizálódáshoz kapcsolódó percepció ideológiai redukcióját kívánja végrehajtani, mely azt a passzív fogyasztói magatartáshoz közelítené, mintha a percepcióban megmutatkozó reflexív elmélyültség, legalábbis annak potencialítása, nem lenne még mindig az esztétika jellegadó karaktere. Matteucci arra hívja fel a figyelmet, hogy mindkettő, a hétköznapi környezet átesztétizálása és a művészi beállítódás, az „aisthesis” reflexív alapszerkezetéhez idomul; egyikük sem függetlenítheti magát a meghatározó történelmi kontextustól. Ennek folyományaként éppen a hétköznapi esztétika tehet szert helyzeti előnyre, amennyiben az esztétizálódás ideológiamentes szemléletmódját sajátítja el. A szerző – expliciten ugyan ki nem nyilvánított, de – feltett szándéka, hogy a hétköznapi esztétika totálisan relativizáló, szélsőséges kilengését és az abszolutizált művészeteszmény (mára talán) fenntarthatatlan túlhajtását egyensúlyba hozza.

A hétköznapi esztétika az elmúlt két évtizedben külön kutatási területté nőtte ki magát az esztétikán belül. Ez a szétfejlődés az esztétika mint tudományág XX. századi ka-landos fejezetének, az általános kulturális és társadalmi át-

alakulásoknak következménye. A szerző hat pontban foglalja össze az esztétika metamorfózisának okait. 1. *A művészet modernista paradigmájának válsága* címén arra utal, hogy a művészet semmiképpen nem fogható föl többé egy tisztán szimbolikus és expresszív formanyelv kutatásának, illetőleg az ezzel való kísérletezések autonóm terepeként. 2. *A szépművészetek kanonikus rendszerének összeomlását* felgyorsította a popkultúra és az alkalmazott művészetek bizonyos típusainak robbanásszerű elterjedése, egyre elfogadottabbá, népszerűbbé válása. 3. Az olyan esztétikai gyakorlatokat, mint amilyenek például *a dizájn és a divat*, mégsem lehetett könnyűszerrel integrálni a szépművészetekbe; a folyamatról zajló viták napjainkban sem szűntek meg, újra és újra lángra kapnak. 4. *Az esztétika érdeklődési körének tudományos korlátozása* egyre hangosabb elégedetlenséget szít, ami igényt támaszt arra, hogy az „aisthesis” fogalmának gyökeréhez térjünk vissza, az eredeti jelentéséhez. 5. *A virtualizáció mértékének hipertrófikus növekedésével* párhuzamosan a társadalmi gyakorlatok esztétizáltságát is egyre áthatóbban érzékeljük. 6. *A globális és a lokális színterek együttes jelenléte* határozza meg a multikulturalitás konfigurációját, aminek következtében a lokális valóságokba magától értetődően bizonyos idegen-szerű összetevők épülnek be s állandósulnak.

A hétköznapi esztétika különféle megközelítései – módszertani és elméleti megfontolásaik különbözőségéből fakadóan – a fenti listának mindig csupán néhány pontját analizálják. A Matteucci által képviselt filozófiai iskola az „analízis” szigorú elvégzésére különös gondot fordít; így a szerző vizsgálódásai főként arra irányulnak, hogy a hétköznapi esztétika kérdésfelvetései indokolják-e egy (az esztétikán belül differenciálódott) önálló kutatási ágazat létrejöttét; vagy alapvetően ugyanaz a tárgyuk, csupán más oldalról szemléljük. Annál is inkább jogos ez a módszertani dilemma, hogy a fent számba vett tendenciák az esztétizálódás egészére vonatkoznak; arra is, amit nem helyeznénk el a hétköznapi esztétika övezetében. Találón idézi a szerző Kai Nielsent a változásban lévő esztétikai szemléletmódról. Ez „az esztétika olyan fogalmát kívánja meg, mely átlép a magaskultúra (*high art*) horizontján, szélesebbre nyitja perspektíváját, a jelentésnek a bevett társadalmi gyakorlatban létrejött és elismert teljes esztétikai alakzata felé fordul”. Matteucci célja nyilvánvalóan az, hogy az esztétikai vizsgálódások ne normatív jellegűek legyenek, hanem – a megértő szándék jegyében – az esztétika sokféle „diszkurzív artikulációját” szemügyre vehessék; egyszersmind különbséget is tegyenek közöttük, ne mossák össze a magaskultúra, a szórakoztatóipar (popular culture), valamint az általában vett esztétizálódás diffúz folyamatait.

Hogyan konvergál, közelít egymáshoz az esztétizálódás és a hétköznapi esztétika, vagyis a hétköznapi esztétizáltsága? Nem új keletű a probléma, és a Matteucci által idézett (a magyar olvasók számára kevésbé ismert) szerzők névsora önmagában feljegyzendő; néhány példa: Featherstone (*Consumer culture and postmodernism*, 2007), Haapala (*On the aesthetics of the everyday. Familiarity, strangeness, and the meaning of place*, 2005), Leddy (*Everyday aesthetics and photography*, 2014), Nielsen (*Totalizing aesthetics? Aesthetic theory and the aestheticization of everyday life*, 2005), Postrel (*The substance of style. How the rise of aesthetics value is remaking commerce, culture and consciousness*, 2003), Reckwitz (*Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, 2012), Saito (*Everyday aesthetics*, 2007), Sibley (*Approach to aesthetics*, 2001). Mellettük a fogyasztói társadalom politikafilozófiailag is releváns kritikáját nyújtották a magyar olvasók előtt is jól ismert Walter Benjamin vagy Jean Baudrillard.

Vegyes, sőt ambivalens attitűddel viszonyulhatunk ehhez a témához a szerző szerint, hiszen egyszerre szükséges az esztétizálódás fogalmát fontolóra vennünk, ugyanakkor háttérbe kell szorítanunk a jelenség kulturális és társadalmi relevanciáját. Matteucci számára Thomas Leddy elmélete a leginkább meggyőző. Leddy az esztétizálódást (vagyis az ahhoz történő hasonulást) mint a hétköznapi esztétikával szemben rendre megfogalmazódó vádat mutatja be annak érdekében, hogy kiemelje az efféle teoretikus program kockázatait. Leddy az „esztétizálódás problémáját” így veti föl: „arra szokás panaszkodni, hogy a hétköznapi esztétika elkeni a művészet és az élet közötti különbséget, ami a dolgokat megszépíti valóságos mivoltukhoz képest: esztétizálja őket”. Leddy két érvre építi ezzel szemben védekező stratégiáját. Egyfelől nyomatékossítja, hogy a hétköznapi élet esztétizálása nem szükségképpen rontja le az esztétikai értéket. Gyakran a magaskultúra is használ hétköznapi tárgyakat a művészi reprezentáció céljából. Másfelől Leddy igyekszik mentesíteni a hétköznapi esztétikát annak ódiumától, hogy az esztétizálódással csak mint kortárs jelenséget kapcsolják össze. Jóllehet gyakorlatként az esztétizálást leírhatjuk értékelő mozzanatra tekintet nélkül, logikaként az értékelő implikációkat aligha küszöbölhetjük ki. Egyre inkább amiatt választunk termékeket, mert „esztétikusak”; s ekként nyerik el tetszésünket, nem pedig egyéb adekvát – akár vallási, akár politikai, akár gazdasági – szempontból. Így módon azonban az „esztétikai” egyúttal funkcionális ismérve lesz az áruké; a promóció, a marketing, a fogyasztás igazodik hozzá (vagy az esztétizálás hozzájuk). Ezért joggal állapíthatjuk meg, hogy az esztétizálás hátterében valamiféle „ragálylogika” húzódik meg, amely megfertőzi a hétköznapi élet megannyi területét. A hétköznapi esztétika ezáltal – mint a

termékesítési folyamat logikájához kapcsolódó jelenség – válik értelmezhetővé Leddynél; s csaknem egybevág, egyívású a jelek és képek posztmodern burjánzásával, a késő vagy posztkapitalista piaci folyamatok funkcionalitásával, az internetes böngészéssel, a médiafogyasztással, a bevásárlóközpontok, magazinok, városi utcák jel- és képtúltengésével.

Leddy szerint tehát a hétköznapi esztétika általános megközelítése nem is azzal véti a legsúlyosabb hibát, hogy alkalmazatlan eszközhöz nyúl a probléma kezelésére, hanem hogy kívül is áll a valódi problémán: „nehéz megmondanunk, mit becsülünk egy szoba választékosságán, a házilag főzött vacsora ízletességén, egy kert kulcsínén, ha a burjánzó jelek funkcionalitására csupaszítjuk le”. A hétköznapi esztétika és az esztétizálódás heterogenitása miatt Leddy elutasítóan viszonyul az előbbi térrétegén belül az utóbbi térnyeréséhez; ragaszkodik ahhoz a nézethez, hogy a sekélyes élvezetek, a kommercializálódás, az árucikké silányulás intellektuálisan alacsonyabb rendű minőséget feltételez. Ugyanakkor – ahogy Leddy tovább fejtegeti – „a hétköznapi esztétika legtöbb művelője összetett és árnyalt válaszokat ad a hétköznapi jelenségre, nem sekélyes és felszínes válaszokat, melyek az eladhatóság valószínűségét hivatottak növelni”. Attól, hogy a reklámozás jelentőségét elismerjük a mindennapokban, nem feltétlenül támogatjuk is egyúttal; az azonnali (termékesített) élmény és a mediális (reflexív) élmény egyszerre értelmezendők. A reklám hatalmának megértése azt is előidézheti, hogy a művészet szféráján belül igyekszünk mérsékelni befolyását.

A hétköznapi esztétika reflexív dimenziójában a tudatosítás mozzanata révén „immanens kritikai” tevékenységet kell végeznünk, ahogy Adorno is tette. A német filozófus erősen bírálta a kultúripart, de ki akarta menteni belőle az utópikus és emancipatórikus potenciált anélkül, hogy az áruként fetisizálna. A fogyasztás közvetlensége és a reflexivitás közvetítettsége voltaképpen két pólusként rajzolhatók meg, amelyek dialektikus viszonyba kerülnek egymással. A továbbiakban ennek a dialektikus mozgásnak, oda-vissza csatlásnak a működőképességét Matteucci azzal teszi próbára, hogy az esztétikai percepció mibenlétét archeologikus módon, a modell eredetéhez odafordulva elemzi. Az esztétikai percepció összetett szerkezetű, eltér a tiszta és egyszerű érzékeléstől. Elkerülve, hogy a relativizmusba csúszunk vissza, azonosítanunk szükséges azt a sajátos megkülönböztető jegyet, amely csakis az esztétikai percepcióhoz tartozik. Mi lehet ez a sajátosság? Nincsen olyan esszenciális ismérv, amely által könnyedén megragadhatnánk bármiféle sajátosságot, hiszen az esztétikai predikátumok nem konstituálnak egy határozott, változatlan és autonóm szótárat vagy nyelvjáratot. Az esztétikai fogalmakat voltaképpen esztétikán

kívüli értelemben használjuk, mint például a „kifinomult” predikátumát. Olyan elvet kell tehát keresnünk, mely se nem logikai, se nem ontológiai tulajdonsága a tárgyaknak és a fogalmaknak. Lényegében arra a modalitásra vagyunk kíváncsiak, amely által a szubjektív aktus és az objektív tartalom közötti esztétikai viszony kifejezésre jut. Ahogy Frank Sibley rámutat, a fogalmak esztétikai használata abban a keretrendszerben helyezhető el, amely az „ízlés” köré szerveződik: „az efféle esztétikai ítéletalkotás az ízlés érvényesítését, a helyes esztétikai megítélés, ítélőképesség érzékelését vagy az iránta tanúsított fogékonyságot foglalja magában”. Sibley esszéjében az „ízlés” nem merül ki a pusztán homályos szubjektivizmusban, nem csupán a fogalmak alkalmazása a korábbi személyes élmények fényében; mindezeket annak érdekében, célra tartva mozgósítja a szubjektum, hogy minősítse, bensőleg módosítsa az élményvilág, pontosabban a percepció interszubjektív és kommunikatív gyakorlatát. Austin tollából származik a gondolat, miszerint az „aisthesis” gyakorlata során a „perceptuális identifikáció” hordozza az érzékelt világot, nem az érzékelő: „nem magamról árulok el valamit, hanem a benzinről, amikor azt mondom, hogy a benzin olyan, mint a víz”.

Matteucci analitikus filozófiai esszéje ekként a pszichológia és az ontológia csapdait kívánja elkerülni. Ezután Kant ízlésítélet-fogalmát fejti ki bővebben; a „Reflexivität” transzcendentális státuszát, mely különbözik a kognitív, morális és empirikus ítélőerőtől. Az ízlésítélet azonban – lévén vita tárgyává tehető – végső soron Kantnál sem csupán szubjektív, hanem interszubjektív, hiszen a kollektív szubjektumban, a „common sense”-ben (*sensus communis*) manifesztálódik. Kant ennél tovább is megy azonban a „reflektált percepció” („reflektierte Wahrnehmung”) bevezetésével. Matteucci elsősorban ebben látja aktivitás és passzivitás, közvetítettség és közvetlenség összefonódását: az esztétikai ítélőerő ízlésítélet, mely a reflexív kidolgozásnál fogva a percepció során immanens marad, nincsen kitéve az érzéki intuíciónak. Maguk az esztétikai ítéletalkotások – és ez a lényeges abból a szempontból, hogy a ma elvárásaihoz igazodó, „liberális” esztétikai koncepcióhoz érkezzünk el – határolnak körül egy sajátos domíniumot, nem pedig az esztétikai sajátosságokkal rendelkező alkotások, elkülönülve az ilyenekkel nem rendelkezőktől – ám ezt a radikalizmust Kant még nem képviselte. A percepció és a reflexivitás radikális viszonyáig Matteucci útját Herder egyengeti. A reflexivitás – „Besonnenheit” – a nyelv eredetéről értekező Herder számára a kognitíve determinált nyelvben fészkel; ott jelenvaló és tényleges „a lehető legérzékibb állapotban”. Az esztétikai konnotáció nem ontológiailag hasad le az egyéb tartalmakról, hanem mindössze fokozati különbség tehető közöttük;

az esztétikai érték elsősorban a modalitásokra vonatkozik, nem annyira a tartalomra: az én és a világ közötti kapcsolat ekként tárulkozik fel.

Következésképpen az esztétikum sajátosságai nem írhatók körül bizonyos tartalmi ismérvekkel a hétköznapi esztétikában; ezek az ismérvek kvalitatív oldalról folyamatosan gazdagodnak. Az „aisthesis” öntudatlan, reflektálatlan, passzív összetevői minduntalan összefonódnak a tudatos, reflektált, aktív összetevőkkel. A passzív összetevőről tanúskodik a tény, amennyire tisztán érzékeljük, hogy valami eléri az ingerküszöbünket. Az aktív összetevőről tanúskodik, hogy valamiképpen áthangelődünk, élvezzük részvételünket az adott viszonyrendszerben, mely mindazonáltal nemcsak kielégítő lehet, undort is kelthet bennünk, kudarcélményben is részesíthet. Az esztétizálódás megnyílik a hétköznapi esztétika felé, köszönhetően annak „a tendenciának – fogalmaz Kai Nielsen –, hogy a hétköznapi életformák növekvő intenzitással »esztétikusan« fejeződnek ki, olyan jelentéstartományokkal gazdagodnak, melyek beindítják a képzeletet, fölborzolják a kedélyeket. A hétköznapi élet tárgyai kitörnek névtelen funkcionalitásukból, formát öltenek, színpadra lépnek, s ebbéli helyzetükben az esztétikai tapasztalás dialogikus csereforgalmát élénkítik”.

Minden megelőző történelmi kornál érzékenyebbé, fogékonyabbá tesz bennünket ez a mostani az esztétikai értékek iránt – vonja le a konklúziót Matteucci –; esztétikailag képzetebbek vagyunk, miután számtalan eszközzel szerelkezünk föl a mindennapi környezetben. Nincsenek előre megszerkesztett esztétikai elemek, sem esztétikailag orientált dizájn, csupán a kontextus, amelyben a jelenségek feltűnnek, és humán kondíciónk, amelyben létezünk; az a kontextus és az a létezés technika viszont mérhetetlenül átesztétizált.

Falusi Márton

JEGYZETEK

- * MATTEUCCI, Giovanni (1949, Róma, jelenleg a Bolognai Egyetem filozófiaprofesszora): *Everyday Aesthetics and aestheticization: reflectivity in perception* = *Journal of Aesthetics*, 2018, 2.
<http://mimesisedizioni.it/journals/index.php/studi-di-estetica/article/view/535/912>

Pablo Prieto Hames: *Az Idő Költészete*

Retrofuturizmus –
gőzerővel

■ Mi a *retrofuturizmus*? – teszi fel a kérdést Pablo Prieto Hames, a Córdoba-i Egyetem művészettörténésze az *Ucoarte* című spanyol folyóirat 2016. évi számában.¹ Válaszához abból a kijelentésből indul el, hogy az ember egyik alaptulajdonsága az elvagyódás: gyakran sóvárgunk letűnt idők után, amelyekről úgy hisszük, jobbak, sokatmondóbbak vagy egyszerűen érdekesebbek voltak a miénknél. S ha

arról ábrándozunk, „Mi lett volna, ha...?” máris valami új „valóság” alkotóivá válunk, hiszen a képzeletünkben megjelenő események, helyzetek sosem történtek meg, sosem álltak fenn, csak elgondoljuk őket. S ha e képzelgés tárgya valamely korszakos találmány – amilyen például a gőzgép volt a maga korában –, fantáziálásunk máris jövővel terhesé válik. Pontosabban: jelenünkben ott a múlt, de egyszerűsmind a múlt jövője is.

Prieto Hames tanulmányának címe, *Az Idő Költészete* így találó, hiszen a *retrofuturizmus*, korunk egyik populáris művészeti irányzata – mint bevezetőjéből kiderül – nem egyéb, mint múltba vetített jövőbeliség. Nostalgikus, invenciózus játék az idővel. Egyik jellegzetes témája pedig a *steampunk*, a gőzerő s a belőle táplálkozó ipari forradalom csodáit megidéző alkotói tevékenység. (Ha címszóként beütjük a Google keresőjébe, kiderül, hogy az irányzat már a 80-as évektől jelen van a nemzetközi művészeti életben, hatása a szobrászatban, festészetben, a díszítőművészetekben, sőt a divatban is megmutatkozik.)²

A *steampunk* jellegzetes elemei: fogaskerek, turbinák, csővezetékek, vasszerkezetek, kémények, órák és műszerek, léghajók, léggömbök stb., s ezeknek az elemeknek – a szerző szerint – közös jellemzőjük, hogy mind az úgynevezett viktoriánus korszak paradigmatisz kifejeződésévé vált.

Mint ismeretes, Viktória királynő hosszú uralkodása (1837–1901) alatt jelent meg a vasút, a gramofon, az írógép, a telefon, a gumikerék, a farmernadrág; Hertz rádióhullámokat generált, Edison feltalálta a villanykörtét, Darwin kidolgozta az evolúció elméletét, s az egész világon eluralkodott a tudományos és technikai haladásba vetett hit eufóriája, amelyre majd csak Einstein relativitáselmélete veti rá a kételkedés súlyos árnyékát, a XX. század első éveiben. A XIX. század második felét azonban még javarészt az optimizmus uralta, és ez a bizakodás a művészetekre is ihletően hatott. Ekkor születtek a tudományos-fantasztikus műfaj klasszikus alkotásai Jules Verne és H. G. Wells tollából. A XX. század társadalmi tragédiái azonban azt bizonyították, hogy a hihetetlen eredmények ugyanúgy vezethetnek pusztuláshoz, mint gazdagodáshoz.

A *steampunk* irányzatát – Prieto Hames szerint – épp a múlt, a jelen és a jövő között keletkező feszültség hívta életre. Mert ha fölteszük a (mellesleg haszontalan és történelmietlen) kérdést: mi lett volna, ha mindez nem történik meg, ha a civilizáció fejlődése nem siklik félre, jogosan köthetünk ki a múltat megszépítő nosztalgianál. Ahonnan logikus lépés az olcsó, tömegtermelésen (és a tömegek manipulációján) alapuló fogyasztói szemlélet tagadása, az uniformizáló ízlésnormákkal szemben a kézműves, kisipari, egyedi-emberi formátumú, a maguk idején magas művészi igénnyel létrehozott, s számottevő esztétikai értéket képviselő termékek kedvelése.



A *steampunk*-mozgalom – fiatalabb testvérével, a *cyberpunk*-kal együtt – az elmúlt század utolsó évtizedeiben indult. Szellemi atyjának három amerikai író, Tim Powers, K. W. Jeter és James Blaylock számít, akik a kaliforniai Orange egyik bárjában ötlötték ki e szubkultúra eszméit, alapjait. Irodalmi fundamentumnak számítanak még Michael Moorcock történetei, amelyekben írjuk megkérdőjelezi a jóságos birodalom ideálját, és a technológiai fejlődésben némely kormányok elnyomó politikájának veszélyes eszközét látja.

A jelen, múlt és jövő egybejátszását, „az idő költészetét” megfogalmazó *steampunk* mozgalom, illetve a sok műfajra hatást gyakorló művészeti irányzat reprezentatív fóruma a *SteamPunk Magazine*³ című, látványos grafikai köntösben megjelenő folyóirat, és a belőle vett idézet akár a sokrétű törekvés és Prieto Hames tanulmányának mottója is lehetne: „Megmutathatunk személyiségeket, akik a technikát és az életmódot illetően is »fenntartható« vízióval bírnak. Segíthetünk az embereknek, hogy felismerjék: a haladás nem okvetlenül lineáris. Mehetünk hátrafelé is, hogy folytathassuk utunkat előre.”

Akkor is – tehetjük hozzá –, ha a „retrofuturizmus” ukronia, azaz a semmikor ideje.

Cs. Cs.

JEGYZETEK

1 http://www.academia.edu/34166895/_La_po%C3%A9tica_del_Tiempo_una_aproximaci%C3%B3n_al_imagenario_steampunk._Ucoarte._Revista_de_Teor%C3%ADa_e_Historia_del_Arte_no5_2016_pp.95-115

2 <https://hu.wikipedia.org/wiki/Steampunk>

A *steampunk* (ejtsd: sztímpánk, az angol kifejezés magyarul: gőzpánk) az 1980-as évek végétől megjelenő, elsősorban kortárs stílus és tematika, másodsorban alternatív művészeti szubkultúra, amely a legkülönbözőbb művészeti formáktól kezdve (szépirodalom, képzőművészet, művészfilmek, ponyvairódalom, popzene, számítógépes játékok, képregények stb.), a mindennapi tárgykultúrában és formatervezésben is egyaránt megmutatkozik. A *steampunk* mint stílus az ún. neoviktóriánus stíusból (viktóriánus éra) meríti formáit, ezeknek egyfajta újraromantizálását vagy jelenkori dekadenciáját adja. A *steampunk* mint tematika (és nem műfaj) a sci-fi egyik alternatívájának is tekinthető, amely az időbeli anakronizmus (kortévesztés) harmadik formájából, az elképzelt jövő tematikai elemeiből alkotja meg tartalmát (paleo-futurizmus). Ilyen elem a *steampunk*-ban az elképzelt technológiai vívmányok és találmányok szerepeltetése, amelyek Cory Gross nyomán Celeste Olalquiaga giccsméletének megfelelően a *steampunk* két alapvető típusát adja. Fajtái: 1. Melankolikus *steampunk*: amikor ezek az elemek a *cyberpunk*-hoz hasonlóan posztapokaliptikusak és dekadensek. 2. Nosztalgikus *steampunk*: amikor ezek az elemek egy fiktív technológiai aranykorból megmaradt vívmányok, melyek pozitívabb színben tűnnek fel régiségükkel az információtechnológiai forradalom és az internet korában.

3 <http://www.steampunkmagazine.com/>



Marino Stefano: *Dalok – Auschwitz után*

Adorno Auschwitz-tételének újragondolása

■ Marino Stefano*, a Bolognai Egyetem esztétikatanára rövid, angol nyelvű esszét tett közzé a *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* (ZÄK) című hamburgi filozófiai folyóirat 2017/1-es számában, *Dalok – Auschwitz után* címmel. Az esszé-tanulmány alcíme: *Az adornói elkötelezettség fogalma és a szórakoztató zene esztétikája*, s noha ez utóbbról (a szórakoztató zene esztétikájáról) kevés szó esik benne, az írás – okfejtésének tisztázó jellege miatt – mindenképp figyelmet érdemel.

Cikkét ezzel a megállapítással indítja: „Theodor W. Adorno legnevezetesebb és alighanem leginkább félreértett kijelentése így szól: *Auschwitz után verset írni barbárság*”, majd, hogy pontosító szándékát nyilvánvalóvá tegye, mindjárt teljes egészében idézi az elhíresült tétel alapjául szolgáló adornói mondatot a *Kulturkritik und Gesellschaft* (*Kultúrkritika és társadalom*) című Adorno-esszé végéről: „A semlegesített és készen kapott hagyományos kultúra ma fabatkát sem ér. Öröksége visszafordíthatatlan folyamat következtében [...] a legmesszebbmenőkig elhanyagolhatóvá, felszínessé, szemétté lett. A tömegkultúra üzerei kajánul vigyorogva mutogathatnak rá, semmibe veszik. Minél totálisabb a társadalom, annál tárgyasultabbá válik a szellem, s annál paradoxabbá válnak kísérletei, hogy megmenekedjék a tárgyasulástól. Még a vég legszélsőségebb tudata is ostoba fecsegéssé silányul. A kultúrkritika a kultúra és a barbárság dialektikájának végső fokával kerül szembe. Auschwitz után verset írni barbárság. Ez még azt a felismerést is kikezdi, hogy miért vált ma lehetetlenné verset írni. Az abszolút tárgyasulás [...] mára kész teljességgel magába szippantani a szellemet.”

Adorno szerint – állapítja meg Stefano – ez a problematikus helyzet a kultúra egészét érinti, hiszen Auschwitz „cáfolhatatlanul bebizonyította, hogy a kultúra csődöt mondott”, a művészet kudarca pedig még inkább nyilvánvalóvá vált.

A művészet lényegéből ugyanis feltételezhető volna, hogy a tekintélyelvű és totalitárius rendszerekben tapasztalható embertelenség (ami elképzelhetetlennek, felfoghatatlannak és kifejezhetetlennek látszik) mégis tárgya lehet az ábrázolásnak és kifejezésnek, amivel pedig elárulja a tragédia jelentését, illetve értelmetlenségét. Az „esztétikum stilsztikai elve” folytán „az elgondolhatatlan bizonyos értelemben jelentőségre tesz szert; átlényegül, a réműlete részben elvész”. Ez főként abból az eredendő „lehetőségből fakad, hogy kicsikarható belőle az élvezet”, hogy minden művészi alakzat „magában foglalja azt, ha mégoly áttételesen is”. Ezért a művészet – következteti Stefano – arra van ítélve, hogy segítsen elfogadni az elfogadhatatlant.

Adorno azonban még ennél is továbbmegy, amikor azt állítja: „A történelmi események ábrázolására való növekvő képtelenség előrevetíti a művészet kihalását. Az, hogy nem született megfelelő dráma a faszizmusról, nem a tehetséghiányból fakad; a legsürgetőbb írói feladat megoldhatatlansága sorvasztja el a tehetséget. [...] A faszizmus ábrázolására való képtelenség abból a tényből ered, hogy benne, csakúgy, mint szemügyre vételében (‘as in its contemplation’) a szubjektív szabadság nem létezik többé. A totális szabadságtalanság felismerhető, de nem ábrázolható. A művészetet nem lehet megmenteni a kipusztult alany afféle múzeumi darabként való kitömésével, a tárgy, miközben a pusztta embertelenség, ami egyedül érdemes a mai művészet figyelmére, a mértéktelensége és embertelensége miatt kicsúszik a markából.”

Amiből egyenesen következik Adorno sarkított kérdése: „Létezhet-e egyáltalán művészet ezek után?” Azaz: a művészet létjogosultsága korunkban legalábbis kétségbe vonható. E „negatív *ars poetica*” röviddel a közzététele után heves vitát kavart a német irodalmi közegben; írók és költők egymás után jeleztek fenntartásaikat, kifogásaikat Adorno kategorikus ítéletével szemben. A tiltakozók közül a szerző Alfred Andersch, Hans-Magnus Enzensbergert és Wolfgang Ildesheimert emeli ki. Ők úgy értelmezték Adorno provokatív állításait, mint a művészet és benne az irodalom teljes felszámolására tett indítványokat, hiszen azok végső soron a művészet lehetséges végére történő utalásként is érthetők, amely jóslat a romantikából eredeztethető, és Hegel, valamint Nietzsche próféciaival hozhatók összefüggésbe.

Az olasz esztéta azonban ezek után határozottan leszögezi, hogy noha Adorno végül oda lyukad ki, hogy a művészet „unmöglich und notwendig zugleich” (egyszerre lehetetlen és szükséges), mára világosan látható, hogy Adornónak eszé ágában sem volt betiltani a költészetet, a zenét, a festészetet, a színházat vagy egyéb művészi tevékenységet. Inkább arra kívánta sarkallni a kortárs művészeket, hogy olyan alko-

tásokat hozzanak létre, amelyek tudatosan szembenéznek a korszak barbárságával. A korszakéval, amelyben – szerinte – az optimizmus merő ábrándozással, sőt bűnözőszemlélettel társul. Amikor „joggal vetődik föl a kérdés [. . .], Auschwitz után lehet-e még élni”. „Adorno nem akarta tagadni a kegyetlenséggel szembeni művészi reakció megvalósíthatóságát, csupán azt akarta jelezni, hogy a holokauszt végrehajtására képes kultúra művészettömjénezése lehetetlenné teszi ennek a kultúrának az értelmes bírálását.” Ebből a szempontból össze lehetne hasonlítani az Auschwitz utáni versírásról szóló mondatot Adorno egyéb, nevezetes kijelentéseivel, például ezzel: „a művészet feladata ma az, hogy káoszt vigyen a rendbe”, vagy azzal, hogy a „művészi utópia” iránti elkötelezettség azt jelenti, hogy olyan dolgokat teszünk, amilyeneket valójában nem is ismerünk.

Adorno később sem akarta sem visszavonni, sem felpuhítani vitatott kijelentéseit, de a hozzájuk való viszonya korántsem volt problémamentes. Ennek érzékeltetésére Stefano Marino egy 1962-ből származó idézetet hoz: „Enzensberger ellenvéleménye ugyancsak igaz: az irodalomnak éppen ezzel az ítélettel kell szembeszállnia, vagyis azzal, hogy ha Auschwitz után egyáltalán létezik, azt kell bizonyítania, hogy nem adja meg magát a cinizmusnak”. 1966-ból pedig ezt: „az örökévaló szenvedésnek ugyanúgy jogában áll kifejezésre jutnia, mint ahogyan a megkínzott embernek kiáltania; következésképpen meglehet, helytelen volt azt állítani, hogy Auschwitz után nem lehet verset írni”. Egy évvel később Adorno már így nyilatkozott: hogy „nem áll meg teljességgel az az állítás, hogy Auschwitz után nem lehet verset írni”, jóllehet abban bizonyos maradt, „hogy Auschwitz után, mivel Auschwitz lehetséges volt és az is marad az előrelátható időben, nem lehet elképzelni kedélyes művészetet”. Végző soron a versírás Auschwitz utáni lehetetlenségéről szóló kijelentés azt akarta kimondani, hogy a helyzet immár tiltja, mégis megköveteli a művészetet. Miként 1965-ös előadásában magyarázta: „ahogy azt mondtam korábban, Auschwitz után nem lehet verset írni, amivel a korabeli feltámadt kultúra ürességére kívántam rámutatni, azt ugyanúgy lehetne mondani, hogy *muszáj* verset írni”, valójában „mindaddig, amíg tudatában vagyunk az emberi szenvedésnek, szükség van a művészetre, mint ennek a tudatnak az objektív formájára. És, éh tudja – teszi hozzá Adorno –, nem állítom, hogy képes volnék ennek az ellentmondásnak a feloldására, mi több, még kevesebbre vagyok csak képes, mert ebben az ellenmondásban az ösztöneim éppenséggel a művészetet pártján állnak, amelyről tévedés azt állítani, hogy be akarom tiltani”.

Stefano tehát mindezek alapján úgy gondolja, szükséges jobban megértenünk „Auschwitz” adornói fogalmát, felfogni, mit jelentett, miért volt fontos neki. Már a fenti idézetek-

ből is világosan kitűnik, hogy „Auschwitz” Adorno szemében nem jelentett egyet sem pusztán az 1940-es években kiépült hírhedt náci gyűjtő- és haláltáborok hálózatával, sem pedig a *Soával* magával. Helyette Adorno gondolkodásában ez a fogalom tágabb és valóban előzmény nélküli jelentést nyert: képes magába sűríteni „egy egész történelmi korszak” lényegét, és ezért számos szinten bőséges filozófiai következményekkel jár. „Auschwitz [Adorno] számára olyan történelmi metszéspontként működött, amilyen általában a történelemben való messiási beavatkozásokra van fenntartva. Természetesen fordított messianizmus volt ez, a gonoszé, nem pedig az Istené, és emiatt használta ugyanolyan jelentőségteljesen az »Auschwitz után« fordulatot, ahogyan a keresztények az »Anno Domini«-t.”

Adorno számára Auschwitz tehát a Jekép, jobban mondva a Jel, minthogy „a jekép szó nyomorúságosan alkalmatlan, hiszen amiről itt szó van, egyáltalán nem jeképes”.

Cs. Cs.

JEGYZETEK

- * Marino Stefano (1976, Catania) olasz esztéta. Az ismertetés alapja: http://www.academia.edu/33566205/_WRITING_SONGS_AFTER_AUSCHWITZ_Rethinking_Adornos_Concept_of_Commitment_and_Aesthetics_of_Popular_Music_in_Zeitschrift_f%C3%BCr_%C3%84sthetik_und_Allgemeine_Kunstwissenschaft_vol._62_1_2017_special_issue_Adornos_Philosophie_der_Kunst_ed._by_Josef_Fr%C3%BChtl_and_Philipp_Theisohn

Annekathrin Kohout: A magaskultúra – popkultúra

■ Annekathrin Kohout¹ a *Merkur-blog* és a *pop-zeitschrift.de* német internetes folyóiratok együttműködésének keretében 2017. november 27-én összefoglaló írást jelentetett meg arról a vitáról, amely a *Merkur-blogon* volt olvasható az úgynevezett magaskultúra és a popkultúra viszonyáról, megítéléséről.²

A vita első hozzászólója Thomas Hecken irodalom- és kultúrtörténész volt. Ő tette fel a kérdést, hogy a magas- és popkultúra megkülönböztetését hallgatólagosan nem terjesztik-e ki azzal is, ha az erről folyó vitát befejezettnek tekintik, és kevesebbet, illetve egyáltalán nem beszélnek többé „emelkedett” és „sekélyes” kultúráról.

Noha a popkultúra felemelkedése, szédítő térfoglalása már jelezte, hogy a magaskultúra fogalma az emberek tudatában egyre inkább elmosódik, szinte már nem is létezik, a kulturális és művészeti szervezetek még mindig e különbség alapján ítélik meg és válogatnak.

Felmerül tehát a kérdés: milyen jelek utalnak rá, hogy a *high* és a *low*, a „magas” és „alacsony” fokon keletkező és ható kultúra fogalma mégis maradandó-e? A tartósnak mutató különbözőség leginkább talán abban ragadható meg, milyen fogadtatásban részesülnek a különféle alkotások a nyilvánosság színterein.

Sehol nem találkozunk egymással olyan elegáns közegben az emelkedett és a tömegkultúra – valamint a velük és hozzájuk társuló rajongók –, mint a minden tavasszal megrendezésre kerülő Lipcsei Könyvvásáron. Míg a vásár 2-es és 4-es pavilonjában rendszerint a nagy irodalmi kiadók mutatják be új könyveiket, ott folytatnak beszélgetéseket a szerzőkkel, ott tartanak felolvasásokat, addig az 1. csarnokban a Manga-Comic-Con rendezvényei kapnak helyet. (Manga: a képregény japán elnevezése, Comic Con: képregény, jelmeztalálkozó.) A pavilonban mindenekelőtt az úgynevezett Co-játékosok, azaz a képregényrajongók gondoskodnak a feltűnésről: drága kosztümökbe öltözve jelenítik meg kedvenc hőseiket; plüss-állatokat, kártyákat, kitűzőket és sok minden egyebet árulnak, a képregények szereplőit megidézve. Ugyan a könyvvásár mindkét része a kultúra tiszteletét fejezi ki, mindenesetre más-más kultúráét, és meglehetősen eltérő módon.

Ez az ellentmondásos tisztelet azt az elképzelést tükrözi, hogy a magaskultúra látókörébe többnyire azok a szellemi „termékek” kerülnek, amelyekből intellektuális önállóságunk, identitásunk táplálkozik mind a mai napig, míg a populáris kultúrában látványosan keveredik a legtágabb értelemben vett megfogható/megragadható – mind materiális, mind pedig szellemi értelemben.

A jelenség előzményeit már a XVIII. század második felében megtaláljuk; például Wilhelm Heinrich Wackenroder és Ludwig Tieck *Egy művészetkedvelő szerzetes szívömlénye*³ című művészetelméleti írásában.

A szerzők azt állítják, hogy az „átlagembereket” nem érdekli a művészet megfoghatatlansága és időtlensége, inkább csak az ragadja meg őket, ami a szemük előtt van, ami megfogható. Ezt úgy kell értenünk: csak az iránt érdeklődnek, amit egy adott pillanatban képesek felfogni és megfogni. Az emberek többsége emellett részben fogyasztani szeretné a neki tetsző dolgokat, részben pedig cselekvő részese, létrehozója is kíván lenni annak, amiben örömet, tetszését leli.

Az úgynevezett „Werther- (imitációs) -effektus” a legújabb német

Illusztráció
a *SteamPunk*
magazinból



irodalomtörténet egyik legkedvesebb anekdotája. A költőfejedelem Goethe magaskultúra-tiszteletéhez – Wackenroder és Tieck ítélete szerint – az ifjú Werther tisztelete is társult. Bármennyire nincs egyetértés abban, mennyire beszélhetünk a Werther-effektus esetében öngyilkossági hullámról (véltőleg csak kevesen voltak, akik a főhős tettét valóban követték), annál inkább egyértelmű a „Werther-láz”, mely elsősorban a polgári ifúságot érintette.

A rajongók Werther-viseletbe öltöztek, kék kabátot, sárga mellényt, sárga bőrből készült térdnadrágot, magas, karimás csizmát és kerek filckalapot hordtak. Kultusz tárgyakat is gyártottak, példának okáért az úgynevezett Werther-csészét. Így tehát az ifjú Werther a popkultúra (sőt a konzumkultúra) korai ikonjának is nevezhető.

A modernitásban, a strukturalizmus és a posztstrukturalizmus korszakában – „a szerző halála”-elmélettel együtt is – ez a viszony aránylag kiegyensúlyozott volt. A magaskultúrában mai napig tisztelet övezi a szerzőket, szereplőket, különösen az emlékezés-kultúrában.

A cikkösszeállítás hatodik részében Niels Werben éppen erről, a „gondozásról, ápolásról” beszélget Niklas Luhmannal, legyen szó akár emlékművekről, szülőházakról, kiállításokról, historizáló szövegek múltidézéséről, vagy éppen a különböző irodalmi díjakról. A magaskultúra tisztelete a hagyományörzésben mutatkozik meg, az időtlenségnek akar időtálló mementót állítani.

A popkultúrában ezzel szemben zenedarabokat, irodalmi, film-, és sorozathősöket, vagyis olyan alkotásokat csodálnak, melyek többnyire rövid életűek. Itt a hódolat elsősorban a fogyasztásban, vagy egy újabb produkció létrehozásában fejeződik ki. Gondoljunk csak az úgynevezett *Fan-fikció*-kezdeményezésre, amelynek során filmeket, sorozatokat a rajongók írják tovább. Ez a magaskultúrában nemigen fordul elő, nem utolsósorban a zsenialitás, a zseniális szerzők iránti tiszteletből.

A popkultúrában a nagyrabecsülés másik formája az oltárállítás, az óriásposzterek, plakátok, melyek találóan fejezik ki szerzők és rajongók bensőséges kapcsolatát. A popkultúra műveit is kitüntetik, például aranylemezekkel, de esetükben az elismerés nem elsősorban a szerzőnek, hanem az eladott lemezek számának (tehát a fogyasztás mértékének) szól.

Ha magaskultúráról és művészetről van szó, helyesebb csodálóról és nem rajongóról beszélni. Hiszen alkotásaikra gyakran jellemző, hogy nem szabad megérinteni, csak az alkalomra illő helyeken, bizonyos időkben, bizonyos távolságról lehet megsejteni, hallani őket. A múzeumokban éles hang jelzi, ha valaki túl közel lép egy alkotáshoz, örök felügyelik a látogatók helyes viselkedését. A rajongók viszont a nekik tetsző darabokat/dolgokat megveszik, meg is akarják

érinteni. Akadnak ugyan művészek és művésznők részéről kísérletek, hogy közönségük közelebb kerülhessen hozzájuk (például az említett poszterek, kitűzők stb., amelyeket magukkal vihetnek, azaz olyan produktumokat, termékeket hoznak létre, melyeket valamely esemény résztvevői elvihetnek a magánszférába, ott maguk installálhatják, de ezek a dologi kellékek valójában csak az alkotás jelentéktelen és csekély részét érintik).

A múzeumi boltok a magaskultúra alkotásait úgyszintén popkulturális eszközökkel forgalmazzák, különösen azzal, hogy lehetővé teszik a megérintés rituáléját, de végső soron magával a vásárlással is. Mindenesetre állítható, hogy ezek a kisajátítási kísérletek nem különösebben sikeresek, hiszen a művészi alkotások másolatai az eredetiekkel szemben csupán értéktelen csecsebecsék. Ezt a megállapítást az a körülmény is alátámasztja, hogy az utóbbi években a múzeumi boltok egyre kevesebb „művészi emléktárgyat” kínálnak az állítólagos egyedi, formatervezett tárgyakkal szemben. (Például lámpák, edények.)

A jelenségről fordítva, azaz a popkultúra művészi tiszteletéről is beszélhetünk, például akkor, ha a múzeumok popsztárokról vagy popjelenségekről rendeznek kiállításokat. Mindenesetre ilyenkor is lényegében a figyelem és a megjelenítés mértékétől függ, hogy egy sztár vagy egy alkotás mennyire képes a magas kultúra szférájába emelkedni. Így David Bowie esetében például ez azért volt lehetséges, mert egy zseni figurájában jelent meg; a dokumentációban és a kiállításokon is így, ezzel a nimbuszal felruházva szerepelt. (Például gyerekkori rajzainak bemutatásával, ami szintén azt a célt szolgálta, hogy veleszületett zsenialitását bizonyítsák.)

A divatfotósoknak azonban ez legtöbbször nem sikerül. A képeken sokszor látott, és jól ismert modellek kerülnek a

**Jeff Koons
ballon
figurái**



Japán
képregény-
jelenet

középpontba (egyszerűen úgy nagyítják fel a képeket, mint-ha műalkotások volnának), nem a képek alkotója, a művészi személyiség.

Azért, hogy a popkultúrát a magas kultúra közegébe emelhessék, a különösen hűséges rajongók ez utóbbit utánozzák, amikor például popsztárjuknak emlékművet akarnak állítani. Hosszú éveken keresztül, részben magánfinanszírozásból állítandó popemlékművekért agítálnak nyilvánosan, ami végül is hatásában sikertelennek bizonyul. Ennek oka elsősorban az, hogy nem a zseni esztétikai alkotóelemét, a szellemi hangsúlyozzák, hanem majdnem mindig a kifejező erejű testiséget: Helmut Heller focista augsburgi emlékművén/szobrán például éppen a lábát emeli, Udo Lindenberget Gronau-ban és Michael Jacksont Mistelbachban expresszív tánclépésekkel ábrázolják.

A „magas” kultúra és az „alacsony” kultúra közötti különbség tehát a mindenkori műalkotás „kezelésétől” is függ. Ha léteznek is kategoriális eltolódások és határátlépések, és alig beszélnek már „magas” és „alacsony” kultúráról, a műalkotásokkal szembeni magatartás nem sokat változott.



Sikeres példát szolgáltathatnak erre Jeff Koons ballonfigurái. Különösen olyan ikonok, mint például a *Ballon Dog*. Jellegzetes alakjai akár figuraként, poszterként vagy perselyként, régen visszavándoroltak a popkultúra területére, és ennek megfelelően is használják őket.³

A perselyben pénzt gyűjtenek, a figurák ablakpárkányra, a poszterek falra kerülnek. Jeff Koons és a *snapshot*⁴ együttműködésének köszönhetően a ballonfigurákból virtuális (Virtual Reality Selfies) valóságképeket is készíthetnek. Sok eszközzel próbálják tehát a vásárlást, az interakciót és az új képalkotást élénkíteni, azzal a céllal, hogy a popkultúrából a magaskultúrába áthelyezett tárgyat ismét népszerűsítsék. Ebben az esetben is a megítélésről, használatról van szó: valamiféle rajongói kapcsolat felépítéséről.

Cs. Cs.

JEGYZETEK

- 1 KOHOUT, Annekathrin (1949) a német Universität Siegen kutatója, a Pop-Zeitschrift folyóirat szerkesztője
- 2 <http://www.pop-zeitschrift.de/2017/11/27/hohe-kultur-10von-annekathrin-kohout27-11-2017/>
- 3 TIECK, Ludwig – WACKENRODER, Wilhelm Heinrich: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Berlin, Johann Friedrich Unger, 1797
- 4 <http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/jeff-koons/>
- 5 A *Snapchat* egy képüzenet és multimédia applikáció, amelyet Evan Spiegel, Bobby Murphy és Reggie Brown, a Stanford University volt diákjai hoztak létre.



REZÜMÉK

Jankovics Marcell

Mi való a gyerekeknek? Cuki-e az élet?

■ A szerző – művészpályájának néhány emlékezetes eseményét felidézve – többek között arra ad választ: miben térnek el a gyerekeknek és a felnőtteknek szóló animációs filmek? Miben különböznek a legfrissebb és az elmúlt évtizedekben készült rajzfilmek? Melyek voltak a fő szempontok az általa tervezett és rendezett animációs filmek szereplőinek megalkotásakor? Összegzésül megállapítja: az animáció területére is igaz, hogy igény szüli a rossz ízlést. Míg az igénytelen film alkotója kiszolgálja a mások által meghatározott igényt, a példamutató művész igényt teremt.

Zelnik József

Az Istennek ismerős arc

■ A szerző Michelangelo *Sixtus kápolnájában* látható monumentális freskója és Leonardo *Salvator Mundija* kapcsán azon tűnődik, miért lett Michelangelo az Ószövetség, Leonardo az Újszövetség festője. Az első a világot idegensége miatt uralni akaró, a második a világot otthonossága miatt szeretni akaró elképzelés. Egymás mellé helyezve Michelangelo *Utolsó ítéletének* Krisztusát és Leonardo *Salvator Mundiját*, a maga teljességében jelenik meg e két világgép. Az engesztelhetetlen hatalmi működés – és ezzel szemben a kozmoszt átható és mozgató engesztelő szeretet.

Szmodis Jenő

Popularitás, humor, kultúra

■ A popularitás nem feltétlenül függ össze a vulgaritással, az igénytelenséggel. Mivel maga a kultúra igényli a közös képzeteket, a közös mítoszokat és hiedelmeket, ezért a tágabb értelemben vett popularitás nélkül aligha lehet kultúráról beszélni. A tanulmány második része azt a szerepet elemzi, amit a humor játszott a görög kultúrában, majd a mai popularitás sajátosságait vizsgálja. Végül arra hívja fel a figyelmet, hogy a kultúra létrejötte és léte szempontjából nélkülözhetetlen a popularitás, de a popularitás túl is élheti a kultúrát.

Gáspár Csaba László

Az elismerés kultúrája és a használat civilizációja

■ A szerző a kultúra antropológiai fogalmát veszi szemügyre. A gondolatmenet filozófiai irányultságú, és a kultú-

ra–jelenlét–civilizáció hármassága között feszülő fogalmi mezőben mozog. A kultúra és a civilizáció fogalmának taglalása a német értelmezési hagyományt követi: e szellemtörténeti gondolkodást jellemzi a címben megfogalmazott kettősség, a kultúra és a civilizáció határozott elkülönítése. A kultúra művelése az ember ontológiai feladata: a kulturálisan kiművelt létészlelésében maga a lét tárul fel. Ezért a kultúra több mint műalkotások sora: létesemény – ily módon pedig az ember sorsa.

Csáji László Koppány

A művészet felparcellázása

A népművészet és a hivatásos művészet szembeállításának esztétörténeti háttere és következményei

■ Az európai kultúrkörben létezik egy esztétörténetileg jól levezethető szembeállítás a népi és a magas/elit/professzionális alkotások (és kultúra) között. E szembeállítás korántsem általánosítható, nem alkalmazható minden kultúrára, mégis jelentős társadalmi, művészetpolitikai és gazdasági következményei vannak. A tanulmány – e fogalompár kialakulásáról és a (mű)alkotás folyamatának kategorizálási nehézségeiről szólva – meghatározásaink időben változó tartalmára és viszonylagos érvényességére emlékeztet, végül arra hívja fel a figyelmet, hogy nem feltétlenül szükséges ellentétpárookra felparcellálni a művészetet.

Máté Zsuzsanna

A különböző kulturális és művészeti szférák viszonyrendszeréről – a XX. századi kultúr- és művészetfilozófiai felfogások alapján

■ A tömegművészetet és a tömegkultúrát az elit művészettel, a magas művészettel és kultúrával összehasonlító kultúr- és művészetfilozófiai felfogásoknak nemcsak történeti feldolgozása vált aktuálissá az ezredfordulótól, hanem a különböző kulturális és művészeti területek között felállított viszonyok összehasonlító vizsgálata is új eredményeket ígért. A tanulmány első része az értelmezési, megértési problematika tágabb, XIX–XX. századi vonatkozásait és – napjainkban is érvényesnek tekintett – hermeneutikai-esztétikai felfogását összegzi. A második rész az elkülönülő kulturális és művészeti területek közötti viszonyrendszerek közül a szembeállítás relációját Oswald Spengler, a Frankfurter Iskola és Hauser Arnold vonatkozó tézisei alapján mutatja be, az egymás mellé helyezés relációját pedig Umberto Eco és Almási Miklós írásai alapján vázolja.

Csuday Csaba**Celestina, Don Juan, Don Quijote: remekművek – hatásos (jel)képek?**

■ Baj-e, ha korszakos, klasszikus remekművek a tömeg-kultúra fórumain és tárgyaiban olcsó jelképekké redukálódnak? – teszi fel a kérdést a tanulmány szerzője, a spanyol irodalom három alapműve, a *Celestina*, a *Don Quijote* és a Don Juan-mítoszt feldolgozó *Sevillai szédelő* populáris utóéletével kapcsolatosan. Baj-e, ha a műveket, a sokrétegű, valódi értékekkel gazdagított legendákat csak a „vált fülűek” ismerik és értékelik a maguk helyén? Valóban fogyatkozás, fogyatékos-e, ha a köznapi gondolkodás, képzelet és a nyelv „visszahelyezi” őket eredeti, különösebb magyarázatot nem igénylő funkciójukba? A művek autonómiája vitathatatlan – hangzik a válasz –, de „lebutított” alakjaik népszerűsége is a művészet elpusztíthatatlan erejét bizonyítja.

Pelle János**A művészet és a holokauszt**

■ A tanulmány elméleti bevezetője azt hangsúlyozza, hogy a Soá bemutatásában, illetve a róla szóló kiállításokban nélkülözhetetlen a műalkotások szerepeltetése, ugyanakkor a művészet és a népi viszony ellentmondásokról terhelt, súlyosan problematikus. A következő rész a Magyarországon rendezett holokauszt-kiállításokat tekinti át, különös tekintettel az ott közszemlére tett művészi alkotásokra. Végül három kiemelkedő magyar képzőművész – Farkas István, Ámos Imre és Sugár Andor – bemutatása következik: képeik meghatározó szerepet játszottak a magyar holokauszt művészi megjelenítésében. Tragikus sorsuk páratlan művészettörténeti tényre hívja fel a figyelmet: a magyar zsidó művészek személyes élményeik alapján reflektáltak a holokausztra.

Balázs Géza**A mítoszi küszöbön túl**

■ Évezredek óta a társadalmi, gazdasági, szellemi változásokat alig érzékelték az emberek: egy nemzedéken belül többnyire az állandóság uralkodott. Napjainkban a változás a mindennapok alapvető tapasztalatává lett. A legfontosabbak közé tartozik, hogy megszakad, majd megszűnik a nemzedékek közötti párbeszéd, megértés, hagyományátadás, ezért a hagyomány alapját jelentő mítoszok eltűnőben, elveszőben vannak. A szerző arra keres választ: mi van e mítoszi küszöbön túl?

Temesi Ferenc**Dugonics enyészete**

■ Kétszáz éve, 1818-ban halt meg Dugonics András piarista szerzetes, egyetemi tanár, író, nyelvújító. Kétszázharminc éve, 1788-ban jelent meg fő műve, az *Etelka* című – a honfoglalás korában játszódó – történelmi regénye, amely ismertté és elismertté tette nevét. A tanulmány felteszi a kérdést, mi lehetett az *Etelka* országos sikerének titka, és mi magyarázza, hogy az utókor gyorsan megfeledkezett Dugonics művéről. Végül arra emlékeztet, szükség volt e regényre a népet próbáló időkben, mert hitet, erőt, önbizalmat és programot adott. Népszerűségét elvesztette, de igazát nem.

Mezősi Miklós**Meseszerű akciófilmek:****az Odüsszeiától a Macskafogóig****Mitopoétikai közelítések a populáris kultúrához**

■ A tanulmány első része Petőfi Sándor Dante-recepcióját az *Isteni színjáték* és a *János vitéz* közötti – hatástörténeti vonatkozásának is tekinthető – intertextuális kapcsolatrendszer feltárásával mutatja be. A második rész a populáris filmkultúra három klasszikusának – *Csillagok háborúja*, *Macskafogó*, *Becstelen brigantyk* – összehasonlító mitopoétikai vizsgálatával arra keres választ, hogy a magaskultúra miképpen épülhet be a populáris kultúra alkotásaiba, és ez utóbbiak milyen módon hordozzák magukban a magaskultúra szövegeit. A két világ művészete hogyan léphet kapcsolatba egymással?

Sturm László**A bordal mint embertan**

■ A *Miért ne innánk?* Csokonai Vitéz Mihály egyik korai, de igen népszerűvé vált bordala. Vajon érett alkotásnak tekinthető-e ez a rövid, idegen nyelvi betéteket görgető, nem kis részben idézetekből-utalásokból és műfaji sablonokból építkező költemény? A szerző amellett érvel, hogy a *Miért ne innánk?* az alkalmi jelleget a magas irodalmisággal ötvöző vers. A sémák és a közös műveltséganyag megidézése a ráismerés, az otthonosság érzését kelthette a közönségben, de mindemögött kirajzolódik Csokonai átgondolt világ- és emberképe.

Hermann Zoltán**„Ez a világ mi vána...”****Dankó Pista és Gárdonyi Géza nótái**

■ Kevésbé ismert irodalomtörténeti tény, hogy Gárdonyi Géza „lírai” munkáinak jelentékeny része magyarnótaszöveggént íródott a legendás szegedi nótaszerző és prí-

más, Dankó Pista dallamaira. Az újraközlésekkel együtt 1891 és 1901 között huszonzét Gárdonyi-szövegre írt dal jelent meg nyomtatásban. Dankóé az első jól dokumentált magyar médiasztár-életpálya, kultuszát a folyamatos és sokszínű sajtójelenlét már életében táplálta. A szerző azt bizonyítja, hogy a Gárdonyi–Dankó szerzőpáros dalai lényegében a politikailag elkötelezett 48-as párti és polgári radikális beállítottságú rajongókhoz szóltak.

Kovács Adrienne

Megáll rajta a szem

A mai nádudvari feketekerámia

■ A használati tárgynak és művészi alkotásnak is tekinthető mai feketekerámia elkészítése és díszítettsége a legregebbi, történelem előtti időket idézi. Alkotója az ősi hagyomány és a jelenkor találkozási pontján, nehéz fizikai és művészi munkával, kötött technikához és formavilághoz híven, mégis szabadon szárnyalva hozza létre a magasrendűen közösségi és egyszerre egyedi feketekerámiát. A szerző a nádudvari Fazekas család munkásságát bemutatva arra keres választ, mi teszi kivételes művészi értéké ezeket az egyszerűnek tűnő tárgyakat.

Windhager Ákos

Kísérlet a magyar könnyű szimfonikus stílus újrateremtésére

Gyulai Gaál János: János vitéz

■ A tanulmány Gyulai Gaál Jánosra (1924–2009) emlékezik a János vitéz című animációs filmhez írt zenéjének elemzésével. Az Erkel Ferenc-díjas zeneszerző egyformán magas színvonalon komponált táncdalt, szórakoztató zenét, könnyű szimfonikus muzsikát és klasszikus hangversenyszerű darabokat. Egész életművében – afféle „reneszánsz művészként” – az egykoron szétvált művelődésterületet ötvözte. Gyulai Gaál lényében Kodály Zoltán zeneesztétikáját teljesítette ki, ugyanis azt a magyar szimfonikus stílust alkotta újra, amely hagyományainkra támaszkodva bizonyult korszerűnek, nemzetközi szinten is elismerték, és széles közönséget szólított meg.

Török Lajos

Végtelen történet

A szocialista detektívtörténet nyomában 2.

■ Keszthelyi Tibor 1979-ben publikált *A detektívtörténet anatómiája* című kötete néhány olyan krimire hívja fel a figyelmet, amely a detektívtörténet Kádár-kori újjáéledését reprezentálja. A tanulmányíró először a Keszthelyi-monográfia magyar szempontból releváns krimi-történeti fejezeteit tekinti át, majd a kérdéses művekről ejt szót. Ezt

követően a Keszthelyi által említett regények közül Andráš László *A Laurentis-ügy* (1966) című krimijével foglalkozik részletesebben. A regény azért érdemel figyelmet, mert – a többivel ellentétben – nem pusztán a detektívtörténet műfaji normarendszerének újrahasznosítására törekszik, hanem a műfaji tradíciót és annak a Kádár-kori deformációit állítja szembe egymással.

Csatári Bence

A könnyűzene művészeti értékeinek megítélése a Kádár-korszak első felében

■ A Kádár-rendszer idején számos nyugati könnyűzenei irányzat szivárgott be Magyarországra. A szerző kordokumentumokkal bizonyítja, hogy a pártállami vezetés ezeket az új zenei stílusokat lenézéssel fogadta, és évekig tiltotta. Amikor kiderült, hogy nem rejtenek jelentősebb kockázatot a rendszer számára, az új könnyűzenei trendek és előadók átkerültek a „tűrt” kategóriába: ha korlátozottan is, de nyilvánosságot kaptak. Azonban ezzel még nem váltak a hivatalos kultúrpolitika számára elfogadottá, és szerzőiket, előadóikat sem tekintették művészeknek.

ABSTRACTS

Jankovics, Marcell

What's Good for the Kid? Is Life Cute?

■ Recalling memorable events in his artistic career, the author answers, among other things, questions such as: What are the differences between animation films for children and adults? How are the latest cartoons different from those of the past decades? What were the main considerations when crafting the characters in the films he designed and directed? By way of summary, he asserts that it is also true of animation that it is demand that creates bad taste. While an undemanding film maker serves the demands of others, the exemplary artist creates demand.

Zelnik, József

A Face Familiar to God

■ Viewing Michelangelo's monumental fresco in the Sistine Chapel and Leonardo's *Salvator Mundi*, the author ponders why Michelangelo was the painter of the Old Testament, while Leonardo that of the New. On the one hand, there is the idea of ruling the world because of its alienness; on the other hand, the idea of loving the world for its familiarity. When the Christ of Michelangelo's

Last Judgment and Leonardo's *Salvator Mundi* are juxtaposed, the two worldviews appear in their fullness: the unforgiving mechanism of power and, by contrast, forgiving love pervading and moving the cosmos.

Szmodis, Jenő

Popularity, Humour, and Culture

■ Popularity is not necessarily related to vulgarity or inelégance. As culture itself requires common notions, common myths and beliefs, it is hardly possible to talk about culture without popularity in a broader sense. The second part of the study analyses the role played by humour in Greek culture, and then examines the characteristics of contemporary popularity. Finally, it draws attention to the fact that popularity is indispensable in the creation and existence of culture; nevertheless, popularity may outlive culture.

Gáspár, Csaba László

The Culture of Recognition and Civilization of Use

■ The author examines the anthropological concept of culture. His train of thought is philosophical, moving in a conceptual field marked out by the triad of culture, presence, and civilization. His discourse on the notions of culture and civilization follows the German tradition of interpretation: the clear distinction between culture and civilization – the duality formulated in the title – is characteristic of the history-of-ideas approach. Cultivating culture is an ontological task of man: a culturally erudite perception of being reveals Being itself. Therefore, culture is more than a series of works of art: it is an event of Being, and thus man's fate.

Csáji, László Koppány

Apportioning Art

The Intellectual Background of Contrasting Folk and Professional Art and Its Implications

■ There is a deep-rooted bent to contrast the works of folk and high / elite / professional art (and culture) in European culture. The distinction is far from general; it does not apply to all cultures, yet it has significant social, art policy and economic implications. Discussing the evolution of the two concepts and the difficulties of categorizing the creative process, the study calls attention to the varying content and relative validity of the definitions over time, and finally points out that there is no real necessity to apportion art.

Máté, Zsuzsanna

The Relationship between Different Cultural and Artistic Spheres—As per Twentieth-Century Philosophies of Culture and Art

■ Not only did the historical study of the concepts of the philosophy of culture and art contrasting mass art and mass culture with elite art, high art and culture come to be regarded highly topical with the turn of the millennium, but the comparative study of the relationships between different cultural and artistic areas also promised to yield new results. The first part of the study outlines the problematic of interpretation and comprehension in the nineteenth and twentieth centuries and its hermeneutic-aesthetic concept which is still regarded as valid. From among the various systems relating the separate fields of culture and the arts, the second part of the study presents the *relation of contrast* in the theses of Oswald Spengler, the Frankfurt School, and Arnold Hauser, and outlines the *relation of conjunction* based on the writings of Umberto Eco and Miklós Almási.

Csuday, Csaba

Celestina, The Trickster of Seville, Don Quixote: Masterpieces – Effective Images (Symbols)?

■ Is it wrong when seminal or classical masterpieces are reduced to cheap symbols in mass culture? This is the question the author of the essay raises with respect to the popular afterlife of the three basic works of Spanish literature, *La Celestina*, *Don Quixote*, and *The Trickster of Seville*, an adaptation of the Don Juan myth. Is it wrong if these works, these multilayered legends rich in genuine values, are only known and appreciated by a highbrow audience? Is it really a decline, indeed a malaise, if common thought, imagination and language restore them to their original, self-evident function? The autonomy of these works of art is not to be questioned, we are told in answer; yet the popularity of their 'downgraded' forms proves the indestructible power of art.

Pelle, János

Art and the Holocaust

■ The theoretical introduction of the study emphasizes the need to include works of art in representations of and exhibitions on the Shoa, while the relationship between art and genocide is burdened by contradictions and is seriously problematic. The next section examines exhibitions of the Holocaust in Hungary, with special attention to the works of art displayed there. Finally, a discussion of three outstanding Hungarian artists, István Farkas, Imre

Ámos, and Andor Sugár, follows. Their works had a crucial role in the artistic representation of the Hungarian Holocaust. Their tragic fate draws attention to a unique fact in art history: these Hungarian Jewish artists reflected on the Holocaust through their own personal experiences.

Balázs, Géza

Beyond the Mythic Threshold

■ For millennia, people hardly perceived social, economic, and spiritual changes; immutability ruled throughout the generations. Today, change has become a basic experience of everyday life. Among the most important ones is that the dialogue, understanding, and the transfer of traditions between the generations is interrupted and finally ceases, and thus the myths that underlie tradition are vanishing, dying out. The author seeks to answer the question: What is beyond this mythic threshold?

Temesi, Ferenc

The Waning of Dugonics

■ Piarist monk, university professor, writer, and language reformer András Dugonics died two hundred years ago in 1818. Two hundred and thirty years ago, in 1788, his main work, *Etelka*, was published. The historical novel about the period of the settlement of the country by the Hungarians brought him recognition and fame. The essay discusses what might have been the secret of the national success of *Etelka*, and why posterity quickly forgot about it. Finally, the author points out that there was a need for this novel in a time of tribulation for the people, because it fostered faith, strength, self-confidence, and provided a programme. Its popularity has waned, but not its truth.

Mezősi, Miklós

**Tale-Like Action Films from *Odyssey* to *Cat City*
Mythopoetic Approaches to Popular Culture**

■ The first part of the paper presents Sándor Petőfi's reception of Dante by exploring the intertextual relation between the *Divine Comedy* and *John the Valiant*, which may have literary historical significance. By a mythopoetic comparative examination of three classics of popular film culture, *Star Wars*, *Cat City*, and *Inglourious Basterds*, the second part of the paper tries to answer the question how high culture can be embedded in the works of popular culture, and how the latter carry the texts of high culture. How can the art of the two worlds interact?

Sturm, László

Drinking-Song Anthropology

■ 'Why Not Drink?' is an early but very popular drinking song by Mihály Csokonai Vitéz. Is this poem, building as it does on short, foreign-language inserts, quotes and references, and generic patterns, to be regarded as a mature work of art? The author argues that the poem combines its occasional character with high literary qualities. Referring to shared types and cultural material must have evoked the feelings of recognition and familiarity in the audience, but Csokonai's mature world view and anthropology transpires from the background.

Hermann, Zoltán

„What'd This World Be...”

The Songs of Pista Dankó and Géza Gárdonyi

■ It is a little known fact of literary history that a significant portion of Géza Gárdonyi's 'lyrical' output consisted of lyrics written to tunes by the legendary Szeged song composer and fiddler Pista Dankó. Including republications, twenty-seven songs with lyrics by Gárdonyi were published between 1891 and 1901. Dankó had the first well-documented Hungarian media star career; his cult was fed by a continuous and diverse press presence already in his lifetime. The author proves that the Gárdonyi-Dankó songs were addressed to fans politically committed to the ideals of the 1848 revolution and civic radicalism.

Kovács, Adrienne

What Catches the Eye

Nádudvar Black Pottery Today

■ Both artwork and articles of use, contemporary black pottery, in terms of making and decoration, evokes archaic times. At the intersection of ancient tradition and the present, the potter produces ceramics of a superior community and individual quality; his toil is both physical and artistic; though applying a set technique and array of forms, he freely soars in his creativity. Presenting the work of the Nádudvar Fazekas ['Potter'] family, the author dwells on what makes these seemingly simple objects be of exceptional artistic value.

Windhager, Ákos

**An Attempt at Recreating Hungarian Light
Symphonic Style**

János Gyulai Gaál: *John the Valiant*

■ The essay recalls János Gyulai Gaál (1924–2009) by analysing his music composed for the animation film *John the Valiant*. The Erkel Ferenc Prize-winning composer

wrote dance music, entertainment music, light symphonic music, and classical concert pieces of equally high quality. As a 'renaissance artist' of sorts, he tried to join the now divided domains of culture in his entire oeuvre. Essentially, Gyulai Gál fulfilled Zoltán Kodály's musical aesthetics: he recreated a Hungarian symphonic style that proved to be modern by being based on our traditions, was recognized internationally, and appealed to a wide audience.

Török, Lajos

Endless Story

In search of Socialist Detective Fiction 2

■ Tibor Keszthelyi's *The Anatomy of Detective Fiction* published in 1979 draws attention to some novels that represented the revival of the genre in the Kádár period. The writer of the essay first reviews those chapters of the monograph that have a Hungarian relevance, and then goes on to discuss the novels in question. Among the novels mentioned by Keszthelyi, he dwells on László Andráš's *The Laurentis Case* (1966). The novel deserves attention because, unlike the others, it does not merely seek to recycle the norms of genre, but also contrasts the generic tradition and its deformations in the Kádár era.

Csatári, Bence

Assessing the Artistic Values of Light Music in the First Half of the Kádár Period

■ During the Kádár era, several trends of Western light music leaked into Hungary. The author demonstrates that the leadership of the Party state received these new musical styles with disapproval, and banned them for many years. When it turned out that they posed no significant risk to the system, the new light music trends and their performers were transferred to the 'tolerable' category; though under constraints, they were allowed to go public. However, this did not mean such trends were accepted or composers and performers were recognized as artists by official cultural policy.

SZERZŐK

Balázs Géza CSc (1959)

nyelvész, néprajzkutató, tanszékvezető egyetemi tanár. A Magyar Nyelvstratégiai Kutatócsoport alapítója, a Magyar Nyelv és Kultúra Nemzetközi Társaságának elnöke, az Anyanyelvápolók Szövetségének alelnöke. Kutatási területe a mai magyar nyelv, a folklórlingvisztika, nyelvpolitika, a nyelvművelés és az antropológiai nyelvészet.

Balogh Csaba PhD (1967)

irodalomtörténész, kritikus. Kutatási területe Madách Imre életműve, az abszolutizmus korának művelődéstörténete és a művészetkritika ideologikusságának problémaköre. A *Magyar Művészet* szerkesztője, az MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézetének olvasószerkesztője.

Csáji László Koppány (1971)

néprajzkutató, író, jogász. Fő kutatási területe a vallásantropológia, az etnicitás és a közösségkutatás. A Magyar Néprajzi Társaság, a Société Internationale d'Ethnologie et de Folklore, a Magyar Kulturális Antropológiai Társaság és a Magyar Írószövetség tagja.

Csatári Bence PhD (1972)

történész, 2008-ban szerezte PhD-fokozatát *A Kádár-rendszer könnyűzenei politikája* című disszertációjával. Hét önálló kötet és csaknem ötven tanulmány szerzője. Több televíziós és rádiós csatorna rocktörténeti szakértője. Az ELTE-n és a Balassi Intézetben tart rocktörténeti szemináriumot.

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.

Falusi Márton PhD (1983)

Gérecz Attila-, Junior Prima- és József Attila-díjas költő, esszéista, szerkesztő, az MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézetének tudományos munkatársa, a *Hítel* szépirodalmi rovatának vezetője és a Nemzeti Kulturális Alap Szépirodalom Kollégiumának kurátora.

Fekete György (1932)

Kossuth-, Prima és Munkácsy Mihály-díjas belsőépítész, Érdemes művész, szakíró, szerkesztő, professor emeritus. Művészi alkotópályája a belsőépítészet szinte minden területét átfogja. Alapító főszerkesztője a *Magyar Iparművészet* című folyóiratnak. 2011-től 2017-ig a Magyar Művészeti Akadémia elnöke, jelenleg tiszteletbeli elnöke. 2018-ban a Nemzet Művésze kitüntetésben részesült.

Gáspár Csaba László PhD (1956)

filozófus, teológus, a Miskolci Egyetem BTK Filozófiai Intézetének habilitált docense. Kutatási területe a vallásfilozófia, filozófiai antropológia.

Hermann Zoltán PhD (1967)

irodalomtörténész, színikritikus, a Károli Gáspár Református Egyetem habilitált egyetemi docense. Kutatási területe a felvilágosodás és a romantika magyar és kelet-európai irodalma.

Jankovics Marcell DLA (1941)

Balázs Béla- és Kossuth-díjas Érdemes művész, filmrendező, illusztrátor, művelődéstörténész, író, oktató. 2006-ban Prima Primissima-díjban részesült, 2013-ban megkapta a Magyar Érdemrend középkeresztjét a csillaggal, 2014-ben a Nemzet Művésze kitüntetést. A Magyar Művészeti Akadémia alelnöke.

Kovács Adrienne, dr. (1958)

Apáczai- és Toldy Ferenc-díjas etnográfus, magyartanár, szakíró. Az *Irodalomismeret* szerkesztője volt. Egy évtizede a külhoni magyar intézmények, közösségek felkérésére néprajzi előadásokat tart. Fő kutatási témája az irodalom és folklór határterületei.

Máté Zsuzsanna CSc (1961)

Madách Imre-díjas művészetfilozófus, irodalmár, az SZTE JGYPK Művészeti Intézetének habilitált tanára, az SZTE Filozófia Doktori Iskolája témavezetője, a Művészetelméleti és művészetpedagógiai intézeti kutatócsoport vezetője. Kilenc művészetfilozófiai, művészetelméleti könyve és több mint másfél száz írása jelent meg.

Mezősi Miklós PhD (1960)

klasszika-filológia és orosz szakos bölcész, irodalom- és operatörténész, költő. Antik és világirodalmat, operaszemiotikát és görög nyelvet tanított. Két operaszemiotikai monográfiája jelent meg. A magya-

ron kívül angolul, latinul és görögül ír verset. Angol nyelvű verseit 2012 óta közlik angoliai antológiák.

Pelle János PhD (1950)

író, történész, az irodalomtudomány kandidátusa. Fő kutatási területe a művelődéstörténet.

Stachó László PhD (1977)

zenetudós, pszichológus és elméleti nyelvész, a Zeneakadémia és a Szegedi Tudományegyetem Zeneművészeti Karának oktatója és kutatója. Kutatásai elsősorban a zenei előadóművészet-történetre, Bartók oeuvre-jére, valamint az előadóművészet-pszichológia és -pedagógia részterületeire irányulnak.

Sturm László PhD (1967)

az irodalomtudomány kandidátusa, irodalomtörténész, kritikus, szerkesztő, egyetemi docens. Fő kutatási területe Krúdy Gyula és a századforduló irodalma, Marsall László és Vas István életműve, valamint a felföldi magyar irodalom.

Szmodis Jenő PhD (1966)

jogász, szakíró, egyetemi oktató. Fő kutatási területe az állam- és jogbölcselet, a jogi gondolkodás esztétikája, a jogi kultúrák összehasonlító elemzése, valamint a multidiszciplináris jogi tanulmányok.

Temesi Ferenc (1949)

József Attila-, Nagy Lajos-, Pro Literatura- és Kossuth-díjas író, műfordító, drámaíró, forgatókönyvíró. A magyar irodalomban a *Por* című kétkötetes regényével teremtette meg a *szótárregény* műfaját. A Magyar Köztársasági Érdemrend kiskeresztje és a Magyar Köztársaság Babérkoszorúja díj kitüntetettje. A Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja.

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.

Windhager Ákos PhD (1975)

irodalom- és művelődéstörténész, szakíró, egyetemi oktató. Fő kutatási területe a XIX–XXI. századi szépirodalom, a klasszikus zene és a tömegkultúra történelemmel folytatott párbeszéde. Az MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézetének munkatársa.

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).

AUTHORS

Balázs, Géza, CSc (1959),

linguist, ethnographer, university professor, department chair. Founder of the Hungarian Language Strategy Research Group, Chairman of the International Society of Hungarian Language and Culture, Vice President of the Mother-Tongue Cultivation Association. His research interests include contemporary Hungarian language, folklore linguistics, language policy, language cultivation, and anthropological linguistics.

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*, and is proof-reader at the Research Institute of Art Theory and Methodology of the Hungarian Academy of Arts.

Csáji, László Koppány (1971),

ethnographer, writer, jurist. His main research interests include the anthropology of religion, ethnicity and community. Member of the Hungarian Ethnographic Society, the Société Internationale d'Ethnologie et de Folklore, the Hungarian Cultural Anthropological Association, and the Hungarian Writers' Association.

Csatári, Bence, PhD (1972),

historian, obtained his Ph.D. in 2008-ban with his thesis *The Light Music Policy of the Kádár Régime*. He has published seven volumes and fifty essays. He acts as expert on rock history for several television and radio channels. He lectures in rock history at ELTE and the Balassi Institute.

Csuday, Csaba, PhD (1944),

poet and writer. As scholar and translator, he specializes in literatures in Spanish. He has been editor for the review *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 the Hungarian Academy of Arts. He sits on the editorial board of *Magyar Művészet*.

Falusi, Márton, PhD (1983),

Gérecz Attila, Junior Prima and József Attila Prize-winning poet, essayist, editor, staffer of the Research Institute of Art Theory and Methodology of the Hungarian Academy of Arts, editor of the literary column of *Hitel*, and curator of the Literary College of the Hungarian National Cultural Fund.

Fekete, György (1932),

Kossuth, Prima and Munkácsy Award-winning interior designer, writer, editor, professor emeritus. His career spans virtually all areas of interior design. Founding editor-in-chief of the journal *Magyar Iparművészet*. Between 2011 and 2017, President, currently Honorary President, of the Hungarian Academy of Arts. In 2018 he was awarded the Artist of the Nation prize.

Gáspár, Csaba László, PhD (1956),

philosopher, theologian, associate Professor at the Faculty of Philosophy of the University of Miskolc. His research interests include the philosophy of religion and philosophical anthropology.

Hermann, Zoltán, PhD (1967),

literary historian, drama critic, habilitated docent at the Károli Gáspár University of the Reformed Church. His research interests include the literature of the Enlightenment and Romanticism in Hungary and Eastern Europe.

Jankovics, Marcell, DLA (1941),

Balázs Béla and Kossuth Prize-winning Meritorious Artist, film director, illustrator, cultural historian, writer, lecturer. He received the Prima Primissima Prize in 2006, the Middle Cross with Star of the Hungarian Order of Merit in 2013, and the award Artist of the Nation in 2014. He is currently Vice-President of the Hungarian Academy of Arts.

Kovács, Adrienne, PhD (1958),

ethnographer, teacher, writer, winner of the Apáczai and Ferenc Toldy awards. Former editor-in-chief of the journal *Irodalomismeret*. For a decade she has been holding lectures on ethnography at the request of Hungarian institutions and communities abroad. Her main research topic is the frontiers of literature and folklore.

Máté, Zsuzsanna, CSc (1961),

Madách Imre Prize-winning art philosopher, literary critic, habilitated professor at the Juhász Gyula Teacher Training Faculty of the University of Szeged, supervisor at the Doctoral School of Philosophy at the University of Szeged, and head of the Institute of Art Theory and Art Pedagogy. She has published nine books on art philosophy and theory, as well as some hundred and fifty articles.

Mezősi, Miklós, PhD (1960),

classical philologist and Russologist, literary and opera historian, poet. He has taught antique and world literature, opera semiotics, and Greek language. He has published two volumes in opera semiotics. He writes poetry in English, Latin, and Greek as well as Hungarian. His poems in English have been anthologized since 2012.

Pelle, János, PhD (1950),

writer, historian. His main research area is cultural history.

Stachó, László, PhD (1977),

musicologist, psychologist, and linguistic theoretician, lecturer and researcher at the Budapest Music Academy and the Music Faculty of the University of Szeged. His research is primarily focussed on the history of musical performance, the oeuvre of Béla Bartók, and the psychology and pedagogy of performing arts.

Sturm, László, PhD (1967),

literary historian, critic, editor, associate professor. His main field of research includes Gyula Krúdy and the literature of turn of the twentieth century, the oeuvre of the László Marsall and István Vas, and the Hungarian literature of what is now Slovakia.

Szmodis, Jenő, PhD (1966),

lawyer, writer on legal issues, university lecturer. His main research interests include political philosophy, jurisprudence, the intellectual history of legal reasoning, comparative analysis of legal cultures, and multi-disciplinary legal studies.

Temesi, Ferenc (1949),

József Attila, Nagy Lajos, Pro Literatura and Kossuth Prize-winning novelist, translator, playwright, script writer. His two-volume novel *Dust* established the dictionary novel as a genre in Hungarian literature. He was decorated with the Knight's Cross of the Hungarian Order of Merit and the Laurel of the Republic of Hungary. He is an ordinary member of the Hungarian Academy of Arts.

Török, Lajos, PhD (1970),

literary historian, critic, university lecturer. His main area of research includes classical Hungarian literature and crime fiction of the Kádár period.

Windhager, Ákos, PhD (1975),

literary and cultural historian, writer, university professor. His main research areas include literature in the 19th and 20th centuries, and the dialogue of classical music and popular culture with history. He is staffer at the Research Institute of Art Theory and Methodology of the Hungarian Academy of Arts.

Zelnik, József (1949),

ethnographer, writer. His main research interests include the history of symbols, art philosophy, and cultural philosophy. 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 latest book is entitled *Prométheusz udvartartása* ('Prometheus' Court', 2017).

A Magyar Művészet VII. évfolyam 1. szám képei

Az illusztrációk forrásai:

4. oldal, Szöllősi Mátyás / MMA
 15., 17., 19. oldal, Cultiris©
 20. oldal, © The Estate of Francis Bacon. All rights reserved. DACS and HUNGART 2019
 29–31., 33. oldal, Futó Tamás
 54., 56. oldal, Csuday Csaba
 57. oldal, AKG, Hungart©
 62–64. oldal, Magyar Zsidó Múzeum és Levéltár, Hungart©
 65. oldal, Savaria Megyei Hatókörű Városi Múzeum, Szombathelyi Képtár
 66. oldal, Kádár Katalin
 67. oldal, Magyar Zsidó Múzeum és Levéltár, Hungart©
 73. oldal, Somogyi Könyvtár, Szeged
 74., 76. oldal, Wikipedia
 78. oldal, flickr
 81. oldal, Magyar Nemzeti Filmlap Zrt., Filmarchívum Igazgatóság
 82. oldal, Wikipedia
 102. oldal, Arcanum Digitális Tudománytár
 105–109. oldal, ifj. Fazekas István
 112–117. oldal, Windhager Ákos
 122., 125. oldal, Hungart©

Elválasztó képek:

A Magyar Művészeti Akadémia új székháza Budapest elegáns sugárútján, az Andrássy úton két védett műemlék épület és egy új, technológiájában ritka, nagyméretű, hajlított üvegtáblákkal határolt pavilon együtteséből áll. A Bajza utcai épületrészben az irodák, az Andrássy útra néző tömbben étterem, konferenciaterem, akadémiai klub és az elnöki, főtitkári, tagozati titkárságok kaptak helyet. A felújítás során érvényesült a szándék, hogy az épületegyüttesben megvalósuljon a műemléki hűség és a XXI. századi hivatali és társadalmi élet harmóniája. Az épületegyüttes automatizált, zéró energia kibocsátású. A 6.000 m² alapterületű épület tervezője a Fazakas Építésziroda, kivitelezője a Laki Épületszobrász Zrt.

14., 69. oldal, Szöllősi Mátyás / MMA
 27., 36., 52., 77., 89., 97., 111., 119., 129., 137., 157. oldal, Nyirkos Zsófia / MMA

