

PARADIGMÁK A MŰVÉSZETBEN

Konferencia



MAGYAR MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

Paradigmák a művészetben

A Magyar Művészeti Akadémia konferenciafüzetei 7.

Szerkesztette: Szász László

PARADIGMÁK A MŰVÉSZETBEN

Konferencia

2013. november 18–19.



MAGYAR MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

ISBN ISBN 978-615-5464-01-0
ISSN 2063-7942

© Magyar Művészeti Akadémia, 2014
© A kötet szerzői, 2014

TARTALOM

A PARADIGMAFOGALOM HATÁRAI

13 KUCSERA TAMÁS GERGELY

Paradigmán innen, inkommenzurábilításon túl,
azaz magyarul...

Bevezető előadás

25 NYILASY BALÁZS

Az újdonság próbái – Paradigmaváltások és folytonosság
a kultúrtörténeti és az irodalmi gondolkodás területén

37 FALUSI MÁRTON

Új és régi fogalmaink – „Közös minimum”, „pluralizmus”,
„nemzettudat”, „(tömeg)kultúra”, „felelős írástudó” ...
és mások

IRODALOM

51 NAGY GÁBOR

Az irodalom esete a valósággal

63 TÓZSÉR ÁRPÁD

Ezüstkor, avagy az „öt gényusz” a magyar irodalomban.
A hamvasi Dél, Nyugat, Észak, Kelet, Bizánc hatása
a huszadik században és a jelenkorban

75 MÁRKUS BÉLA

Szólaból szólamra. A magyar irodalmi szemlélet meg-
változtatásának szándékai és példái a hazai és a határon
túli irodalomban

107 FEKETE J. JÓZSEF

A „vajdaságiság” mint lehetséges irodalmi beszédmód

131 ANDRÁS SÁNDOR

Választott rokonságok. Írásmódok változatai az elmúlt
négy évtized magyar irodalmában

NÉPI KULTÚRA

151 VOIGT VILMOS

A magyar népköltészet mint a nemzeti kultúra egyik
paradigmája

161 IANCU LAURA

A hagyományos világkép egyetemes jegyei

175 ANDRÁSFALVY BERTALAN

A népművészet, néphagyomány megbecsülésének jelen-
tősége és szerepe a magyar társadalom és műveltség rég
óhajtott egységesülésében

- 191** JÁNOSI ZOLTÁN
A „bartóki modell” arcképéhez

ZENE

- 207** TERÉNYI EDE
A zene három valósága
- 227** OLSVAY ENDRE
Miképp értelmezhető a ’paradigma’ a zene területén?

SZÍNHÁZ

- 239** SZIGETHY GÁBOR
Zuhanás a semmibe. A színház nem hasonlít arra a világra, amelyben létezik, hanem azonos vele

FILM

- 251** SZEKFÜ ANDRÁS
Paradigmák a magyar dokumentumfilmben 1935-től napjainkig
- 269** SÁRKÖZY RÉKA
Változások a dokumentumfilmek műltszemléletében.
Mítoszok és ellenmítoszok konstrukciós terepe vagy
identitásképző műltfeltárás?

KÉPZŐMŰVÉSZET ÉS IPARMŰVÉSZET

- 281** BALÁZS SÁNDOR
Kismesterek, nagymesterek. Paradigmák egymásra
épülése és versengése a magyar képzőművészet közel-
múltjában
- 291** DVORSZKY HEDVIG
A kézműves iparművészettől a mérnöki tervezésű, avagy
képzőművészeti értékrendű iparművészetig a kortárs
magyar vizuális kultúrában

ÉPÍTŐMŰVÉSZET

- 305** GOLDA JÁNOS
„Az okos ember kösziklára építi házát...” – Az építészet
időszerűsége
- 329** SALAMIN FERENC
A „lehetett volna”-építészet Tokaj-Hegyalján

HOZZÁSZÓLÁSOK

- 343** STEFANOVITS PÉTER
Paradigmaváltás és a természetes változások világa
- 351** VASY GÉZA
„A nemzet fogalma is paradigmaszerű”

- 355** TÓTH ÉVA
„Magyar irodalom – egy nemzet túlélési készlete Közép-Európában”
- 359** DEME TAMÁS
A tudomány és a művészet viszonzszemlélete
- 369** ÁCS MARGIT
Dogmák nélkül, sőt, dogmák ellenében
A konferencia zárszava

A konferencián elhangzott tanulmányok egy részét,
bővebb vagy rövidebb változatukban, a *Magyar Művészet*
2013/1-es és 2014/2-es száma közölte. (A szerk.)

A PARADIGMAFOGALOM HATÁRAI

KUCSERA TAMÁS GERGELY

a Magyar Művészeti Akadémia főtitkára, c. egyetemi docens

PARADIGMÁN INNEN, INKOMMENZURÁBILITÁSON TÚL, AZAZ MAGYARUL...

A KONFERENCIA BEVEZETŐ ELŐADÁSA

A FOGALOM EREDETE

A paradigma görög szó, jelentése: példa, minta. A szellemtörténetben – bár Platónnál is megjelenik, de – jól körülhatárolt jelentéssel bíró fogalomként először Arisztotelész használja, egy sajátos analógias érvelési módot értve ez alatt.

A FOGALOM JELENKORI ELTERJEDTSÉGÉRŐL

A kifejezés elmúlt fél évszázados aranykora egyértelműen Thomas Kuhn *A tudományos forradalmak szerkezete*¹ című könyvének megírásához, illetve megjelenéséhez, a fogalomhasználat bevezetésével kapcsolatos vitához köthető.

A kuhni használat felől nézve – aki maga is tucatnyi kísérletet tett a fogalom definiálására – egy lehetséges definíció: a paradigma egy tudományterület adott időszakban általánosan elfogadott nézetei, fogalmai, szakkifejezései összességét adja.

A TUDOMÁNYOS FORRADALMAK SZERKEZETE MINT SORVEZETŐ

A „tudományos” szó arra utal, hogy a paradigma fogalma a szerző szóhasználatában csak a tudomány világára vonatkoztatható. Amikor Kuhn elhíresült munkáján dolgozik, a tudományfilozófia már túl van azon a több mint fél évszázados vitán, amely – a természettudományos tematizáltság mellett – különböző tudományokat egységes módszer szerint próbált meghatározni, azaz a szellemtudományok által felvetett kérdésekre is a természettudományok módszertani elvei segítségével kísérelt meg válaszokat adni.

A citált mű címének második szava a „forradalmak”, a revolúciók. A szóhasználat itt is egyértelműen jelzi, hogy a szerző meghaladottnak tekinti azt a megelőző tudománytörténeti időszakot, amelyet a logikai pozitivisták, illetőleg logikai empiristák határoztak meg; akiknek történelmietlen felfogását Kuhn elveti, s velük szemben a tudományok fejlődésének revolucionista szemléletét képviseli.

A logikai pozitivisták hegemon pozícióját ekkorra már nemcsak a kuhni paradigma- vagy éppen revolúciófogalom, hanem a visszavisszatérő, evolucionista tudományfelfogás is „kikezdte”, amely azonban ugyancsak folyamatosnak értelmezi a tudományok (fejlődés)történetét.

A pozitivista és az evolucionista irányzatokkal egyaránt szembe forduló kuhni elmélet szerint a tudományok fejlődése során megtörik a kontinuitás. Mindezekért megállapítandó, hogy a kuhni elmélet egy diszkontinuitáselmélet, amelyben – Kuhn-féle szóhasználattal élve – a normál tudomány időszakát a krízis váltja fel. A teória szerint ezen időszakban a normál tudomány keretei között dolgozó tudósok, tudóscsoportok megpróbálják korrekciós pályára állítani a fogalmakat, a kérdésfelvetéseket, majd a korrekciós pálya is megtörik, és ekkor áll be a fogalmak és eljárások viszonyát újrendező tudományos forradalom, azaz ilyen módon zajlik le maga a paradigmaváltás, melynek kapcsán az új normál tudomány színrelépéséről beszél ekkor a szerző.²

A fentiek alapján kiemelendő, hogy a „normál tudomány” fogalma szerinti új szakaszában a tudomány – Kuhn szerint – nem feltétlenül többet adó, azaz kvantitatív értelemben nagyobb tudásösszességet hordozó ismeretegyüttest jelent, hanem arra utal, hogy a „forradalom” újrendszerezi a tudás egészét, tehát kvalitatív értelemben más vagy több, hiszen a korábbi normál tudomány által megválaszolni nem tudott kérdéseket, a beilleszthetetlen és a tudományos kereteket szét-feszítő jelenségeket teszi megmagyarázottá, ténnyé az új tudományos szerkezet.

Ezen rövid áttekintés után Kuhn könyvének címéből már csak az utolsó szó: a szerkezet, struktúra maradt mint megvizsgálandó fogalom.

A kuhni paradigmaelméletet vizsgálva a szerkezet, a struktúra fogalmára jóval kisebb figyelmet fordítanak a teoretikusok, pedig lényegi új elemeket talán pont ez a fogalom hozott.

A korábbiakban bemutatottak szerint az új paradigmában nem egy kvantitatív, nem egy kumulatív, hanem egy kvalitatív értelemben vett új tudásegész jön létre, így igazán hangsúlyos tehát, hogy a kuhni értelemben vett tudásbővülés nem feltétlenül mennyiségi, az új tudás, az új tudomány az újrastrukturálás mentén alakult ki. Az új fogalmak leváltják a régieket, vagy a régiek az új szemantikai tartalommal új tematizálást biztosítanak, s ebből fakad, hogy Kuhn szerint nincs mód a régi és az új normál tudományok eredményeinek, tényeinek összevetésére. Ez az *inkommenzurabilitás* elve, a kuhni elmélet legtöbbit vitatott eleme. Az inkommenzurabilitás az összemérhetetlenség (mondhatni az összevethetetlenség) elmélete, amiből a viták során végül versengő paradigmák jelenségét leíró koncepció alakult ki a Kuhn-féle paradigmaelméleten belül.

Ezen a ponton mindenképpen megemlítenő, hogy Thomas Kuhn a tudományos forradalmaknak a külső, társadalmi és a belső, tudományos közösségen belüli okait, hatásait – és nem csak egyiket vagy másikat, illetve ezeket külön-külön, hanem mindezeket – együttesen vizsgálja, egy szociológiai és egy történelmi szemléletet hozva be – a korábbiakkal szemben – a tudományelméletbe.

Ha a paradigma fogalmát használjuk, azt is hangsúlyoznunk kell, hogy Thomas Kuhn nem a tudomány egészéről – a „csupa nagybetűs” TUDOMÁNY-ról – beszél, mint azt tették korábban a tudományteoretikusok, s nem is az egyes tudományokról – úgymint kémia, fizika –, hanem az egyes tudományterületek, illetve ezeken belüli kutatási területek nézőpontjából fogalmazza meg és tartja érvényesnek a paradigmaelméletet.

A paradigmaelmélet a gyakorlatban tehát kutatócsoportok, egyazon problémán akár több iskolában dolgozó, egymással versengő kutatói közösségek együttműködését feltételezi.

EXKURZUS

Mielőtt a művészetek, illetve a művészetelmélet és a paradigmafogalom ezen területeken történő használatáról szó esne, szükséges jelezni: Kuhn számára eleve kérdéses, hogy elmélete vonatkoztatható-e az ember- vagy társadalomtudományokra. Kételyeinek megfogalmazása – hetvenkilenc esztendővel Wilhelm Dilthey *Einleitung in die Geisteswissenschaften* (1883)³ – után már egyértelműen kimondható, mégis eszmetörténeti jelentőségű volt, hogy mindezt egy a természettudományok – ezen belül különösen a fizika – történetét kutató tudós tette meg. Így nem először, de igen nagy hatással kimondatott: nincsen egységes tudomány és módszer, amely idő feletti, univerzális; minden emberi tudás történelmileg meghatározott, ami azonban nem azt jelenti, hogy az ismereteink eleve érvénytelenek vagy elavultak lennének, hiszen egy ilyen kijelentés egyenesen a relativizmushoz vezetne.

Mindenesetre 1883 (az előbb említett műre visszautalva) és 1962 (a paradigma témában írt tudományos mű megjelenésének dátuma) között lezajlott a humántudományok – ezen belül a művészetekről szóló tudományok – újraemancipálódása,⁴ aminek eredményeként – az időben előrehaladva egyre egyértelműbben körvonalazódóan – nem akarták már érvényesíteni ezen tudásterületeken a természet-

tudományos megismerés objektivitásának az elvét, valamint eljárásbeli gyakorlatát.

Igaz, Max Weber már a századelőn megállapította, hogy a természettudományos törvények annál értékesebbek, minél általánosabbak, míg ugyanezt az állítást fordított igazságtartalommal tartja fent a történelem- és társadalomtudományok vonatkozásában,⁵ Kuhn paradigmaelmélete pedig elfogadóan alapoz ezen megállapításra, s ez a tudománytörténeti tény azt is bizonyítja, hogy a hasonló elvi-elméleti megállapítások érdemi – „paradigmaváltó” – következménnyel csak több mint fél évszázad múlva jártak, és akkor is a természettudományos térfélről eredeztetett „tekintélyre” alapozottan „következett be” a hatás.

MŰVÉSZET, MŰVÉSZETEK, MŰVÉSZETELMÉLET ÉS A PARADIGMA

Míg a művészettörténet születését Johann Joachim Winckelmann 1764-es *Geschichte der Kunst des Altertums* című, az ókori művészet történetéről írt könyvéhez szokták kötni, addig a művészetelmélet Oskar Walzel 1917-es *Wechselseitige Erhellung der Künste* (magyarul: „A művészetek kölcsönös megvilágítása”) című könyvével kezdődik. Ez a mű a klasszikus művészettudományoktól eltérően a művészetek különös sajátosságait emeli ki, azt állítva, hogy azok csak egymásmellettségükben – egymásra hatásukat is elemezve – jellemezhetőek, vizsgálhatóak. Ezt azért fontos megemlíteni – minden hosszás magyarázat nélkül –, mert az összehasonlíthatóság fogalmával operálva, mondhatni éppen a kuhni következtetéssel ellentétes utat bejárva, egyfajta művészetek közötti, művészeteket átfogó elméleti paradigmának a lehetőségét veti fel, vagy legalábbis sejteti Walzel, közel száz évvel ezelőtt.

Az előbbi kitérő talán bizonyítja, hogy a kuhni tudományelméleti koncepció nem előzmény nélküli, sőt a szellemtudományokról akár a művészetek felől, a művészet elmélete felől is találhatunk előzményeket.

Másik említendő elméleti-elméletészi „előzmény” (idézőjelesen, hiszen Thomas Kuhn biztosan állítható módon nem humántudományos oldalról „építette” elméletét) Heinrich Wölfflin *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* című 1915-ös műve. A szerző vizsgálatainak középpontjában nem az egyes művészetek álltak, hanem a művészeti stílusok és azok alakulásai, változásai.⁶ Bár állítása szerint nem minden alkotás születhet meg minden korban – a paradigma kifejezés egy másik, ezen tanulmány későbbi elemzési szakaszát olvasva érdemes erre emlékezni –, a történetiség abszolutizálását mégis elveti, hiszen megállapítása vonatkozik arra is, hogy csak az az alkotás válhat a művészeti befogadás tárgyává, amelyik a későbbiekben is bármikor kiemelhető az alkotás történelmi korából, azaz a mindenkori itt és mostban is értékkel, jelentéssel bír, üzenetet hordoz.

Itt megjegyzendő, hogy ezen kijelentéshez is érdemes hozzágondolni az összevethetőség-összevethetetlenség fogalmát és annak (korlátozott) használati lehetőségét. Itt sodorható össze a két szál, a tudományfilozófiai és a művészetelméleti.

A leírtak alapján megállapítható: a 'paradigma' alapvetően diszkurzív fogalom, így – nem-definitív jellege miatt – a természettudományok történeti vizsgálódása, a filozófiai koncepciók gyártása során is sokszor eltérő értelemben használatos fogalomként kell rá tekinteni. Az ilyen diszkurzív fogalmak a társadalomtudományok esetében vagy a filozófia talán leginkább „lágy részének”, az esztétikának a területén még sűrűbb homályhoz vezethetnek.

A kuhni történet körbeágyazható/-andó akár Lakatos Imre Kuhn-kritikájával,⁷ vagy Paul Feyerabend módszertani anarchizmusával,⁸ illetve Karl Popper vagy Polányi Mihály bölcselete vonatkozó részeinek vizsgálatával, idekötésével.

Itt és most – noha fontos tudnunk, hogy Kuhn is elismerően szólt Polányi vonatkozó írásairól, jelezve azt is, hogy a paradigma terminust is Polányi hatására vezette be – sem a magyar származású tudós munkásságával, sem a tudásszociológia erős vagy gyenge programjával nem kívánunk részleteiben foglalkozni, mert mindez a jelenlegi

tudományfilozófia/tudományelmélet keretnélküliséget eredményező, paradigmákat feloldó paradigmájának a hosszas tárgyalásához vezetne, s így messzire vinne tárgyunktól.

Az írás terjedelme miatt az alaptémát a művészet felől korlátozva nem térhetünk ki érdemük szerint az olyan fontos problémákra sem, mint a 19. századi zsenikultusz (mint anti-paradigmatikus eszmetörténeti koncepció), a fluxuselmélet⁹ vagy éppen a – korunkhoz köthető, akár paradigmátikusnak (is) tekinthető – mediális művészetek¹⁰ esztétikai vonatkozásai.

A művészeti ágak és alkotások időbeliségéről korábban walmi vagy wölflini értelemben már említés történt, kapcsolatba hozva ezt a paradigma, illetve ellentétbe állítva az inkommenzurabilitás fogalmával. Ezen a ponton vissza kell térni a művészeti alkotások egyidejűségéhez (ami az azonos történeti-társadalmi környezetet feltételezi, legalább a nemzeti kultúrák szintjén), megvizsgálva az egyidejűség – művészeti ágak feletti, esetleg összművészeti – paradigmaalkotó erejének lehetőségét. Példaként állítható – így kötődve egy közeli évfordulóhoz és a magyar művészetéhez – Weöres Sándor *Öreg*ek című versének megzenésítése Kodály Zoltán által. Annak bizonyítéka ez, hogy egyazon „pillanatban”, eltérő művészetek „művelői” – és eltérő művészgenerációk – tudtak (tudnak) közöset – közös művészi kifejezés-mód, nyelv alapján – alkotni, közös paradigmában „mozogni”.

Megnyitva – és megint szabadon hagyva – egy leágazást, megemlítendő a felgyorsult világnak a modern világhoz kötődő lét(ezés)-érzékelése/-érzete, amelyről – újra egy magyar eszmetörténeti vonatkozást ejtve – Fülep Lajos több mint száz évvel ezelőtt azt mondja, hogy az egyiptomi kultúra embere ugyanúgy nézett a világra és a művészetre a Krisztus előtti 20. században, mint ötszáz évvel később, közel ugyanúgy tekint a világra és akár a művészetre egy Krisztus előtti 20. századi, vagy egy Krisztus előtti 15. századi egyiptomi, ezzel ellentétben azt kétségbe vonja, hogy saját mai szemlélete föltétlenül egyező lenne a holnapival.¹¹ Fülep ezt több mint egy évszázaddal ezelőtt fogalmazza meg, de ma is végiggondolandó, hogy azóta milyen

módon – s vélhetően erősebben, mennyivel több felől – stimulál minket a jelenbeli, minket körülvevő világ. Mindez teret enged a kételynek, hogy létezik/létezhet a jelenben közös művészeti – vagy akár mögöttesen közös társadalmi – nyelv (értelmezési horizont), de ha a kétely nem is végletesen erős, akkor is ott bujkál – vagy éppen a felszínre kerül – az időben felgyorsuló nyelv-(értelmezés-)váltások lehetőségét/tényét hangsúlyozó kijelentések túlsúlya.

Mindez *erős megfogalmazásban* megkérdőjelezhetővé teszi a művészet vagy művészetek paradigmájának lehetőségét (ez az egyes vagy többes szám sem lényegtelen, mint ahogy a tudomány fogalma esetében sem [volt] az); kiemeli a művész, mint – ott és akkor – közvetítőként alkotó egyedi aktusának, cselekedeteinek összevethetőségét, értelmezhetőségét, kimondva-kimondatlanul állítva az alkotások összevethetetlenségét, összemérhetetlenségét (inkommenzurabilitását), magával hordozva az egyidejű művészetek – vagy eltérő korok művészetének – „nyelvi átjárhatóságát, párbeszédét, fordíthatóságát”.

Mindez *gyenge megfogalmazásban* az alkotások (és alkotók) összevethetőségének, értelmezhetőségének tér- és időbeli „beszorítottságát”, csak rövid időszakokra érvényes – s gyakori „nyelvváltással” járó – „közös nyelvet, fogalomkészletet” feltételező megfogalmazásokat eredményezhet.

BEFEJEZÉSKÉPPEN

Megállapítható, hogy a paradigmaelmélet tudósközösségeket, együttműködést, közös célmeghatározást, legalábbis időszakosan közös szókészletet, módszert, eljárásokat feltételez; a művészetben ez a fajta közösségiség, sok esetben már az alkotás egyéni mivolta okán is-hát-térbe szorul. Persze ez a tudomány-művészet kontraszt didaktikai szempontú, nem állítható, hogy ne lennének, vagy figyelmen kívül hagyhatóak volnának a stílustanulmányok, a mester-tanítvány viszonyok, a kortárs művészi közösségek, vagy akár az épp mindezeket

megteremteni tudó és akaró művészképzés, a művészeti közösségek, szervezetek, de ez a sarkítás most mégis szükséges, hogy érezhető legyen: a paradigmafogalom alapvetően nem a művészetekre megalkotott fogalom.

A fentiek okán a „paradigma” kifejezés kvázi tudományos elemzése ezen a ponton felfüggeszthető, de kísérlet tehető arra, hogy a hétköznapi paradigmafogalom-használat is bemutatatható legyen.

A paradigmafogalom a stílus, az iskola, a műfaj, az irányzat, a generáció, a korszellem, a kánon, esetleg a filozófia, a közös nyelv, az ideológia kifejezések szinonimájaként szerepel laikus szövegekben; számos esetben a „paradigma” szó a művészetben vagy a művészetek témaköréhez tartozó nem laikus (elméleti) írásokban a stílus, az iskola, a műfaj, az irányzat, a generáció, a korszellem, a kánon, esetleg a filozófia, a közös nyelv, az ideológia kifejezés szinonimájaként szerepel.¹²

Mindezek mellett, vagy éppen mindezek ellenére kérdéses, hogy kell-e a művészetektől távol álló „tudományos beszéd szókészletéből” átvenni egy – már a saját „nyelvterületén” is – sokértelmű, sokárnyalátú kifejezést, hiszen, ahogy az eredetijében sem volt egyértelmű, úgy itt más – korábban bevezetett – fogalmakat kiváltani szándékozva „él” közöttünk. Mindennek eredménye nem a világosabb beszéd, ami nem teszi könnyebbé alkotások-alkotók (kereszt)viszonyait, a mű és a – „laikus, vagy szakmai” – közönség egymás- (és ön)értelmezését.

Ezt a – fentiekben bemutatott – fogalmi lötyögést egy hermeneutikai fordulat segítségével, a tudáshorizontjaink összeolvadásával, ha akarjuk, fel tudjuk oldani. Mindezekért és mindezek okán bízom abban, hogy az igen merészen, széles horizontot befogni kívánó konferencia a kuhni normál tudományos gyarapodást adja, és nem kerül krízisbe, mert a forradalomra – szűk két napba szorítva – nem lesz elég időnk...

Eredményes konferenciát, tartalmas együttlétet kívánok mindenkinek!

JEGYZETEK

- ¹ Thomas S. KUHN: *Structure of Scientific Revolutions*. The University of Chicago Press, 1962; magyarul: *A tudományos forradalmak szerkezete*. Bp., 1984, Gondolat Kiadó.
- ² Pierre BOURDIEU: *A tudomány tudománya és a reflexivitás*. Bp., 2005, Gondolat Kiadó, 27–29.
- ³ Magyarul: Wilhelm DILTHEY: *Bevezetés a szellemtudományokba* = *Uő: A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban*. Bp., 2003, Gondolat Kiadó.
- ⁴ Meghatározó jelentőségű Edmund HUSSERL: *Philosophie als strengere Wissenschaft* (magyarul: *A filozófia mint szigorú tudomány*. Bp., 1993, Kossuth Kiadó) című munkája. (A továbbiakban, amennyiben van, a művek magyar címeit, könyvészeti adatait adja meg a tanulmány.) Ezen írásában a szerző megállapítja, hogy „az emberi kultúra legfőbb érdekei megkívánják egy szigorúan tudományos filozófia kialakítását, hogy ha korunkban egyáltalában jogosultsága van egy filozófiai fordulatnak, akkor azt mindenképpen a filozófia szigorú tudományként való újraalapozása kell hogy éltesse.” (*I.m.*, 30–31.) Korábban megállapítja, „hogy a filozófia még nem tudomány...” (*I.m.*, 27.), illetve: „A filozófia tökéletlensége egészen más, [...] egyáltalán nem rendelkezik semmiféle tudományos rendszerrel.” (*I.m.* 26.)
- ⁵ A weberi álláspont – Paul Rickert munkásságára alapozottan – a társadalomtudományi megismerés objektivitására, valamint ezek értéktelenségére épül. Mindezekhez lásd *A társadalomtudományi és társadalompolitikai megismerés 'objektivitása'*, valamint *A szociológiai és közgazdasági tudományok 'értéktelenségének' értelme* című írásokat = *Állam, politika, tudomány*. Bp., 1970, KJK, 9–73, 74–125.
- ⁶ Heinrich WÖLFFLIN: *Művészettörténeti alapfogalmak. A stílus fejlődésének problémája az újkor művészetben*. Bp., 2001, Magyar Könyvklub.
- ⁷ Lakatos Imre tudományfilozófiai írásai. Szerk. MIKLÓS Tamás. Bp., 1997, Atlantisz. Lakatos szerint a popperi és kuhni nézetek – illetve ezek különbségeinek hatása ugyanúgy – kihatnak az elméleti fizikán túl „a fejletlen társadalomtudományokra, sőt, az etikára és a politika filozófiájára is”. Írásaiban Kuhnt Polányihoz közelítve értelmezi (lásd *i. m.*, lábjegyzet a 21. oldalon); másutt kimutatja a (késői) wittgensteini hatást (mások mellett: *i. m.* 164–165, illetve 173.).
- ⁸ Paul FEYERABEND: *A módszer ellen*. Bp., 2002, Atlantisz
- ⁹ Erről átfogóan magyarul: Ken Friedman: *Fluxus és társai*, 1992–1997 = <http://www.artpool.hu/Fluxus/Friedman/Fluxushu.html> (letöltve: 2013. október. 30.)
- ¹⁰ Eszerint a művész az alkotói státuszról a közönséget bevonó, az esztétikai, művészeti folyamatokat közvetítő szerepbe kerül; minderről átfogóan: Annette Jael LEHMANN: *Kunst und Neue Medien. Ästhetische Paradigmen seit den sechziger Jahren*. Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG, 2008 = <http://www.narr-shop.de/media/leseproben/33367.pdf> (letöltve: 2013. október. 30.)

- ¹¹ Fülep Lajos: *Új művészi stílus*. Bp. [1908] = Uő: *A művészet forradalmától a nagy forradalomig*. Cikkek, tanulmányok. Bp., 1974, 487–517.
- ¹² A tanulmányban vizsgált fogalom nyelv felőli értelmezése egy 21. századi megfogalmazás szerint: „A paradigma a nyelvvel vagy a kultúrával egyenértékű: meghatározza, milyen kérdéseket lehet feltenni, és milyeneket nem, mi gondolható el, és mi nem. Mivel egyszerre vívmány (*received achievement*) és kiindulópont [...]” Pierre BOURDIEU: *i.m.* 28.

NYILASY BALÁZS

egyetemi docens, Budapest

AZ ÚJDONSÁG PRÓBÁI – PARADIGMAVÁLTÁSOK ÉS FOLYTONOSSÁG A KULTÚRTÖRTÉNET S AZ IRODALMI GONDOLKOZÁS TERÜLETÉN

A paradigma fogalmát viszonylag könnyű körülírni, meghatározni: a terminuson gondolkozásmódok, kérdéshorizontok, premisszák egy időszakban érvényesülő közösségét, egyöntetűségét értjük. Más kérdés, hogy a világ dolgait – az embertudományokban legalábbis – nem a definíciók, hanem a használati ügyletek felől érdemes megközelítenünk. Milyen feltételek mellett működik értelmesen egy fogalom? Milyen operatív műveletekre alkalmas? Milyen szabályokat érdemes hozzárendelnünk, és milyen veszélyzónákkal, lehetséges anomáliákkal kell számolnunk használatakor? Milyen megértési esélyeket és tévutakat, zsákutcákat teremtett a műszó a maga történeti pályafutása alatt? Számomra ezek a fontos, izgalmas kérdések, s a paradigmákról töprenkedve is a rájuk adható válaszlehetőségeket keresem majd.

Maga a fogalom, ahol csak fölbukkan, két nagy kérdéskört hoz magával. Az erős paradigmatudatosság mindegyre az ismerősség-újdonság és a kontinuitás-megszakítottság dilemmáit állítja középpontba, s voksát az újdonság és a megszakítottság mellett teszi le. Így volt ez már fél évszázaddal ezelőtt, 1962-ben is, amikor Thomas Kuhn megjelentette *Structure of Scientific Revolution* című munkáját. A könyv rövid idő alatt tudományos bestsellerré vált, és az amerikai tudomány-

történész-fizikus a terminus nagy népszerűsítőjének, elterjesztőjének bizonyult. Kuhn a természettudományok folyamatszerű történetiségét a paradigmaelvre hivatkozva vonta vissza; a különböző tudományos korszakok szerinte egymástól élesen elváló, összemérhetetlen paradigmákra épülnek, és az egyes szakaszokat éppen a totális paradigmaváltás felől lehet megértenünk. A kutató tudománytörténeti áttekintése a hatvanas-hetvenes években leginkább azért ment szenzációszámba, mert a paradigmaelv és relativitás fogalmait a természettudomány területére kiterjesztve a progresszivitás utolsó bástyáját ingatta meg. A *Structure...* alapvető étosza, mondhatni, teljességgel egybevágott a modernista-posztmodernista Nyugat dekonstruáló irányultságával, azzal a gondolkozási trenddel, amely az azonosságtudat, stabilitás, fejlődéshit leleplezését tekinti fő feladatának.

Thomas Kuhn koncepciójának természettudományos vetületei természetesen nem ránk tartoznak. A humaniórákra vonatkoztatva viszont föltétlenül meg kell vizsgálnunk az erős, föltétlen paradigmakorszakok igazságát! Fel kell tennünk a kérdést: az összemérhetetlen, paradigmaváltások által határolt korszakok észlelése (az újdonságna-k megszakítottágnak elsőbbséget biztosító értelmezői vízió) a gyakorlati igazság hites társa, vagy csak valamiféle fogalmi árnyéktánc; érvényesül-e valamiféle, kuhni értelemben vett paradigmaelv az irodalom és a művészi alkotásokat övező kultúrfilozófia, művészetfilozófia, irodalomkritika-irodalomelmélet területén. A dilemma sokrétű, a válaszkísérlet elővigyázatot, fokról fokra haladó érvelést, korrekt szétválasztásokat igényel. Mindenekelőtt különbséget kell tennünk az alkotó művészeti produkciók és a művészetfilozófia, irodalomkritika, irodalomelmélet szférái között. A helyzet a szépirodalom vonatkozásában látszik a legegyszerűbbnek, leginkább egyértelműnek. Az erős igazságként érvényesített paradigmaelv e téren – úgy tűnik – eleve alkalmatlan, és tévesztett helyzetértékeléshez kapcsolódik. Az újdonság fogalma abban a formájában, ahogyan a mindennapi életben értjük, az alkotói irodalom számára alkalmatlan; az individuális természetű, egyedi szervezettségű, poétikai karakterű szépliteratúra újszerűsége

egészen másnemű, mint amilyent a paradigmaváltás-koncepció magába foglal, és láttatni tud.

„Az igazi irodalom sohasem születik a modernség, a divat szándékával, de mindig új, eredendően új, örök regenerálódás. Az újszerűség azonban nem külön lóg rajta [...] Óh, könnyű volna a nagy művészet, ha egyszerűen csak újság kellene hozzá – éppoly könnyű, mint bármely pótlás, újítás vagy ötlet a világban, hatalmas gépeken vagy akár csak egy hajtű alakján! Csakhogy az igazi költészet szinte biológiai értelemben hozza az újat. [...] Naivság, amikor valaki valamely tipográfiai külsőség alkalmazásával, az értelmetlenség valamely új módjával, brutális, eseményszerű aktualitások egyszeri fölkapásával próbál új művészetet vagy esztétikát teremteni” – közelíti meg, írja körül az „irodalmi újdonság” sajátyszerűségét, és cáfolja az avantgarde ürügyén a művészetén kívüli, mindennapi értelemben vett újdonságfogalom poétikai alkalmasságát, alkalmazhatóságát a magyar esszéista, Szabó Lőrinc is *Divatok az irodalom körül* című nagy tanulmányában.¹

De a paradigma, paradigmaváltás aggálytalan hangoztatásának nemcsak az irodalmi újszerűség speciális, poétikai természete mond ellent. A paradigmatűrítő korszakok és radikális paradigmaváltások pilléreire épített alakulástörténeti víziók erőszaktételével szemben az irodalmi anyag maga mindenkor látványosan protestál, más kérdés, hogy a kritikusi agresszivitás e tiltakozásokat gyakran egyszerűen elhallgattatja, eltagadja. Arany János mély értelmű tradicionalizmusa (a realizmus és a romantika mellett a barokk és a klasszika belátásait, attitűdjeit is tartalmazó költészete) nyilvánvalóan ellentmond a *késő romantika* terminusra építő, szűkítő, paradigmaváltást szemléltető értelmezésnek. A *késő modern* költészetünkre vonatkoztatott erős paradigmája s a húszas évek végi roppant metamorfózis víziója ugyan-csak voluntarista téveszmének tűnik, hiszen nemcsak József Attila világgal birkózó, próbálkozó költői attitűdjét, de Dsida Jenő sokrétűségét, Radnóti Miklós makacs, profétikus elkötelezettségét sem tudja értelmezni, nem beszélve a későbbi fejleményekről, például Weöres Sándor mitikus poéziséről, Pilinszky János „mozdulatlan elkötelezett-

ségé”-ről. S a paradigmatalajdonítások erős igazságainak nemcsak a magyar irodalom mond ellent! A huszadik századi világköltészet mozgásirányait számba vevő elemző, az esszéista poéta, Vas István a „költészet rejtelmesen bonyolult vezetérendszerében” a múlttal való szakítást és a tradícióhoz való visszahajlást, a bonyolult intellektualizmust és az értelem teljes kiküszöbölését, a végsőkéig redukált kopárságot és az organikus gazdagságot, („Észak-Amerika korszerű kétségbeesésének gigászi lendületé”-t és „Saint-John Perse vonulásainak nagyúri szövevényé”-t) egyaránt lényegi alakváltozatokként tartja számon. S a sokféleséget a modern költészet alapvonásaként kezelő értelmező természetszerűleg jut el az elvi konklúzióhoz: „Korunk költészetének e kiterjedt kontrapunktikája állandó küzdelem a sokféleségért, a gazdagságért, a beszűkülés meg a dogmatikus igények ellen. Ha úgy tetszik, azért, hogy *ne* lehessen meghatározni, mi a modern”; [...] a költészet állandóan szabálytalanul közlekedő földalatti. Mindig máshonnan jön, mint ahonnan várjuk. A költészet mindig máshonnan jön. A költészet mindig más.”²

A művelt, intelligens magyar irodalmár alakulástörténeti víziójával nehéz egyet nem értenünk. De az alkotói irodalom, a szépliteratúra szféráját elhagyva vizsgáljuk most meg a paradigmaelv érvényesítési gyakorlatát és érvényességét (az erős paradigmatudatosság és az ezzel járó megszakítottság-érzékelés hogyanját-mikéntjét) a művelődéstörténet, a kultúrfilozófia és az irodalomkritika viszonyrendszerében! E vizsgálatra annál inkább szükség van, mert a tanulmányírók, esszéisták az elkülönítő paradigmák koncepcióját meglehetősen gyakorisággal terjesztik ki a művelődéstörténeti, kultúrtörténeti háttérszférákra. Hazai irodalmár kollégánk, Kulcsár Szabó Ernő például a huszadik század művelődéstörténeti, kultúrtörténeti folyamataira utalva már legelső, 1986-ban megjelent könyvében totális érvényű paradigmaváltást láttat, az „emberkép forradalmian új átalakulása”-t konstatálja, „egyetemes világképváltság”-ot, „új emberi szituáltság”-ot vizionál, „az *egzisztencia* individuális értelmű hangsúlyainak erősödése”-t rögzíti.³ A kutató mindazonáltal az egyetemes paradigmaváltás korrekt,

tudományos konkretizációjával, a roppant horderejű kérdéskör világos megjelenítésével és kidolgozásával nemcsak a *Zavarbaejtő elbeszélésben*, de 1993-as irodalomtörténeti összefoglalásában és ezredfordulós dolgozataiban is adós marad.

A modern éra paradigmaváltásait illetően persze másféle, a magyar akadémikus koncepciójától eltérő vélekedések is jócskán akadnak. Az amerikai eszmetörténész, Franklin L. Baumer 1977-ben publikálta *Modern European Thought* című könyvét, s a 17., 18., 19. és 20. század szellemi kondícióit feltérképezve a kontinuitás és a változás dialektikáját egészen más hangsúlyokkal mutatta be, mint a szüntelen metamorfózisokat (ugrásokat, töréseket) vizionáló szemlélet. A nagy empirikus vizsgálatra építő, félezer oldalas összefoglalásból azt olvashatjuk ki, hogy az eróziós, válságérzékelő tendenciák mellett a kulturális tudat létszerűségvágya, bizonyosságigénye is lényegi, az egész újkori kultúrán végigvonuló attitűd, és a stabilitásra törekvés Európa és Észak-Amerika eszmevilágából még a huszadik században sem hiányzik.

Baumer kontinuitáspárti eszmetörténeti vízióját nem árt eszünkbe idézni, amikor az újkort és a modernitást új meg új változássorokkal tarkító buzgólkodásokat mérlegeljük. Az amerikai tudós látéletét elfogadva akár arra a meggyőződésre is juthatunk, hogy a *valóban gyökeres, beható átalakulás*, a kultúrtörténeti feltételeket érintő *igazi paradigmaváltás* címkéje a „középkoriség”-ből való kilépés és az újkori gondolkozásmódra való áttérés processzusát illetheti meg. A modernítésra jellemző kulturális kondíció, kételyhorizont – nagyon is így tűnhet – már a tizenhetedik században kialakult. Természetesen nem akarom azt mondani, hogy Blaise Pascal teljességgel azzal a problémahorizonttal szembesül, mint Richard Rorty, de azért a sokféle prefixummal szemléltetett paradigmaváltoztatás-koncepciók, a 'pre-', 'paleo-', 'poszt-' előtagokkal földúsított modernségfogalmak érvényességével és értelmességével kapcsolatban elég sok kételyem van. A gyökeres, *paradigmatikus másság* sugalmaival, azt hiszem, csínján kellene bannunk, s a *fokozati újdonságokat, részleges másságokat* jelző fogalmakat nem ártana nagyobb szerephez juttatnunk.

A paradigmaváltások ügyeit az általános kultúrtörténet, kultúr-filozófia szféráiban mozogva némi székszisszel kezelhetjük. De mi a helyzet az irodalomkritika és az irodalomelmélet területén? A kritika és a teória alakulástörténetét vajon érdemes és indokolt-e az elkülönbözések mentén elgondolnunk? Mennyiben adjunk hitelt azoknak a nézeteknek, amelyek az irodalomkritika történeti processzusát elkülönülő paradigmák által jelenítik meg, és mennyire higgyünk a modern elméleti iskolák, módszertani együttesek kinyilatkoztatásainak, (a formalizmus, strukturalizmus, hermeneutika, recepcióesztétika, dekonstrukció, szemiotika, narratológia) olyasféle önmegjelenítéseinek, amelyek a maguk paradigmatis újszerűségét evidenciaként demonstrálják?

A válaszkísérletet újfent körütekintően kell megfogalmaznunk. M. H. Abrams, a kiváló amerikai irodalmár nagy hatású könyve, a *The Mirror and the Lamp* első fejezetében az irodalmi reflexió történetét felvázolva négy nagy tipologikus egységet alkot. A tudós a kritizmus első nagy paradigmájaként a *mimetikus* irodalomfelfogást jeleníti meg. Az irodalmi művet már Platon a „valóság-reprezentáció” tükrében szemlélte, s a mimézisviszony Arisztotelész *Poétikájában*, az első rendszeres irodalomelméletben, irodalomantropológiában is a vizsgálódás mindent meghatározó alapja maradt. A második történeti paradigmát Horatius Flaccus reprezentálja Abrams számára. Az *Ars poetica* szerzője az irodalmat az olvasóközönségre gyakorolt hatás felől közelíti meg, azok a módszerek, eszközök, feltételek érdeklik, amelyek ezt az affektív hatást elősegítik. A római poétikából, retorikából eredő, s a neoklasszicizmusban hosszú folytatást nyerő irodalomvíziót, szemléletet az amerikai tudós *pragmatikusnak* nevezi. Az újabb nagy fordulatot a neoklasszicizmust felváltó romantika hozza magával. Wordsworth, Coleridge és társaik újszerű, *expresszív*, az alkotói lélektanhoz kötődő nézőpontrendszert alkotnak meg és képviselnek. Végül néhány 18-19. századi előzmény (Immanuel Kant, Henry James, Edgar Allan Poe kezdeményei) után 20. századi kutatók alapozzák meg és terjesztik el az *objektív* megközelítésű irodalom-

kritikát. Az új kritika, a formalizmus, a close reading különböző válfajai elutasítják a szövegrelációk vizsgálatát, s a műveket az autochton önelvűség jegyében szemlélik.

Abrams szellemes, nagyszabású, paradigmaticus víziót alkotott a kritika históriájáról. A legnagyobb, legátfogóbb kritikátörténet szerzője, a cseh-amerikai René Wellek viszont a több évszázados irodalmi reflexió megértési, feldolgozási lehetőségeit mérlegelve nemcsak a látványos paradigmátetelezésekkel kapcsolatban bizalmatlan, de a vizsgálhatóbb történeti folyamatrajzokkal szemben is szkeptikus álláspontot foglal el. Nyolc kötetes nagy munkájában (*A History of Modern Criticism*) az irodalomkritika történetét végül portrészzerűen dolgozza fel, s a kritikai teljesítmények ismertetésekor megelégszik az országokénti csoportosítással. „[...] elutasítottam [...] azt a gondolatot, hogy *History*mat egyes fogalmak vagy »gondolategységek« körül rendezzem el. [...] Ez szétzúzná az egyes kritikusok rendszereit, amelyek gyakran meglehetősen lazán és ellentmondásosan vannak összeállítva; egyéniségük és személyiségük [...] megértését lehetetlenné tenné. [...] A kriticizmusok fejlődéstörténetének kudarcot kell vallania. Én erre a belenyugvó következtetésre jutottam. Nem tudom Thomas Kuhn *Structure of Scientific Revolutions* (1962) c. művének a tudománytörténet modelljére vonatkozó javaslatát sem elfogadni. [...] Nincsenek olyan tökéletes forradalmak a kritika történetében, mint amilyeneket Kuhn a tudomány történetében meghatároz. És olyan korszakok sincsenek, amelyeken tökéletesen uralkodnék egy alak vagy egy szent szöveg” – indokolja Wellek választott módszertanát, s utal szépszissel Thomas Kuhn paradigmavíziójára is.³ „Nekem úgy tűnik, a kritikátörténet egyik feladata, hogy megmutassa az olvasónak, amit úgy harangoztak be, mint új felfedezést, azt már sokszor elmondták azelőtt. A modern kritikát úgy lehet meghatározni, mint régi kérdések újra felfedezésének állandó folyamatát” – lép még tovább, és fejezi ki erős kételyét, ellenérzését az újdonsághirdetés bevett kritikusai szokásával (a paradigmaticus nóvumok hitelességével) kapcsolatban.⁴

Kihez húzzunk inkább a két, valóban jelentős irodalmár álláspontját latolgatva? Abrams paradigmavíziója, nem vitás, toronymagasan emelkedik ki az erőszakkal összetákolt konceptuális építmények, légből kapott ötletek közül. A szellemes, tanulságos koncepciót mindazonáltal inkább figyelemre méltó tipológiaként, mintsem gyakorlati használatra alkalmas alapként érdemes felfognunk, s a címkék mögötti jelenségekhez közelebb lépve (a tipológiákkal már csak így szokott lenni) maga a felosztási alap is veszít evidenciaszerűségéből. A mimetikus, pragmatikus, expresszív és objektíváló törekvések igazából már maguknál az „atyamestereknél” is összekeverednek, összefonódnak. Arisztotelész a tragédia alkotórészeit feltérképezve például az objektíváló törekvésekhez kerül közel, a félelmes és szánalmat keltő fordulatok mérlegelésekor viszont az expresszivitás és a „pragmatikus hatás” elvét tartja szem előtt.⁵ Horatius „pragmatikus” megfigyelései egy szempontból valóban a hallgatóságra tett hatás aspektusába ágyazottak, másrészt viszont a költészet par excellence expresszivitását is megvilágítják, feltárják. A romantika álláspontjával kapcsolatban sem csupán a szerző pszichológiájára érdemes koncentrálnunk; Coleridge-ék expresszivitástételezése magukra a művekre is vonatkozik, s az alkotók-befogadók viszonyrendszerét háttérbe szorító objektíváló szemléletet is jócskán megelőlegezi.

Érdemes megfontolnunk a kritikus gondolatok eredetiségét, önélvűségét érintő welleki gondolatokat is. A régi és az új egybejátszásairól, szövegdokumentumok meglepő hasonlóságairól a diakrón együtt látás tréningjén nevelkedett történészek igazán sokat tudnak mesélni. A 19. századi magyar kritikátörténet kutatója például fölemlgetheti, hogy Bajza József a románt taglaló értekezésében csaknem száz évvel az orosz formalisták előtt hangsúlyosan megjeleníti a szűzsé és a fabula dichotómiáját, Kemény Zsigmond 1853-as regényelméletében a huszadik századi teóriáknál (Lukács, Ortega, Bahtyin nagy tanulmányainál) is konzekvensebben érvényesíti az olvasói, befogadói horizont szempontjait, Arany János pedig valóságos close readinget, szoros olvasást művel, műimmanens elemző módszert alkalmaz 1859-ben a *Bánk bánt* elemezve.

Az ICLA egykori elnöke egyébként tanulmányaiban, kongresszusi hozzászólásaiban rendszeresen bírálta az irodalomtudósok inkorrekt gesztusait, azokat a prezentációkat, amelyek a *viszonylagos újdonságokat* mindegyre *totálisan új paradigmaként* mutatják be. A művelt, tisztán látó irodalmár nemegyszer olyan megközelítéseket is szkeptikus iróniával kezel, amelyeket a mi irodalomértésünk (a kommunista provincializmusból összezavart tudattal bontakozó elméleti kultúránk) nem sokkal később vitathatatlan, paradigmatisztikus jelentőségű nóvumként kanonizált. Wellek az 1958-as bloomingtoni konferencián udvarias gesztusként jelentette ki, hogy az irodalmi műalkotás elemezhető Roman Jakobson kommunikációs modelljével, de aztán a séma elemeit rendre elutasította, átkeresztelte: *feladó* helyett a *költői én* terminusát, *kód* helyett a *hagyományt* s a *konvenciót* ajánlotta, az *üzenet* kifejezést pedig irodalmi szempontból „nem szerencsés fogalom”-ként aposztrofálta.⁶ Egy másik tudományos ülésen Hans Robert Jauss nevezetes tanulmányával kapcsolatban jegyezte meg, hogy az *elvárási horizont* tudományos kutathatóságához komoly kétségek férnek, s hogy a nagy garral beharangozott, új paradigmaként meghirdetett recepcióesztétikát ő maga leginkább részérdekű „segédtudományként”, irodalomszociológiai kiegészítésként tudja számon tartani.

A reklámkiterjesztő világkörnyezetben, kommunikációs erőterben élő kritikusokat, elméletírókat persze nehéz volna leszoktatnunk a hangzatos prezentációról. Az újdonság-meghirdetés korunkban a figyelemfelkeltés és a siker nélkülözhetetlen eszköze. Már a huszadik század első nagy elméleti iskolája is így módon prezentálta a maga gondolatait. Viktor Sklovszkijék az osztranyénijje, az intern vizsgálati módszer, az automatizálódáselvű műfajttörténet diadalmas igazságaira támaszkodva agresszív önbizalommal utasíthatták el a „rég irodalomszemlélet” minden elemét, s törvényesíthették a szociokulturális közelítés tabuizálását. Az orosz formalisták igazságai mára persze rendre megkoptak. A roppant nézőpont-áthelyezések viszonylagos értékűnek bizonyultak, az osztranyénijje és a prijom varázsigéi megfakultak, az automatizációs elv műfajokat alakító mindenhatósága

aligha tűnik evidenciának.⁷ Nemigen értjük, miért haragudott a formalista vezér oly igen-igen a művelődéstörténész kortársakra, s egyáltalán nem tartjuk már ördögtől valónak, ha a menyasszonyrablás irodalmi motívumához az antropológus, etnológus kultúrtörténeti magyarázatot keres. Pedig hát az orosz formalizmus bizonyos értelemben valóban új paradigmát képviselt, s a későbbi fogalmi konstrukciók jó része éppenséggel Sklovszkijékon élősködött. A Lévi-Strauss-i, riffatterre-i *struktúraelvet*, a jacobsoni *poétikai funkciót*, a barthes-i erős, objektivistá tézist, a *szerző halálát* legalábbis ilyen konceptualizációként, a formalista gondolatok újramondásaként, variálásaként, átfogalmazásaként tarthatjuk számon, és Hans Robert Jauss is nyilvánvalóan Sklovszkijék műfajfejlődési vízióját tartja szem előtt, amikor az *automatizálódó elvárás horizon*t és az *új horizon*tot *teremtő mű feszültségét* ruhazza fel központi esztétikai jelentőséggel.⁸

S a második évezred elejére megkopott, eltompult, kifakult a modern irodalomelmélet sok más újdonságkínálata is. 2013-ban aligha akarjuk központi, vezető tudománnyá avatni a nyelvészetet, és értetlenkedve állunk a grammatikus szerkezetek módjára elképzelt narratológia tervezetei előtt. A saussure-i nyelvmodellt a kognitív tudományok s a társasnyelvi kutatások fényében immáron nem komoly megértési erőt képviselő paradigmának, inkább csak tudománytörténeti érdekességű kísérletnek látjuk, s (*horribile dictu*) a hermeneutika optimizmus és pesszimizmus közt hanyódó fenséges libikókáját sem tudjuk a régi magasztaló bámulattal szemlélni. A *szerző*, a *szöveg* s a *befogadó* szempontrendszerének szüntelen cseréit, váltogatásait nem kreatívnak, gyümölcsözőnek, inkább fölöslegesen hektikusnak gondoljuk, és még a Yale autoritásainak sem hisszük el, hogy a jelentéstételezést jelentés-elkülönbözésekkel felváltva minden megértési, módszertani gondunk megoldódik!

„»Hogyan értitek ezt a részletet? Mit akart nekünk mondani a szerző? Melyek a vers vagy a próza szépségei? Miben eredeti az író látásmódja? Mi a tanulság?« Egy időben azt hihettük, hogy az irodalomelmélet véglegesen félresöpörte ezeket az idegesítő kérdéseket.

De a válaszok elszállnak, a kérdések pedig megmaradnak. És többé-kevésbé mindenkor ugyanazok. [...] Az irodalomelméletnek nem sikerült megszabadulnia az irodalomról szóló köznyelvtől, az olvasókétól, a műkedvelőkétől. Így tehát amint az elmélet távolodik, a régi fogalmak újra felbukkannak, sértetlenül. Vajon azért nem tudunk igazából soha megszabadulni tőlük, mert »természetesek«, mert »értelmesek?« [...] még mindig helytálló azokból a közkeletű kérdésekből kiindulni, melyeket az elmélet szeretett volna megsemmisíteni, ugyanazokból, melyek újra fölmerültek az elmélet kifulladásá után, azért, hogy újra meg újra meghaladhassuk az általa fölkinált ellentmondásos válaszok segítségével” – jeleníti meg a modern elmélet paradigmatisztikus újdonságával kapcsolatos szkepszisét a francia kutató, Antoine Compagnon is beható értelmű, világos logikájú, franciául 1998-ban publikált, magyarul 2006-ban megjelent könyvében.⁹

René Wellek és Antoine Compagnon körütekintő, reflektív szemléletére, úgy tűnik, a magyar irodalomértésnek, elméleti kultúrának is nagy szüksége volna. A paradigmatisztikus újdonságok viszonylagosságának belátása s a modern elmélet vívmányainak újragondolása nélkülözhetetlen feladatunk volna; már persze, ha működőképes módszertanhoz akarnánk jutni, ha valóban megértésre alkalmas konceptualizációt szeretnénk létrehozni. De vannak-e az új évezred elején Magyarországon kritikusok, kutatók, akik vállalkoznának ilyesféle újragondolásra? S ha volnának is, vajon megkapnák-e kockázatos, sok-sok erőt, bátorságot, kitartást igénylő munkájukhoz kívülről és belülről, a szükséges segítséget – a társadalom oldaláról az ösztönző figyelmet és az irodalmi üzem egyetemi, akadémiai hálózatától a kellő jóváhagyást?

JEGYZETEK

- ¹ SZABÓ Lőrinc: *A költészet dicsérete*. Bp., 1967, Szépirodalmi Könyvkiadó, 430–431.
- ² VAS István: *Az ismeretlen isten*. Bp., 1974, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1104, 1107.
- ³ KULCSÁR SZABÓ Ernő: *A zavarbaejtő elbeszélés*. Bp., 1984, Kozmosz Könyvek, 42, 44, 43.
- ⁴ René WELLEK: *Gondolatok A History of Modern Criticism című munkámról*, Helikon, 1972 / 3, 336, 338, 339,
- ⁵ Uo., 336.
- ⁶ A *Poétika* nézőpontváltásaira, a tragédiával foglalkozó részek attitűdváltásaira, az objektíváló kritikai nézőpont előtérbe kerülésére egyébként maga Abrams is utal. A görög tudós az imitációs karakter rögzítése és a félelem-szánalom befogadói relációinak jelzése után centripetális nézőpontot vesz fel, és a tragédia hat fő alkotórészét ennek jegyében kezeli, „The tragic work itself can now be analysed formally as a self-determining whole made up of parts, all organized around the controlling part, the tragic plot [...]” – fejtegeti az amerikai kutató. (M. H. Abrams előszavát teljes egészében közli a David Lodge szerkesztette, 20th Century Literary Criticism című kiadvány, hivatkozással e kötet 1990-es, tizennegyedik kiadásának huszonegyedik oldalához kapcsolódik, s a szó szerint megidézett mondat is ott található.) Helikon, Bp., 1974 / 3–4, 452–453.
- ⁸ Az *osztranyénijje*, az orosz formalisták kulcsfogalma lefordíthatatlan szóalkotás. A kifejezést Sklovszkijék a sztáráná (oldal) és a sztránnij (különös, sajátságos) szavakból rakták össze, az összetétellel mintegy szemléltetve a tudományos iskola alaptételét: az irodalom a standard, automatizálódott mindennapi észlelés automatizmusához képest különös, sajátságos észlelési módra kényszeríti a befogadót. A *prijom* műszozt fogásként szoktuk magyarítani; azokat az eljárásokat jelöli, amelyek az irodalmi mű szervezettségét létrehozzák.
- ⁹ Az automatizáció-deautomatizáció elvét eredetileg az orosz tudósok érvényesítették kulcsfogalomként a műfajfejlődés magyarázatakor. Szerintük a kanonizált, evidensen használt műfajok idővel elkopnak, elhasználódnak, automatizálódnak, helyükre a margón elhelyezkedő s a mindennapi életben használatos, friss, eleven formulák kerülnek. Hans Robert Jauss évtizedekkel későbbi nevezetes, programadó írásában (*Az irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*) nyilvánvalóan Sklovszkijék nyomában járt, noha az eredeti, „produkcióesztétikai” megközelítést az *elvárási horizont* bevezetésével „receptioesztétikai” horizontra cserélte. A formalizmus kérdéseiről részletesebben: NYILASY Balázs: *Gondolatok az orosz formalizmusról*. Hítel (Bp.), 2000/1. 91–98.
- ¹⁰ Antoine COMPAGNON: *Az elmélet démona*. Pozsony, 2006, Kalligram, 2006, 14, 14–15, 15–16.

FALUSI MÁRTON

költő, irodalmi szerkesztő

ÚJ ÉS RÉGI FOGALMAINK – „KÖZÖS MINIMUM”, „PLURALIZMUS”, „NEMZETTUDAT”, „(TÖMEG)KULTÚRA”, „FELELŐS ÍRÁSTUDÓ”... ÉS MÁSONK

A feladat, hogy érvényes fogalmakkal ragadjuk meg a mai magyar szellemi élet sajátosságait, önmagában sziszüphoszi: célunk csupán annak a kegyelmi pillanatnak a megélése lehet, amikor a lefelé gördülő kő nyomába eredünk. Bármilyen fogalomalkotáshoz folyamodjunk is, mire a végére érünk, be kell látnunk elégtelenségét. Akár a hegeli korszellem, akár a Dilthey-féle szellemtörténet felől vizsgáljuk a problémát, hogy miféle értelem-összefüggésben létezünk, elsőként a viszszavonhatatlan hagyományvesztést, és rögtön ezután – mint következményt – a dichotómiák, a fogalmi ellentétpárok bizonytalanságát rögzíthetjük. Miféle hagyomány veszett el a rendszerváltás utáni szellemi mozgásokban; és – ebből adódóan – hogyan üresedtek ki, váltak kétségessé, avagy pusztá ideológiákká a magyarságot mint kulturális és politikai értelmező közösséget konstituáló szembenállások? Ahhoz, hogy – voltaképpen tárgyunkról – a művészet mibenlétéről beszéljünk, hátrálnunk kell egy lépést az eredeti kérdésfelvetéshez képest. Ez magában foglalta ugyanis, hogy a szellemtudományokban paradigmaváltás ment végbe, aminek alapjául a szocialista realizmus dogmájához való viszony szolgált.

Úgy vélem, hogy ez hibás, noha közkeletű axióma. Ha el is fogadjuk, hogy Kuhn elmélete a tudományos forradalmak szerkezetéről adaptálható a szellemtudományokra – így az irodalomtudományra is –, bármiféle paradigmaváltás előfeltétele volna, hogy a vizsgált társadalmi jelenségek alkata megváltozzon, vagy egészen más formát öltön, mint korábban. Emellett pedig szükséges, hogy a megelőző paradigmát is azonosítsuk valamiképpen, amely pedig – ha a magyar kultúrtörténetet szemügyre vesszük – bizonyára nem a szocialista realizmus. Valamennyi szellemi műhely, amely a kortárs művészeti életben hatást fejt ki, olyan mintákat és elődöket követ, akik a huszadik században – egészen a rendszerváltásig – az aktuális politikai hatalom ellenzékét alkották, avagy a mindenkori nyilvánosságon kívülre húzódtak. Elöljáróban megállapíthatjuk, hogy a „magyar kultúrát” – értünk ezen akár rendszert, akár kommunikációs gyakorlatot – *zavarba hozta* a rendszerváltás, amiért a korábbi állami és társadalmi berendezkedés szelekciós szempontjai szerint felkent tekintélyek úgy érezhették, minden esélyük megvan arra, hogy végre a hivatalos episztémé meghatározói legyenek. Bármily sűrű homlokráncolást idézek elő e kitételrel, mégis csak igaz, hogy a diktatúra a szellemi szféra modernista szerkezeti vázát érintetlenül hagyta, a művészet a társadalom normatív struktúrájának működtetésében vezető szerepet játszott; jóllehet voltak tiltott és túrt alkotók, akik a peremre szorultak, és a posztindusztriális kor hullámverése is begyűrűzött, miként Nyugaton. A kultúra kettéoszlott a megbecsült, ám intellektuálisan kevesek számára befogadható magaskultúrára és a tömegtermelő kulturális üzemre. Bár a kulturális közösség – mint fogyasztó lakosság – tudatából a hatalom száműzni igyekezett a hagyomány és a kétkedés predikátumait, a „magyar génusz”, a magyar szellem torzult ugyan, mégsem deformálódott el teljesen. Ezt mutatja, hogy a rendszerváltás idején *volt* értelmiség, amelyik készülődhetett, voltak, akiknek emlékezetében „cihelődtek a halottak”.

Az új alapítás, a rendszerváltás nemcsak a politikában jelentett tabula rasa helyetti „alkotmányos átmenetet”, hanem a szellemi való-

ság totalitásában. A diktatúra – s ez volt talán az „ész csele” – a szellemi valóság mélyszerkezetében konzerválta a magyar gényusz évszázados vitáit, amelyek ezután sem szűntek meg, csupán átértékelődtek, és telítődtek az új progresszió, a posztmodern fordulat tendenciáival. Azok a nyugati filozófusok, akikre a magyar politikai és kulturális elit vigyázó szemét vethette, s akiknek elméleteit a szellemtudományok rendre alkalmazni kezdték az 1950-es évek végétől, nem a korszellem változására hivatkoztak, hanem a modernizmus immanens, tehát kezdetről fogva tetten érhető apóriáira; s ekként keresztelték el őket posztmodernnek, vagyis „a modernség utáninak”. Módszertanuk sokkal inkább nevezhető evolucionistának, nem pedig paradigmaváltónak, amiért tudományos (szakfilozófiai) közösségük a modern és a posztmodern episztémé összemérhetőségét hirdette, természetesen az utóbbit tartva megalapozottabbnak. Ők retroaktívan is hajlamosak felülbírálni a műalkotásokról szóló esztétikai ítéleteket, s nem fanyalodnak rá arra, hogy a korszellem fenomenológiája vagy történelmi kataklizmák (mint például a kelet-európai rendszerváltások) nagy hordereje igazolja új irányvételüket. Ha új paradigmaként könyveljük el a posztmodern filozófiák nyomán fellépő szellemtudományi iskolákat, szemet kellene hunynunk afelett, hogy ab ovo több van belőlük, tehát nem egységes tudományos közösségről van szó; továbbá afelett is, hogy a modernség semmiképpen sem paradigma, legfeljebb a posztmodernizmus *ellentéte*. Előadásom megközelítése ízig-vérig modern lesz, már csak azért is, mert egy korszak szellemiségéről máskülönben lehetetlen értelmesen nyilatkozni. Nota bene, a paradigmaváltás fogalma sem gyümölcöző, hacsak nem voluntarista módon használjuk, az „annál rosszabb a tényeknek” felkiáltással; ehelyett inkább a kulturális jelenségek és az esztétikai viszony elemzését végezzük el.

Mielőtt állást foglalnék a művészet mibenlétéről, alaptételemet a következőképpen foglalom össze: a mi mai kultúránk főbb vonásokban nem más, mint a modern és a posztmodern episztémék összecsapása. Mivel a hatásában élő, huszadik századi magyar szellemtörténet ellenzéki karakterű (tehát a szellem embere ellenszegült a hatalom

emberének), a bevezető gondolat erejéig vegyük kölcsön Bibó István fogalmát, a „hamis tudati konstrukciókat”, melyeket ő szisztematikusan mutat be a Mohács utáni magyar történelemben. A rendszerváltás „túlfeszült lényeglátói” – mondhatjuk ennek alapján – elérkezettnek látták az időt, hogy leszámoljanak e hamis tudati objektivációkkal, és az új alapításkor a magyar nép kezébe vegye saját sorsát, öntudatra ébredjen „a magyar a magyarban”. Ehhez a fordulathoz szükségesnek látszott, hogy mi, magyarok számot vessünk hagyományainkkal, identitásunkkal, a Nyugathoz és szomszédainkhoz fűződő viszonyunkkal. Csakhogy – e népszerű bibliai katakrézissel élve – könnyebb a tevének átjutni a tű fokán, mint új politikai és kulturális közösséget alapítani a nyolcvanas évek végének Európájában, ahol a posztmodern létállapot dekonstruálta a politikai eszméket, a gyakorlati filozófiát és a művelődés kantianus–humboldti modelljét. Megtehetette ezt a fejlett Nyugat, hiszen a „társadalmi és politikai közép”, valamint a kulturális államnacionalizmus stabil alapjain nyugodott. A magyar kulturális elit – az együttműködés sporadikus kísérletei után – előbb civakodni kezdett, majd – látva, hogy az új alapítás folyamatában ismét a „hamis realisták” valóságkonstrukciója kerekedett felül – *két irányban indult útnak*.

Anélkül, hogy a politika és a gazdaság szférájába kisugárzó hatásukat minősíteném, vagy igyekeznék igazságot szolgáltatni, szigorúan szellemtörténeti bázison vizsgálódva, ma már beismerhetjük, hogy – más-más okból ugyan – mindkét irányzat kudarcot vallott. Ne legyünk képmutatók: viszályaink személyes érdekellentétek, az egyéni boldogulás praktikáinak és intrikáinak hálózataként is leírhatók. Túl azon, hogy e nézőpont legfeljebb a játékelmélet szakértőinek kedvezne, az anyagiasság leegyszerűsítéssel elszalasztanánk azt a felismerést, miszerint a kultúra konfliktusok nélkül a szellem hekatombája volna. Ha vitáink kiestek történetiségükből, avagy kiüresedtek, az csak annyit tesz, hogy kultúránk sivatagosodik. Nem rejtem véka alá: ma valami efféle érzékelek. De vegyük csak sorra vitáink hanyatlásának stációt!

Azok az írástudók, akik a népi mozgalom hagyományára támaszkodtak, később a „föld feletti”, nyílt küzdelmet vállalták a közösség kulturális identitásának befolyásolásáért az államhatalom politikai és kulturális erőszaktevésével, illetve szocializációjával szemben, a modernista gondolkodásmód észjárásán keresztül fogták föl a szellemi életet. A kiegyensúlyozott nemzeteszméért szálltak síkra, az írástudóktól a felelős közösségi helyzettudatot kérték számon (ekként a civil társadalmat a politikán belülre helyezték), s a politikától a klaszszikus eszmék érvényesítését, az értékkötött politizálást. E mentalitás és szerepvállalás paradoxona az volt, hogy a modernizmus a társadalmi gyakorlatok racionalizálása és a diskurzusok autonómiája mellett tört lándzsát; vagyis az írástudók – a magyar tradícióban főként a szépirok – normatív igénybejelentését a politikában *elutasította*. A civil társadalom a rendszerváltás után is a politikán belül helyezkedett el, a politika halálos ölelésében. Ez a politika azonban igyekezett légmentesen elszeparálódni az írástudóktól, sőt minden területen bölcsőbbnek lenni náluk. Habermas kommunikatív cselekvés- és Luhmann autopoietikus rendszerelmélete a funkcionális differenciálódás révén egyre árnyaltabban elkülönülő diszciplínák önreferencialitását hirdette. Habermas ugyan hitt a közös nyelvben, a koinéban, de a művészet autoritását elvetette a komunitárius jogközösség és a plurális értéktételezés kedvéért. Luhmann sem utasította el a művészet valóságreferenciáját, ám nem bízott annak totális episztemológiai erejében: hogy abból, amit a műalkotás jelent, bármi is következne. Habermas és Luhmann is kirekesztette az esztétikai ítélőerőt abból a normatív univerzumból, amely fölött a politika uralkodik. E modernista világkép lényege úgy foglalható össze, hogy logocentrikus, tehát a szellem *szubjektuma*, nem pedig *objektuma* a kultúrának, ennyiben a művészi szépben az igazság tárulkozik föl. A nyugati ész *kultúrája* és *politikája* eltérő kódok szerint szelektál, e kettő között nincsen sem szükségszerű performatív, sem morális kapcsolat. Ebben az összefüggésben a műalkotás megőrizte individuális karakterét más műalkotásokkal és egyéb társadalmi objektívációkkal, autonómiáját

a populárisban szemben, valamint a műértelmezés a történetiséget, amennyiben a megértés az értelmező és az értelmezett horizontjainak – Gadamer hermeneutikája szerinti – összeolvadását jelenti. Mitől paradox ez a helyzet? A népi-nemzeti hagyományból merítő írástudók hiába ambicionálták beszédmódjuk közösségi tekintélyét, abból a szakszerűsödő politikai vezető réteg nem kért. Ahhoz, hogy Habermas vagy Luhmann elmélete működhessen, legalább arra lett volna szükség, hogy a politikával szemben autonóm civil társadalom saját kultúrával rendelkezzen. A demokratikus, plurális kultúrát azonban Magyarországon a monolit politika, a kormányzó techné szervezte meg – önkényesen. Kezdetől fogva annyiban lehetett plurális, amennyiben a politika hatalmát nem veszélyeztette. Mi más fenyegetné kevésbé a politikát, mint a tömegkultúra üzeme? Tisztában volt ezzel már a diktatúra is, mely a manipulatív, fogyasztásra és *fennálló* kritikátlan elsajátítására ösztönző szórakoztatóipar előtt már idejekorán felhúzza a sorompót. Így viszont a modernizmus, mely a kultúra arisztokratizmusát hirdette, esélyt sem kaphatott, még arra sem, hogy – akár csak mint elkülönült diskurzus – meghatározhassa a magyar szellemi élet fogalmait.

Az írástudók másik része a posztmodern csábításnak engedett. Tapasztalva, hogy a kultúra nem válhat autonómmá, sőt a diktatúra kompromisszumos ellenzékeként megvédett részleges autonómiája is felszámolódik, a politikán kívül találtak helyet a civil társadalom számára. A posztmodern filozófusok – gyakran briliáns és impulzív – elméleteit azonban élesen különválaszthatjuk hazai recepciójuktól. Hogy mi a posztmodern filozófia lényege, a mai magyar közbeszédben elsikkad, holott eredendően azért bontakozott ki, hogy a múzeumi teremőr szerepére kárhóztatott szellemtudományokat fölsegítse alacsony presztízsükből. Hegel objektív szelleme fejlődése során maga mögött hagyja, meghaladja a művészetet. A pozitívizmus – természettudományos – módszerét elsajátító nyugati ész racionalizmusát – ahogy azt Max Weber oly aprólékosan feldolgozta – azért illeti szélsőséges kritikával Adorno és Horkheimer, mert a technikai hatal-

mat fegyverzi föl; ily módon kizár mindenfajta önreflexivitást, amely nem operacionális és kalkulálható. Foucault biohatalma és rémképe a panoptikus társadalomról szintúgy a legitimációjára rá sem kérdező nyugati ész kisiklását jeleníti meg. Lyotard-nak – a pozitivista tudományossággal szakító – „narratív tudása” ugyancsak a humán értelmiséget és a művészetet rehabilitálhatná; felruházva azzal a mandátummal, hogy a hatalom mechanikus elbeszélésével alternatív valóságokat állítson szembe. A német idealizmus logocentrizmusával ellentétes derridai és Paul de Man-i dekonstrukció – valamennyi vadhajtásával együtt – mégiscsak a *nyelvet* helyezte vizsgálódásainak homlokterébe, s ezzel az irodalomtudomány malmára hajtotta a vizet a nyugati ész technomorf életformáit ellensúlyozandó. A fennállóval szemben kritikus posztmodern filozófia akkor lépett a szellemtörténet színpadára, amikor a modern, pozitivista hatalom dehumanizálása ellen lázadó, a „szétszaggatott pszichét” gyógykezelő romantika és avantgárd végképp kifulladt. Ami színrelépésekor ígéretesnek látszott, sőt fénykorában annak bizonyult is, idővel elveszítette potenciálját, sőt ahelyett, hogy az újraartikulált tudás legitimációjában kételkedne, annak úrrahatnám szolgálója lett. Mára a posztmodern nem nyit új távlatokat, hanem körülsáncolja harcállásait, mely réges-régen a hatalom veteményese. Vagy akként szolgálja ki a politikát, hogy a tömegkultúra összeszerelő üzemének beszállítója, vagy úgy, hogy körmönfontan szövetkezik vele.

A modernista *szellemtudomány* kifejezést így váltotta föl a *kultúra-tudomány*, amely a kései posztmodern elaggásának legjellemzőbb tünete. Nem túlzás állítani ugyanis, hogy a posztmodern azon a sivatagos területen szökkent szárba, amelyet a modernizmus értékmentes, racionális tudásfogalma szikesített el. A posztmodern a modernizmus axiológiai válságából táplálkozott – mely Kanttól a neokantiánus iskoláig ívelt –, hogy végül a valamennyi társadalmi gyakorlatot – a dialogicitás jegyében – textualizáló, és minden szöveget – az intertextualitás égisze alatt – egyenjogúsító „cultural studies”-ban oldja föl nemcsak az irodalomtudományt, de az irodalmi alkotásokat is.

A posztmodern az irodalom kitüntetett helyzetét prekoncepciólta, ám azzal, hogy a szellemet a kultúra *objektumának*, tárgyának, sőt *produktumának*, termékének fogta fel, és a közösséget társadalmi gyakorlatok „szövegmontázsaként” ábrázolta, lemondott az esztétikai ítéletalkotásról. Pontosabban a német idealizmus esztétikai ítélkezését anakronisztikusnak bélyegezve azt az irodalomtudományt találta *meghaladottnak*, amely a mű – imént vázolt – individualitását, autonómiáját és történetiségét vizsgálja, illetve azt a művet *csúfnak*, amely e szempontok szerint vizsgálható. A posztmodern szemében minden szép, ami progresszív, és az a progresszív, ami szakít a korábbi praxissal. Ez egyúttal a posztmodern szellemi irányzat paradoxona: az irodalomtudományt és a művet eltüntetve immár saját magát számolta fel. A textualizált szellemi élet lényege a mediatizáltság, a közvetítettség; nem az, *ahogyan* és *amit* valóra vált, hanem az, *ahogyan* a különféle médiumok egymással érintkeznek, kommunikálnak. Ha a mai kulturális állapotunkat egy hanyatlástörténet epizódjának látjuk, az javarészt „a vad, a mitikus és az áru” (amint Gerhart von Graevenitz összefoglalja) kanonizálásából fakad. A vad: a triviális, a közhelyszerű; az önreflexivitástól eloldott mitikus nem egyéb, mint a Sein szféráját kritikátlanul támogató; az áru pedig a populáris tömegkultúra terméke. A posztmodern gondolkodású rendszerváltó elit, mely a magyar művelődéstörténet urbánus és polgári radikális hagyományából határozta meg magát, szintúgy csapdába esett: nem munkálhatott ki semmiféle társadalmi nomoszt vagy kulturális episztémét, ha egyszer a nomoszt és az episztémét lomtárba hajította. Tekintélyrombolásuk mára bevégeztetett: a kulturális hatalom csupán politikai, ráadásul a „das Politische” decizionizmusának értelmében, amelyet nem korlátoznak eszmék.

A szellemi életnek akadt ugyanis egy szférája, amely sem a nyugati elméletekben, sem a magyar gyakorlatban nem öltött posztmodern színezetet (bár íródtak efféle megközelítések is), nevezetesen a politika. A demokratikus alapjogok tartalmi nemcsak hogy nem dekonstruálódtak, hanem relatív természetjogi értelmezést nyertek (1945-től);

a liberális jogállami intézményrendszer processzualizmusa úgyszintén a nyugati ész karteziánus pillérein fekszik. Jól szemlélteti e jelenséget, hogy az európai alkotmányozás szorgalmazásának szándékával Habermas és Derrida közös manifesztumot hozott nyilvánosságra. Hasonlóképpen példaszerű azonban, ahogy kiáltványuk ellentmond filozófiai alapvetéseiknek. E tünetegyüttes része, hogy Fukuyamának – a kelet-európai rendszerváltások ihletésében fogant – látomása a történelem végéről szertefoszló ábrándképnek bizonyult. Habermas pozitívizmusa nem függetleníthető az államhatalomtól, bár hajlamos úgy tenni, mintha egy nemzetközi szervezet is elláthatná az állam valamennyi funkcióját; Derridának pedig nincs mondanivalója az államelméletben, az egyén szuverenitásáról ír az államé helyett, ami anarchista attitűdöt sejtet. Fukuyama is tévedett, amiért elhamarkodottan állította a piacgazdaság konjunktív feltételül a demokráciát. A magyar szellemet tehát alighogy áthatotta a nyugati demokratikus progresszió szellemisége, rögvest annak válságával szembesítették a körülmények. Kiderült, hogy a liberális joguralom legitimációs szükséglete Európában csakis a nemzetek mint politikai és kulturális értelmező közösségek szintjén elégíthető ki; nincs a demokráciának olyan felfogása, amely az európai közösséget *sui generis* autoritásként, jogforrásként elismerhetné. A demokrácia talapzata, a népszuverenitás elszakíthatatlan a descartes-i cogitótól és a nemzeti létmódtól. Demokrácia ott van, ahol nem a démosz uralkodik, hanem az etnosz, ám nem mint eredetközösség, hanem mint hagyományközösség. A hagyományközösség nem kötődik szükségszerűen az államhoz, ám eddig nem vajúdott ki olyan közösségi entitást az európai kultúra, amely államok feletti, azokon átívelő hagyományközösséget szilárdíthatna meg. A sokat emlegetett szabadságjogokat is csupán az állam érvényesítheti.

A posztmodern kultúrafelfogás, mely megfosztja a művészetet tekintélyétől a kultúrában, éppolyan autoritás-deficitet kénytelen elkönyvelni, mint az államok fölötti politikai közösséget tételező gyakorlati filozófia. A hatalom megszerzését és gyakorlását biztosító formális

eljárások nem léphetnek túl Max Weber varázstalanodott bürokráciáján, és a formákat materiálval kitöltő alapjogok értelmezései sem téphetők le az exegézis hermeneutikai modelljéről. Csakhogy a kölcsönös nemzetközi függőség, a nomadizáló nagyvállalatok gazdasági potenciálja, az információs technológia forradalma (és sok-sok egyéb tényező) olyan mérvű változásokat idéztek elő a korszakban, hogy az államok szuverenitása drasztikusan csökkent; ez pedig előidézte a demokratikus népképviselő – tizenharmadik század óta alakuló – fogalmának zavarát. Emiatt a politikai hatalom kulturális előfeltételezettsége sodródott veszélybe, Európa pedig az Európai Közösség intézményei révén kísérletezik a válaszadással. Habermas és Derrida vérbeli racionalista módjára reagált, de megfogalmazódtak – az Európai Bizottság részéről – posztmodern reakciók is, amelyek a politikai hatalmat áttetszőbbé, szubtilissá, egyszersmind kevésbé átláthatóvá és számonkérhetővé tennék a haladás zászlaja alatt. Summa summarum: mára az európai szellemű politika és jog is válságba került. Sem a római és keresztény természetjog, sem a pozitivizmus, sem a racionalist fellazító posztmodern elméletek nem képesek megregulálni őket. Hovatovább az *állam* legitimációja ingott meg: mind kulturális, mind politikai síkon. Úgy lett szitokszó a „nemzet” is, hogy nem váltotta le a kollektívum semmiféle más eszméje. Az egyén elmagányosodott, egyre kisebb határfokkal garantált szabadságjogainak foglya, és nem bízhatja magát többé semmilyen kulturális gyakorlatra.

Ebben a szellemi klímában, s a rendszerváltás kudarcát elszenvedve kell a magyarságnak feltérképeznie helyzetét a kontinens földrajzi és spirituális határai között. A politikai eszmék hitelüket veszítették, amiért a tömegpártok nem képviselnek ideológiákat, csupán a barát–ellenség Carl Schmitt-i dichotómiája azonosítható, rendszerkódként pedig az *ellenzékben maradni–kormányra kerülni* kettőssége. Nincs konzervativizmus, mert a magyar konzervatív hagyományok folytonos élvonalát elvágta a német, majd a szovjet megszállás; e megszakítottság pedig nem varrható össze. Nincs liberalizmus, mert emancipatórikus követelései beágyazódtak az alapjogokba. Szociál-

demokrácia sincs, mert a szociális jogállam vívmányai az alapjogi katalógus részévé váltak, a jóléti állam pedig a minél kiterjedtebb állami önrendelkezéssel forrott össze.

Eluralkodik-e rajtunk a posztmodern létállapot, amely nem tudományos paradigma, hanem szellemi valóság? Olybá tűnik, hogy szükségszerű performatív kapcsolatok igazgatják a létet. Az oksági láncon egymásba kulcsolódnak a közjó és a demokratikus jogállam; a műalkotás igazságigénye és autonómiája; akárcsak a politikai moralitás, a politikai közösség és a nemzet. Gyakorta idézem Robert Covert: „minden alkotmányhoz tartozik egy eposz, és minden tízparancsolathoz egy szentírás”. A *magyarban elveszett magyart* kereső politikai közösségünk nemrég alkotmányozott, felismerve, hogy e közjogi aktust jelentéssel csak a nemzeti kultúrában szellemített politikai moralitás töltheti meg; hogy Himnusz nélkül nincs élő Alkotmány, s hogy a Himnuszt a további remekművek, az Alkotmányt pedig a későbbi joggyakorlat értelmezi. De hogyan jöhet létre a közös narratíva, amely nem megszünteti, hanem megszüntetve megőrzi tradicionális vitáinkat, a *viták nemzeti kultúráját*? Vitáink ugyanis kiüresedtek, amiért nem sikerült új tartalommal megtöltenünk őket. A művészet pedig mára modernista szemléletmódjában nem határozza meg döntően a kultúrát, a nemzeti önismeretet; posztmodern szemléletmódjában pedig eleve lemond arról, hogy bármit is meghatározzon. Ameddig ez a diagnózis helytálló, új és új államalapításaink formális, intézményi és eljárási szerkezete sohasem fog átszellemítődni. Ha pedig a tömegpártok és a tömegkultúra életformájaként felfogott politika pásztorolja az egyént, szellemi valóságunk elsivatagosodik, és sohasem tapasztalhatjuk meg a szabadság létállapotát.

Kortárs kulturális közérzetünk lényege, hogy nincs közösségi identitás, amelyik szabaddá tenné az egyént. Tudatunkat a politikai és a kulturális üzem kényére-kedvére manipulálja.

IRODALOM

NAGY GÁBOR

író, irodalomtörténész, az MMA levelező tagja

AZ IRODALOM ESETE A VALÓSÁGGAL

Bármily különösnek tűnhet föl, az irodalom immanenciáját, magábanvalóságát valló elméletek az irodalmat a maga teljességétől fosztják meg. Nem *a teljességtől*, hanem *a maga teljességétől*: az irodalom nem maga az abszolút totalitás, hiszen (formai) abszolútumában akkor már sokkal inkább a zene művészetét mondhatnánk annak; az irodalom sajátzerű teljessége *nyelvi mivoltából* következik. S akkor sem járunk jobban, ha az irodalom helyébe *a nyelv* immanenciáját, magábanvalóságát, abszolútumát állítjuk: egyrészt soha ki nem törünk abból az apóriából, hogy ez nem lehet egyformán igaz *a* (hétköznapi) nyelvre és *az* irodalom nyelvére, másrészt – ha a hétköznapi nyelvhasználatot kívül rekesztjük vizsgálódásunkon – az irodalmi nyelv magába zárlásával újra csak az irodalom immanenciájának csapdájába esünk. A teljesség mint a művé-teljesedés, olvasóban-beteljesülés esztétikuma helyébe olyan teljességeszményt, azaz a szerző, mű és olvasó egymás-ban-részesülését meggátló teljességet: *hatalmi abszolútumot* állítunk, amelyre nem a művészet, legfeljebb a művészet helyébe lépni akaró filozófia tarthat igényt.

Az irodalmi folyamatok nem a Művészet vagy Irodalom feliratú légmentes kísérleti laboratóriumban zajlanak. Mint minden nyilvános, közösségi cselekvés, az irodalmi műalkotás is társadalmi-kulturális kontextusba ágyazódik. Még a korától, társadalmi téridejétől leg-radikálisabban függetlenedni látszó műalkotást is korához, közösségi

kontextusához kapcsolja beszédességével és jelentőségteliségével a szándék, amellyel épp e kötöttségektől akar látványosan megszabadulni. A nyelvi események önmagukban aligha értelmezhetők, a metafora mint eseményszerű nyelvi formula működéspotenciálja egyszerre van ráutalva a mű hálózatszerű szerkezetének tartóerejére és a referencialitás örökké hullámzó – azaz jelentéslehetőségeiben változó –, ám jelenvalóságában mégiscsak állandó közegére. Minden nyelvi esemény – az irodalmi is – a valóságba horgonyozva válhat csak hozzáférhetővé.

Amikor tarthatatlanná vált a referencia hagyományos (formalista-strukturalista) tagadása, azaz az irodalmi mű autonóm voltának tételezése, a referenciaellenes diskurzusok új erőt nyertek az intertextualitás, szövegközöttiség fogalmából: e szerint az irodalmi mű egyetlen szóba jöhető referenciája egy vagy több más (irodalmi) mű, minden irodalmi műben (avagy az olvasóban, ám ez a végeredmény szempontjából most mellékes) ott rejlik egy vagy több más irodalmi (vagy zenei, képzőművészeti stb.) mű emlékezete, hatása. Lám-lám, a magába zárult szöveg hirtelen kinyílik, s ha mást nem is, a másságokból magába szippantja az irodalmi művek emlékezetét. A szövegnek tehát, mondhatnánk, van múltja (meg persze jelene és jövője); van olyan előzménye, mely annyiban *általa* megalkotott, hogy megteremti az olvasóban az emlékezés lehetőségét. Ám mivel ez mégiscsak múlt, előzmény, a szövegek közötti párbeszéd elméleti lehetősége még valószínűtlenebbé teszi annak az állításnak a helyességét, hogy a mű a referencia szempontjából pusztán üres (kitöltendő) hely volna, avagy hogy a mű a megjelenítés mikéntjével egyszersmind elfedi, elfeledteti magát a megjelenítettet. A technében föloldott valóság visszaszívárog a műbe, még ha csak művek formájában is; ám állíthatjuk-e bizonyossággal, hogy a művek közötti párbeszéd, a bahtyini *dialogicitás* elvéből párolt *szövegközöttiség* (Gérard Genette-nél: transztextualitás) jelensége nem *valóságvonatkozás*? Georges Bizet, Alekszandr Blok, Pablo de Sarasate és Baka István *Carmen*-je között, mondhatni, valóságtalanított, pusztán műveleti kapcsolat volna? Megfordítva a dolgot: Baka

Carmenje felől nézve Bizet, Blok és Pablo de Sarasate *Carmenje* nem a valóság egy eleme, a maga előadás- és fogadtatástörténetével? Az, hogy én az előbb, Baka *Carmenje*nek említése előtt, továbblapoztam egy oldalt, valóság, az, hogy a polcomon (és az emlékezetemben) ott van Baka, Bizet stb. *Carmenje*, kevésbé valóság? Ha erre igent mondanánk, magának a művészetnek a létezését vonnánk kétségbe. A művészet bennünk-élését, bennünk-formálódását, továbbadhatóságát, továbbörökíthetőségét tagadnánk meg.

Antoine Compagnon *Az elmélet démona. Irodalom és józan ész* című művében szerző, világ, olvasó, stílus, történet, érték szempontjait szembesíti az irodalomelmélet történetében, illúziók és megalkuvás nélkül: „E lajstrom kissé kihívó jellegű, mivel az egész egyszerűen az irodalomelmélet fekete bárányainak a listája. Olyan szélmalomharcokra kényszeríti az elméletet, hogy az már befáradt józan fogalmakat kovácsolni.”¹ Ezekkel a szavakkal indítja útjára szemtelenül zseniális töprengéseit, amelyek persze nem rajzolnak föl új elméleti konstrukciót, de legalább visszaállítják a józan ész jogát: „[...] ellen kell állnunk az elmélet és a józan ész közt fennálló, a »mindent vagy semmit« tekintélyes végletességének, hiszen az igazság mindig a kettő között van.”² Legérdekesebb – és talán a legfontosabb –, amit irodalom és világ kapcsolatáról ír. Hiszen a referencia, bármily töredékesen is, ha visszahelyeződik jogaiba, az maga után vonja a lista többi elemének is részleges elismerését: „[...] a fikcióban ugyanazok a beszédműveletek jönnek létre, mint a való világban: kérdéseket tesznek fel, fölszólítanak, ígéreteket tesznek. Ezek azonban kitalált cselekedetek, melyeket a szerző képzel el és szerkeszt össze, hogy egyetlen valóságos beszédműveletet hozzon létre: a verset. Az irodalom kiaknázza a nyelv referenciális tulajdonságait, műveletei kitaláltak, de mihelyt belépünk az irodalomba, mihelyt benne berendezkedünk, a kitalált nyelvi műveletek pontosan úgy működnek, mint a valóságosak irodalmon kívül.” Ez persze még megfelelhetne a barthes-i értelemben vett valóság-illúzióknak, ám Compagnon ennél tovább megy: „Az irodalom szüntelenül keveri a való világot és a lehetséges világot:

érdeklődik a valóságos szereplők és események iránt (a francia forradalom nagyon is jelen van a *Goriot apóban*), és a kitalált szereplő olyan egyén, aki létezhetett volna más körülmények között is.”

Mondhatnánk, itt is csak részigazsághoz jutottunk, hisz a narratív struktúrájú elbeszéléshez képest még kevésbé világszerű a vers. Ennek legfőbb bizonyítéka a metafora, amely „lehetetlenséget” állít valamiről, azaz hamis, miközben az irodalmi mű struktúráján belül igazként, igazsággént működik. Nincs itt mód részletezni, hogyan vált a metafora félreértelmezése az elmélet démonává, és annak alátámasztójává, hogy a fikcióra, vagyis az irodalmi műre nem érvényesíthetők a mindennapi megnyilatkozás igaz–hamis relációi. Csak utalhatok Dan Sperber és Deirdre Wilson munkásságára, amely magyar nyelven elsőként az Anne Reboul – Jacques Moeschler szerzőpáros révén vált ismertté. *A társalgás cselei. Bevezetés a pragmatikába* című művük ezt a problémakört is érinti. Egyrészt bizonyítják: „a hamisság [...] nem központi jellegzetessége a metaforáknak”³ – idéznek egy „igaz” metaforát is John Donne-tól: „»Senki sem sziget«”⁴ –, másrészt az egész elmélet annak tudatosításán alapul, hogy a megnyilatkozások igaz–hamis mivolta nem önmagukban, hanem „odakint”, a valóságban, a valóságra-vonatkozásukban keresendő. Szemléletes példájuk a szülői rosszallás: „A szobád egy disznóól”, amely szó szerint nem igaz, a gyerek mégis elfogadja, amennyiben valóban rendetlenség van a szobájában, és helyesen is értelmezi, anélkül hogy önmagát disznónak tekintené.⁵ A metafora értelmezhetősége tehát nem független a valóságtól, a világtól, amelybe horgonyzódik. Miként az irodalmi műé sem: „Egy [...] fiktív tartalmú diskurzusnak ugyanis minden esélye megvan rá, hogy nem egészen szó szerinti reprezentációt adjon a szerző valamely összetett gondolatáról, amely egyszersmind a világ leírásának is megfelel [...]. A metaforához hasonlóan a fikció is alkalmas rá, hogy igaz konklúziókhöz jussunk a diskurzusban elhangzó megnyilatkozások, illetve a megnyilatkozások háttérében álló egymást követő kontextusokban szereplő kijelentések alapján. Gondoljunk csak egy olyan műre, mint amilyen például Arthur Koestler *A kezdet és*

a végtelen című regénye, amely egy sztálinista per áldozatául esett fikatív hős szenvedéseit írja le: ebből a regényből számos igaz konklúzió vonható le azzal kapcsolatban, ami ebben az időszakban történt [...]. Hasonlóképpen, Eugène Ionescu darabja, a *Rinocéroszok* jóvoltából az olvasó vagy a néző konklúziókat vonhat le a fasiszmus mindent megmételvező voltáról [...].”⁶

A mimészis értelmezése, a valósághoz való irodalomelméleti viszony kialakítása *kanonizációs* kérdés is. A realizmussal mint burzsoá, kapitalista nézőponttal szembeni ellenszenv⁷ egyszerre az avantgárd és posztmodernnek nevezett alkotásmódok felértékelését eredményezte. A kanonizációs szemléletből következik, hogy a művészeti-irodalmi folyamatokat paradigmaváltások sorozatának láttatják, feltételezve, hogy a váltás mindig valami újat hoz, s az új *szükségszerűen* értékes is (ha nem értékesebb). Ez a szemlélet a hagyománytörést helyezi az értékek legfelső polcára, s így válik a hagyomány (mint alakított továbbélés) meghaladottá; a (magyar irodalom történetében nem ritka) sajátos alakulási mód így minősül megkésettnek, a népi-nemzeti irodalmi szemléletmód anakronisztikusnak. Szembetűnő, hogy míg Kulcsár Szabó Ernő irodalomtörténetében az „újabb magyar líra egyik legnagyobb alkotása”-nak nevezte,⁸ Illyés Gyula *Egy mondat a zsarnokságról* című verse *A magyar irodalom története*-ben csupán egy irodalompolitika-történeti fejezetben van megemlítve, mintegy fél oldal terjedelemben. Mintha csak azt sugallná ez a gesztus: Illyés versének pusztán ismeretelméleti, azaz referenciális értéke van. Holott a referencia sem kimozdíthatatlan ponthoz, történelmi időhöz rögzített: örökös hullámvázban van. Az *Egy mondat* vitathatatlan értéke, hogy a Rákosi-éra, távolabbról a sztálini rendszer olyan sűrített összegzését adja, amely nem helyettesíthető a megismerés semmilyen más formájával sem: nem mondható el így történelmi esszében vagy dokumentumtörténeti tanulmányban, és minden bizonnyal elveszít valamit a mű értékéből az az olvasó, aki – nem tudván semmit a korszakról – csak általános érvényt tulajdonít a versben feltáruló valóságnak. Amit e vers mond a valóságról, az csak része

– de nem elfelejthető része – a műnek, s nem elválasztható a mondás hogyanjából következő egyéb üzenetektől, mint például hogy *általában* a zsarnokság természetét írja le (azaz vonatkoztatható más természetű diktatúrákra is), vagy hogy anaforikus, repetitív-fokozó nyelvi rendszerével a visszatérés, a történelmi ismétlődés esélyére is figyelmeztet.

Szintén kanonizációs hatalmi játszmák lepleződnek le abban, ahogyan évtizedről évtizedre föltűnnek olyan próbálkozások, amelyek a 20. század második felének egyik legnagyobb hatású életművét próbálják lefokozni: Nagy Lászlót. Kulcsár Szabó Juhász Ferenc nemzedékéről, azaz Nagy Lászlót is ide értve mondja: „Olyan művelődésszerkezeti és tájékozottságbeli hiányosságokkal kerültek ugyanis hirtelen a magyar költészet arcvonalába, hogy nemigen észlelték: az acélkohók, kombájnok és traktorok díszletei között – a kései Benn vagy Celan, Lowell és Michaux, Plath és Bachmann korában – a 19. század szellemét hozták vissza a magyar irodalomba.”⁹ Hasonlóan jár el az új irodalomtörténeti kézikönyv is: Tolcsvai Nagy Gábor egyrészt elismeri, hogy „a magyar költészetben korábban nem tapasztalt poétikai irányokat valósítottak meg a népi és modernizációs nyelvi regiszterek összegzésével”, másrészt ezt a nagy horderejű tényt rögtön kisebbiteni törekszik: „Ugyanakkor költészetük bár eltérően, de kissé távol maradt az európai irodalom fő irányaitól mind a bukás vagy a kétely megértési feltételeinek körvonalazásában, mind a nyelv rendkívüli mértékben alkotó, de rá vissza nem kérdező alkalmazásában.”¹⁰ Ha megengedjük – noha nem tekinthető igazoltnak –, hogy mindkét vádpontban elmaraszthalható Nagy László és társai költészete, az állítás akkor is csak addig őrzi érvényét, amíg figyelmen kívül hagyjuk Jánosi Zoltán olyan jellegű kutatásait,¹¹ amelyek részletesen elemzik, miként ágazik, szervesül e poétika a világirodalom jelentős – igaz, nem német–angolszász orientációjú – kortárs törekvéseibe.

Bizonyos szempontból persze érthető, ha a kommunizmus 20. századi kalandjától megriadt gondolkodók visszahátrálnak valamiféle primordiális irodalmi felfogásba, teljességgel elfogadható, ha ízlésük

az individuális művészeti megszólalásmódok felé fordul. Szemléletük azonban nem lehetőséggé, hanem előírássá vált azáltal, hogy olyan paradigmákat dolgoztak ki (ezek is egymást váltották, de nem annyira *le*, mint inkább *fel*), amelyek alapján a közösségi érdekű látásmód, a referenciától nem megszabadulni igyekvő alkotói hozzáállás megbélyegződik mint *másodlagos, idejétmúlt*. Nem csak elfeledni, *elfeledtetni* akarták, hogy vannak alkotások és életművek, amelyek a közösségi létmód problémáit, kérdéseit nem nyűgneken vagy az önkiteljesítés korlátjának tekintik, hanem a társadalmi és történelmi jelenségekre érzékenyen reagálva hozzák létre saját világukat.

A közösségi érdekű irodalom peremre szorulása a magyar irodalomtörténet folyamataival sem egyeztethető össze, hisz ez a művészi szemléletmód a magyar irodalom legmeghatározóbb hagyományának folytatója. A huszadik század végi fejlemények sem indokolják mellőzését. Görömbei András éppen ellenkező, a közösségi modellek felértékelődését hozó törekvéseket tapasztal és tudatosít: „[...] a korábbi jóslatokkal szemben, s azok logikusnak látszó érvei ellenére *a huszadik század vége az etnikai reneszánsz időszaka* lett. Az etnikai egységek, közösségek egyre erőteljesebben ragaszkodnak önazonosságukhoz, anyanyelvükhöz, történelmi és kulturális hagyományaikhoz. Fokozottan gondjukká vált az *önmegfogalmazás*, a különbözőségben, a sajátosságban megmutatkozó jellemvonásaik összegyűjtése, az összetartozás tudatának erősítése. [...] *A közösségi érzés épsége létérdeke a személyiségnek*. [...] Még az eredet és a történelem is a kultúrán tudatosodik, kap továbbadható érzelmi keretet és formát.”¹²

Az irodalom teljes autonómiáját valló felfogások antropológiai, posztkolonialis kritikája – épp a szocializmus időszakának *gyarmati* jellege révén – figyelemre méltó tárgyunk szempontjából is. Edward Said úgy véli, „a társadalom és az irodalom csak együttesen tanulmányozhatók és értelmezhetők”;¹³ „a szöveg, a »text« nem autonóm, hanem az alkotó és a befogadó pontjain egyaránt világba kapcsolódó, kontextuális létű és eseményszerű” jelenség, illetve hogy a „szövegek nemcsak a világban léteznek, hanem oda is helyezik magukat [...],

és azáltal vannak, hogy a világban működnek.”¹⁴ Jánosi Zoltán nagyon fontos felismerése, hogy „A »posztkolonialitás« fogalomnak a magyar viszonyokra vetítése [...] egyáltalán nem mond ellent egyes újabb keletű európai kulturális mozgásoknak, illetve az ezeket feltáró elméletnek.”¹⁵ A gyarmatosító hatalom egyaránt porlasztója-elemésztője a (nemzeti) közösség identitásának és a személyes identitás integritásának, s ezzel egyidejűleg élénkítője az erre védekezően reagáló közösségi érdekű irodalomnak.

Az újabb tudományos gondolkodásmódok, különösen a kulturális antropológia és a szociálpszichológia egyes irányzatai ráirányították a figyelmet arra is, hogy a közösségi identitás éppoly integráns része az egyes személyiségnek, mint ahogy a közösség sem csak a közösségi, hanem a személyes identítások révén is meghatározott.

Az irodalom a közösségi, s kiemelten a nemzeti identitás legfőbb őrző s alakító közlésformája. Az irodalom legrégibb és legszélesebb hatósugarú hazai iránya nemzeti identitás, emlékezet és történelem összefüggése révén mindig *közösségteremtő* szándékú és erejű volt. „A modern értelemben vett magyar irodalomról mindig is leválaszthatatlan volt a nemzeti művelődésben betöltött pótolhatatlan szerepe: a nyelv, az ízlés és a gondolkodás művelése, a nemzeti önismeret és emlékezet fenntartása, közösségteremtő erőként való felhasználhatósága, a nevelésben, a különböző társadalmi emancipációs folyamatokban, a sokféle szocializációban nyújtott segítsége, illetve a társadalmi igazságosságához és demokratizáláshoz való hozzájárulása, no és nem feltétlenül utolsósorban az igényes szórakoztatás.”¹⁶

A nemzeti paradigma – és általában a kultúra – egyik kulcsfogalma a hagyomány: a közösség olyan tapasztalat-felhalmozódása és értékészlete, amely részben megosztható és megosztandó, részben megújítható és megújítandó. „A hagyomány szerepe éppen az, hogy a régi és új minőségek között egyensúlyt hozzon létre, az időtálló értékeket megtartsa, az egyszer már bevált és elismert kvalitásokat átörökítse az újabb nemzedékek számára. Szellemi otthont teremtsen, megvédve az egyént az elidegenedéstől, magánytól, a semmibe vetettség érzésétől.”¹⁷

Ezek a szempontok nem mű-ellenesek, nem teszik zárójelbe az adott műalkotás *egyedi* voltát; önmagukban nem értékelhetők esztétikailag, csak a mű teljes értelemhorizontjához kapcsolódva bizonyulhatnak értékesnek (vagy éppen mellékesnek, feledhetőnek).

Próbáljuk ezt ki néhány példán! Tamási Áron *Ábel*-trilógiája nem értelmezhető a maga teljességében annak tudatosítása nélkül, mit jelentett a trianoni döntés az erdélyi és az összmagyarság számára. A mű hatása – a nyelvi-strukturális hatásmechanizmusok *mellett* – azon is múlik, a regény mennyire teszi cselekvésvilágának eleven részévé a korabeli történelmi valóságot. Például, a hierarchikus rend Ábel és Surgyelán között nem lehet fordított, mert az ellentmondana annak a történelmi valóságnak, amelybe a regény cselekményszerkezete ágyazódik.

Szilágyi István *Kő hull apadó kútba* vagy Oravecz Imre *Ondrok gödre* című regénye egyaránt rá van utalva – a megírásának folyamatában különösen, de a befogadás során is – olyan történelmi-társadalmi ismeretekre, amelyekben a regények főszereplői hitelesen mozoghatnak, cselekedhetnek és érezhetnek. Írójuknak tudnia kellett, akkorigban mennyibe kerül egy hajójegy az Újvilágba – a befogadó pedig ha ennekelőtte nem is rendelkezett ezzel az ismerettel, e regények alapos valóságismerete, valóság-megjelenítése révén *hitelesnek* fogadja el ezeket az információkat. Amelyek nélkül, hangsúlyozom, egyik regény sem működne mint nyelvi struktúra, művészeti alkotás.

Ez a valóságvonatkozás, a valóságba-horgonyzódás mértéke persze lehet különböző. József Attila *Eszméletének* értelmezéséhez nem tesz hozzá különösebben az a tudás, hogy egy időben valóban a vasútnál lakott (a Podmaniczky utcában); a kor eszmei áramlatainak ismerete (marxizmus, Bergson stb.) azonban teljesebbé teheti a befogadás élményét. Márpedig nem a világ könyv, hanem a könyv is világ! Ennél több referenciális ismeretet mozgósít (és kíván meg) a *Születésnapomra*; a vers már címével is (ön)referenciális, az egyetemi kirúgás-epizód feleleltetésével még inkább. Abban azonban nem vagyok bizonyos, hogy a vers idegen nyelvre fordításakor szükséges megadni Horger

Antal nevét – valószínűleg elegendő csupán a „dékán”-ról beszélni, ha az egyéb nyelvi-formai kapcsolatok megengednek. Autoreferenciális hivatkozását – „a »Nincsen apám«-versemért” – viszont nem lehet nem lefordítani, hiszen csak ennek ismeretében tárul föl az az értelem-összetevő, hogy nem annyira szülei, sokkal inkább Isten megtagadása váltotta ki a dékáni felelősségre vonást.

S ezzel e tanulmány egy lehetséges folytatását is megelőlegezhetjük: vajon mennyire gátja – pláne lírai alkotásban – a valóság az összetett hatásnak, az irodalmi-művészi élménynek? Mennyi „tudást” bír meg egy irodalmi mű? Horger Antalt minden magyar kisdíák megtanulja – idegen nyelvre fordítva ez a tudás elhanyagolható, a kor társadalmának ismerete (miért válhat bűnné az istentagadás?) kevésbé.

Előrebocsátom: hiba lenne a tudás mennyiségét, a referenciális közeg súlyát mérícskélni. Mert esetleg oda juthatunk, hogy a legkevésbé referenciálisnak, a leginkább „tisztán” nyelvi produktumnak látszó művekhez sem férünk hozzá a maga teljességében, ha lemondunk ismeretelméleti tudáskészletünk felhasználásáról. Weöres Sándor *tojáséje* mint műalkotás szintiszta nyelvi alakzatnak láttatja magát, ám hatásmechanizmusa teljességében rá van utalva a világ történeti ismeretére – anélkül üres nyelvi héj csupán...

JEGYZETEK

¹ Antoine COMPAGNON: *Az elmélet démona. Irodalom és józan ész*. Ford. Jeney Éva. Pozsony, 2006, Kalligram, 27.

² *I.m.*, 28.

³ Anne REBOUL– Jacques MOESCHLER: *A társalgás cselei. Bevezetés a pragmatikába*. Ford. Gécseg Zsuzsanna. Bp., 2005, Osiris Kiadó, 172.

⁴ *I.m.*, *uo.*

⁵ Vö. *i.m.*, 171.

⁶ *I.m.*, 174–175.

⁷ Vö. COMPAGNON, *i.m.*, 120–123.

⁸ Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő: *A magyar irodalom története 1945–1991*. Bp., 1993, Argumentum Kiadó, 35.

⁹ *I.m.*, 49.

- ¹⁰ TOLCSVAI NAGY Gábor: *Szembesülés a naív költői világepítés határaival* = Szegedy-Maszák Mihály (főszerk.): *A magyar irodalom története 1920-tól napjainkig*. Budapest, 2007, Gondolat Kiadó, 462.
- ¹¹ Lásd legújabban JÁNOSI Zoltán: „Szóltlak, hatyú!” *Válogatott írások Nagy László életművéről*. Bp., 2006, Magyar Napló Kiadó. Illetve: Nagy László és az euroatlanti kánon = Uő: *Barbárok hangszerén. Társadalom és antropológia XX. századi irodalmunk életműveiben*. Bp., 2010, Holnap Kiadó, 93–107.
- ¹² GÖRÖMBEI András: *Nemzettudat a mai magyar irodalomban*. = Uő: *Létértelmezések*. Miskolc, 1999, Felsőmagyarország Kiadó, 382.
- ¹³ Edward SAID: *Orientalizmus*. Helikon, 1996/4, 421.
- ¹⁴ SZAMOSI Gertrúd: *A posztkolonialitás*. Helikon, 1996/4, 421.
- ¹⁵ JÁNOSI Zoltán: *Egy Németh László-regény paradigmájához. Az Égető Eszter és a Száz év magány* = Uő: *Fűszál és mindenség. Folklor és archaikum az újabb magyar irodalomban*. Bp., 2005, Holnap Kiadó, 39.
- ¹⁶ PAPP Endre: *Identitáskeresés irodalomértésünkben*. Hítel, 2003/11, 123.
- ¹⁷ BITSKEY István: *Hagyomány és megújulás az ezredforduló kulturális értékrendjében*. Hítel, 1998/9, 40.

TŐZSÉR ÁRPÁD

költő, író, az MMA rendes tagja

EZÜSTKOR, AVAGY „ÖT GÉNIUSZ” A MAGYAR IRODALOMBAN*

A hamvasi Dél, Nyugat, Észak, Kelet, Bizánc hatása
a huszadik században és a jelenkorban

Hans Robert Jauss, az ún. recepcióesztétika atyja magyar kötetének (*Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, 1999) utószava érdekes adatot közöl arról, hogy 1995-ben ki vagy mi érdekelte az *Irodalomtörténet* c. folyóirat szerkesztőit és olvasóit leginkább: „[...] az 1995-ös évfolyam összesített névmutatójában az említések gyakoriságát tekintve Jausst csupán Arany János, József Attila és Ady előzik meg.”¹

Amennyiben az itt következő fejtegetésemben főleg az elmúlt harminc év magyar irodalmának bennünk élő képéről lesz szó, induljunk ki ebből a számomra kicsit mehökkentő közlésből.

Ha az irodalomértelmezést és -értést a „»múlttal« való folyton megújuló, illetve újraindítandó párbeszéd” s az „irodalmi kommunikáció” keretében (az idézett részeket lásd *uo.*) képzeljük el (ahogy azt Jauss és a recepcióesztétika javasolja), akkor az *Irodalomtörténet* adata főleg azért meglepő, mert a jelzett idő irodalmát mi, a közönséges, de azért a kritikára is figyelő halandók Jauss nagy népszerűsége ellenére sem a recepcióesztétika nyitott olvasatait és azok szabad vetélkedése, hanem az ún. szövegimmanenciába zárt műértelmezések jegyében éltük meg. (Emlékezzünk a szövegen túli szempontok kizárásának, az

* Az előadás szövegének kibővített változata megjelent a *Magyar Művészet* 2014/1-es számában.

alkotó szubjektum eltűnésének, a történet elmondhatatlanságának, az ún. jelentésszeminációnak stb. csaknem militáns eszmerendjére!) Érthetőbben: a jaussi esztétikából, amely tulajdonképpen alkotási és értelmezési pluralizmust, centrumnélküliséget jelentett, mire Budapestre ért, a műközpontúság, a szövegszerűség egyedül üdvözítő paradigmája lett. (Azt is mondhatnám: teoretikusaink és kritikusaink, mikor Jauszt emlegették is, többnyire Hans-Georg Gadamer és Roland Barthes, esetleg Jacques Derrida elméleteiben gondolkodtak.) S aki nem igazodott a paradigmához, az perifériára sodródott, láthatatlanná vált.

Így váltak csaknem láthatatlanokká, hogy csak a legéletképebb, de a posztmodern kánonnak valami miatt nem tetsző stílusiskolákat és követőit nevezem meg, a személyes, érzelmi, gondolati és természeti lírát és a modernebb versbeszédeket egyszerre működtető költők (hogy néhány nevet is említsek, pl. Szepesi Attila, Ágh István, Tóth Erzsébet), a különböző túlélő realista irányzatok művelői, „új népiek” (főleg az ún. Kilencek, de például a magános Kiss Anna is), s a magyar avantgárd költészet tovább éltetői (de a sort természetesen még folytathatnám).

Nem céлом itt most ezekkel a csaknem undergroundba szorított, jobb sorsra érdemes stílustörekvésekkel foglalkozni, példáikon inkább arra kívánok rámutatni, milyen problematikus bizonyos esetekben az irodalom és a kritika, máskor az irodalom és az irodalomtörténet viszonya: régebbi kritikákat, irodalomtörténeteket és a vonatkozó alkotásokat most, 2013-ban összeolvasva, azt tapasztalhatjuk, hogy emez utóbbiak sok esetben nem feleltethetők meg az előbbiekkal. Pontosabban (és esetenként korokon átívelő érvénnyel is): az irodalom maga távolról sem úgy, s olyan mértékben és tempóban változik, mint ahogy azt az általában a politikai változásokhoz, ideológiákhoz közvetve vagy közvetlenül kapcsolódó kritika és irodalomtörténet állítja. Míg a regényben, novellában, versben, drámában mindig is a romantika és a klasszicizmus, azaz az eredetiség, az érzelmek, a szenvedélyek az egyik, s az utánpótlás, a „fölülírás”, a szenvtelen leírások

a másik oldalon vívják harcukat, addig a kritikusok, irodalomtudósok és irodalomtörténészek egyrészt saját fontosságukat, szükségességüket bizonyítandó, másrészt a császárnak is megadva, ami a császáré, esetenként más és más nézőpontból nézik ugyanazt a művet, más és más vonatkozását tartják fontosnak, s ennek megfelelően újabb és újabb olvasási stratégiákat dolgoznak ki hozzá. S nevezik ezeket az olvasási, értelmezési stratégiákat, mondjuk, egyszer szimbolizmusnak, máskor szecessziónak, megint máskor szürrealizmusnak és avantgárdnak, holott tulajdonképpen a 19. század elejétől a 20. század húszas és harmincas éveig csak ugyanannak a romantikának modernizált változatairól van szó.

Vagy vegyük a realizmus és naturalizmus példáját: mindkettőben közös a mimézis, a természet, az objektív környezet utánzása, leképzése, s így mindkettőt a klasszicizmus oldalhajtásának tekinthetjük. Az itt vizsgált nyolcvanas és kilencvenes évek kritikairodalma és irodalomtörténete élesen szembehelyezkedett velük (bár egyes formákat minimalizmusnak és konceptualizmusnak nevezve elfogadta), ennek ellenére azt látjuk (s itt most hátra- s előreszaladunk kicsit az időben), hogy az összefoglalóan posztmodernnek nevezett iskola egész sor alkotója könnyen átmenne a realizmus rostáján is. A súlyos, Thomas Mann-i realizmusú Nádas Pétert, a később jelentkező, a naturalizmus sötét színeivel dolgozó Krasznahorkai Lászlót (s itt természetesen a *Sátántangóra* gondolunk), a szintén realista alapállású, de a romantika mély szenvedélyeit is reaktivizáló Závada Pált (vö. *Jadviga párnája*), a szociográfiai hitelű Tar Sándort ugyan soha nem sorolták kifejezetten a posztmodernekhez, de műveik realista jelentés-síkjaikat elhallgatták, s hogy velük kapcsolatban ne kelljen a mimézis megbélyegző formuláját alkalmazni, igyekeztek más stíluskategóriákat kitalálni számukra.

Vagy, kérdezem: mitől posztmodern a később jelentkező Kukorelly Endre *Romja és Tündérvölgye*, Márton László *Jacob Wunschwitza* vagy Háy János *Dzsigerdilenje*? Ezeket a műveket, ha más korban íródnak, minden további nélkül a realizmus kategóriájába sorolják. De tovább

megyek: ha a valóban „posztmodernnek” nevezhető Esterházy Péter *Termelési-regényét* jól megnézzük, még abban is vannak realista jelentésrétegek, hogy a szerző *Fuvarosokjáról* vagy *Javított kiadásáról* már ne is beszéljek. S mit kezdjünk Parti Nagy Lajos úgynevezett „szociális realizmusával”?

Bizony, a „posztmodern” divatőrület idején az irányzat máza alatt a realizmus (és még sok más stílusréteg is) vidáman tovább élt, de a mainstream teoretikusai (a fősodor állásait erősítendő) szemrebbelés nélkül posztmodernnek minősítették őket.

A jelzett évtizedekben a „posztmodern” szétfolyó, megfoghatatlan kategóriája helyett talán szerencsésebb lett volna egyszerűen *nyelvkritikai irodalmat* mondani. Meggyőződésem szerint ugyanis azt a letagadhatatlan fordulatot, amelyet a második világháború utáni irodalmunkban a filozófiai nyelvkritika eredményeit az irodalomban gyümölcsöztető Ottlik Géza *Iskola a határon* c. regénye, valamint a korábban már hasonlóan nyelvközpontú Kosztolányi Dezső újrafelfedezése jelentette, a *klasszikus modern*, *későmodern*, *utómodern*, *posztmodern* kategóriák bevezetése inkább elmaszatolta, mintsem láthatóvá tette. Kosztolányi és Ottlik irodalmunk alapvetően egzisztenciális-drámai irányultságát megtartva (vö. Németh László: *„Agonizáló irodalom vagyunk”*), s közben klasszicizmust és romantikát gátlástalanul vegyítve, s főleg a nyelv megismerő képességét relativizáló, sőt kétségbevonó szövegstrukturaló módszert stílussá és tartalomává avatva, valóban radikálisan mást kezdett művelni, mint az előttük hangadó, a nyelv megismerő erejében egy pillanatilag sem kételkedő realista iskolák hívei.

Érdekes módon azonban ezt a korszakos jelentőségű változást nem az irodalomkritika, nem az irodalomtudomány, hanem maguk az alkotók, a tanítványok fedezték föl elsőként. A két úttörőt (Kosztolányit és Ottlikot) követően a múlt század hetvenes éveinek legvégén a költészetben Tandori Dezső s a prózában (évekkel később) Mészöly Miklós (az *Átalakulások* c. művével), Lengyel Péter (a *Cseréptöréssel*), s igazán sikeresen Esterházy Péter (a *Termelési-regény* és a *Bevezetés a szépirodalomba* c. műveivel) voltak azok, akik nálunk a nyelvkritikai

irodalmat iskolává tették. Az utánuk jelentkező, fiatalabb szerzők (Garaczi László, Parti Nagy Lajos, Kukorelly Endre, Szijj Ferenc, Kemény István és mások) már csak mintegy „klasszicizálták” az előttük járók értékeit. Valéry értelmében, aki egy helyen azt írja, hogy minden klasszicizmus egy megelőző romantikát tételez föl, más szóval a klasszicizmus lényege az, hogy valami után következik, hogy jóvoltából az előtte járók, a „foglalók zsákmánya civilizált földdé válik”.

A nyolcvanas, kilencvenes évek „klasszicizmusa” azonban nagyon érdekesen alakult: ránézve szinte semmi sem emlékeztet benne „klasszicista” élményeinkre, képzeleteinkre, a winckelmanni „nemes egyszerűségre és nyugodt nagyságra” főleg nem. Az történt ugyanis, hogy a nyelvileg egzakt Kosztolányi-, Ottlik-, Tandori-, Mészöly, Lengyel- és Esterházy-kezdetek után a „foglalók” beleragadtak az utánzás, a „föülírás” paródiaszerű módzataiba, s műveik nagy részében a Marcuse-féle „egydimenziós ember”, magyarul: a konzumidióta, a kicsit ütődött dilettáns lett az idol, s nyelvkritikai szkepszisük kimerült ezen dilettánsnak (esetleg egyfajta stilizált infantilizmusnak, gyermeki naivságnak) a beszéltetésében. Ami persze hasznos és szórakoztató is lehetett volna, de ha, ahogy mondani szokták, a vízcsapból is „alulstilizált” versek, novellák, regények folynak, akkor ezek idővel önmaguk paródiájává válnak. Más esetekben, a régi korok klasszikus értékeinek a „föülírásaiban”, mert ilyenek is bőségesen teremtek a nyelvkritikai iskolákban, felhígult, giccsé vált a múlt, ami valaha tömény és egyszeri volt, az aprópénzre váltódott.

S igazán problematikusá akkor vált az egész (s itt térek vissza a bevezetőmben említett Jausshoz, Gadamerhez, Barthes-hoz, Derridához és hazai követőihez), amikor mindehhez a tekintélyes irodalomtudósok, teoretikusok, tanszéki tanácsok különböző ideológiákat, kötelező kánonokat gyártottak.

Summa summarum: a nyolcvanas és kilencvenes évek irodalmában a vitathatatlan értékek mellett a problematikuságot is látnunk kell.

Valamikor a kilencvenes évek közepén olvastam, Balassa Péter (vagy Fogarassy Miklós?) tollából, hogy nekik, úgymond, érdemes

volt élniük, mert kortársai lehettek a *Bevezetés a szépirodalomba* c. mű és az *Emlékiratok könyve* c. regény szerzőinek. A huszadik század utolsó évtizedeinek literátorai meg voltak róla győződve, hogy nagy irodalmi korszak szereplői és tanúi. Én nem vagyok a nevezett kor irodalmának rendkívüli nagyságáról meggyőződve, a jelenkoréről pedig még kevésbé. Sőt, a jelzett évtizedek irodalmát (az értékeit nem tagadva) a 20. századi irodalomtörténetünk afféle „ezüst” periódusának tartom (Szerb Antal a hanyatló Római Birodalom utolsó századait nevezte „ezüstkornak”), amelynek még vannak Senecái, Martialisai, Lucanusai, de már nincs saját mitológiája, filozófiája, nincsenek eszméi, utópiái: ihletért nem önmagába s nem is a metafizikai mélységekbe, hanem csak a gadameri „nyelvvilágba” (Gadamer mondta ugye, hogy „annak van világa, akinek nyelve van”) és a múltba fordul.

S ebből a hermeneutikai-strukturalista-dekonstrukciós szövegimmanenciából nincs szabadulás, mert a kilépés belőle csak a szövegen túli referenciák (valóságvonatkozások) irányában képzelhető el, az ilyen nyitás pedig egyenlő volna a szövegimmanencia elvének a föladásával. S az ugye lehetetlen, a látványos önfelszámolások a magyar irodalomban ismeretlenek.

Aztán kicsit megkésve, de mégiscsak elkövetkezett a magyar ún. *kultúratudományi fordulat* ideje is. (Megkésve azért, mert, ahogy azt Takáts József egy 2004-es tanulmányában kimutatta, az angolszász nyelvterületeken már valamikor 1982 és 1996 között kezdték használni a *cultural turn* kifejezést, elhagyva közben a szövegimmanencia és dekonstrukció elméleteit, s „a történelem, a kultúra, a politika, a nemi és osztályhovatartozás felé fordultak”.) Ez a radikális változás nálunk több szakaszban ment végbe, s meghatározóan három oldalról kezdte ki a „textológiai iskolák” állásait.

Legkorábban az ún. gender-szemponitú irodalomkritika művelői helyezkedtek szembe a semleges, de állításuk szerint férfiperspektívájú szövegirodalom mindenhatóságával. Weöres Sándor *Psychéjéről* és Esterházy Péter *Tizenhét hattyúkjáról* a kilencvenes évek első felében született kritikákban tűnnek föl először (paradox módon tehát

férfiak által írt „nő-regényekkel” kapcsolatosan) a „női irodalom” és „női szerzők” kifejezések, s helyeződtek ezzel bizonyos szövegepoétikák megalkotásának aspektusai a szövegen túlra. Ezt követően (2002-ben) Kertész Imre holokauszt-regénye, a *Sorstalanság* megkapta a Nobel-díjat, s utána már nálunk sem lehetett tovább hallgatni némely irodalmi művek konkrét személyekhez és konkrét történelmi eseményekhez kötődő referenciáiról. S végül Kemény István 2011 februárjában (s ezzel, íme, már a jelenünkbe értünk) *Búcsúlevél* címmel írt egy nem különösebben jó verset, amelyben kijelentette, hogy „Édes hazám, szerettelek”, s erre kitört folyóiratainkban a „politikai költészet” (de tulajdonképpen a „hazát” átkozó versek) divatja, Kemény István pedig közben talán egy pillanatig sem gondolt rá, hogy „búcsúlevelével” a szövegszerű és világszerű irodalmak addigi szembenállását búcsúztatta el.

1998-ban, a *Holmiban* jelent meg Radnóti Sándor nagy jelentőségű tanulmánya, *A posztmodern zsandár*, s benne a következő sorok: „Engem az az ideologikus harc, amelyet Kulcsár Szabó Ernő Esterházy munkásságán belül a »világra vonatkoztatottság«, a referencialitás ellen és az areferencialitás mellett vív, arról győzött meg, hogy Esterházy írói jelentőségének egyik legfőbb forrása a kettő [...] hermeneutikus feszültségben való fenntartása és egyensúlyozása.” Azt hiszem, minden jó irodalmi alkotás egyszerre „referenciális” és „areferenciális”, azaz világszerű és szövegszerű, s esztétikai jelentőségének „egyik legfőbb forrása a kettő [...] hermeneutikus feszültségben való fenntartása és egyensúlyozása”. A nyolcvanas, kilencvenes évek maradandó alkotásaiban sem volt ez másként, csak a posztmodern kánonkritika és követői próbáltak ott is pusztán önmozgó szöveget, esetleg újrairást vagy intertextualitást látni, ahol egészen más volt a mérvadó jelentéssík. Kulcsár Szabó Ernő emlékezetes irodalomtörténete (az előbbi, kiemelt kifejezések is abból valók) például Nádas Péter elsősorban egzisztenciális, sőt biológiai-testi (azaz ha úgy tetszik: markánsan „referenciális”) üzeneteket közvetítő *Egy családregény vége* és *Emlékiratok könyve* című regényei (s persze Esterházy művei) kapcsán demonstrálja, hogy „A nyelv általi

megelőzöttségnek (azaz a szövegszerűségnek, T. Á.) [...] az abszolút tapasztalata [...] a nyolcvanas évek magyar prózáírásában [...] egyöntetűen előtérbe lép”.

S nem volt ez másként a kor költészetében sem. Azt hiszem, még Tandori Dezső „verebes” és „medvés” verseiben is megtalálnánk (ha keresnénk) a kor „referenciáit”, ha másként nem, akkor éppen a kor radikális elutasításának s egy sajátos, világias transzcendenciának a formájában.

De ne menjünk ilyen messzire.

A politikai költészet műfajának a mai aktivizálódásáról beszéltünk főntebb: a nyolcvanas-kilencvenes években Orbán Ottó a legjobb értelemben vett politikai lírát, gazdag érzelmi töltésű s hagyományokból, iróniából gyúrt, nemes pátoszú közéleti költészetet művelt. Műveit kétféleképpen fogadták. A posztmodern kánonkritika, érezve bennük az elemi erőt, igyekezett őket „utómodern” színűre átkenni, s úgy akceptálni. A kánon ultrái viszont a költő magas lánggal lobogó személyes indulatai miatt az egész Orbán-oeuvre-öt anakronisztikusnak minősítették. Az eredmény: a költő 11 éve halott, s azt kell mondanom, hogy a versei is „halottak”. A politikai költészet váratlan mai divatja, s benne Schein Gábor szükségeltetett a feltámadásukhoz. Schein ugyanis a rossz, kampánypolitikai haza-versek dömpingje közepette Orbánnak Az egyiptomi rabság című versét elemezve végre tiszta vizet öntött a pohárba s elmondta, hogy a jó politikai líra, akárcsak Orbán költészete, „a politikumot egzisztenciális meghatározottságként, a politikai beszédet pedig egzisztenciális felismerésként teszi értelmezhetővé”. S leszögezte, „A politikai költészet igazi problémája a „mi”, a „közös” megképzése. Orbán Ottó versében az „én” anélkül változhat „mi”-vé, hogy a beszélő erőszakot tenne a hallgatóján.”

*

A fentiekben, az irodalomkritika, az irodalomtudomány és irodalomtörténetek tükrében s nagyon vázlatosan bár, de áttekintettük az utób-

bi három évtized magyar irodalmának a változásait. Összefoglalásként megismételhetjük: a jelzett korban a kritika és az irodalomtörténetek által pertraktált paradigmaváltozásokra sok esetben inkább csak magában a kritikairodalomban és irodalomtudományban került sor, s csak kevésbé az irodalmi alkotásokban.

A legutóbbi években azonban a kritikai és irodalomtudományos paradigmák, poétikák határai erősen fellazultak, doktrínerségük felengedni látszik. Elvben tehát itt volna az ideje és lehetősége az irodalomról való beszédet magával az irodalommal, az irodalmi alkotásokkal teljesebben megfeleltetni. S ez alatt azt értem, hogy a mai áldatlan állapotokkal szemben, amikor is az irodalomelméleti háló a teljes magyar irodalomnak csak bizonyos horizontjait, bizonyos területeit fedi le, s a kritikusok és teoretikusok az alkotásoknak csak bizonyos szegmenseit figyelik és értelmezik, elképzelhető olyan irodalmi élet s benne olyan irodalomelméleti diskurzus, amelyben az irodalom minden nyelvjárása beszélni kezd.

A magyar irodalom párját ritkítóan összetett (mondhatnám persze azt is: gazdag), több rendszerben működő, sok szólamú nyelvi konglomerátum. S itt nemcsak a már említett, félig föld alá szorított stílusiskolákra (vö.: realisták, népiek, avantgárd stb.) vagy a szomszédos országokban s a nyugati metropoliszokban szerveződő irodalomrésekre gondolok (amelyeknek az esetleges esztétikai különállásuk persze semmiképpen sem állami hovatartozásukból következik, de az idegen intézményrendszerek, amelyeknek a kereteiben élnek, bizonyos fokig mégis elkülönítik őket), hanem a magyar irodalomnak arra a hagyományos belső osztottságára is, amelyet annak idején Hamvas Béla úgy jellemzett, hogy a Földünket beterítő nyolc génuszból (tulajdonképpen nyolc kultúrkörből) a magyar kultúra öttel közvetlen érintkezik. (Csak emlékeztetőül nevezem meg s jellemzem ezen öt génuszt: Hamvas szerint a *déli génusz* az antik Athén és Róma hatáskörével, a *nyugati* a nyugati ipari civilizáció szellemiségével egyenlő, az *északi génusz* jellemzője a centrumnélküliség és a természetközpontság, a *keleti génuszban* Ázsia és a nomád kelet hatását kell látnunk,

s végül a *bizánci gény* alatt Hamvas elsősorban a földrajzilag zárt, körülhatárolt Erdély bizánci rafináltságát, szövevényes gazdagságát értette.)

Ezzel a hagyományos osztottsággal kapcsolatosan Hamvas megjegyzi: *„Magyarnak lenni annyit jelent, mint az öt gény világában egyensúlyt teremteni.”* Én ezt a hamvasi pozitív utópiát úgy fogalmaznám át mai irodalmi programmá, hogy magyar írónak és irodalomról gondolkodó literátornak lenni annyit jelent, mint a különböző stílusok, beszédmódok, irodalmi nyelvjárások, „gények”, társadalmi-történelmi referenciák, hagyományok világában egyensúlyt teremteni, s megszüntetni a több rendszerben létező alkotások s az egy- (esetleg két-) rendszerű (hermeneutikai vagy dekonstrukciós) kritikák, irodalomtudomány és irodalomtörténet divergenciáját. Ha irodalmunk ma, a harmadik évezred elején az „ezüstkorszak” jellegzetességeit mutatja, akkor nevezzük jelenét akár „ezüstkorszaknak”, de lássuk meg benne ne csak a malíciától, ironiától csöpögő Martialisokat, a cinikus Petroniusokat, hanem a pogány Róma nagyságát sirató Symmachust, a komoran dörgő Tacitust, s Juvenált s Persiust is, akik maró politikai költeményeikben a pogányról is leszedik a „keresztvizez”.

Többrendszerű és szintetikus irodalmi gondolkodást szorgalmazni persze akkor, amikor a politikai megosztottság nagyobb nálunk, mint valaha, s ez a megosztottság az irodalmat is kettészakítja, s a szakadékokon átkiabálni (azaz a közeledésnek bármilyen jelét adni) is életveszélyes (jeles filozófusunk fogalmazott így a napokban), lehet, illuzórikusnak, tömény idealizmusnak tűnik, de ne feledkezzünk el Julien Bendáról, aki egykori, az értelmiséget árulással vádoló iratában azt mondta: az emberiség kétezer esztendőn át a rosszat tette, de a jót becsülte, s a rossz és jó között húzódó szakadék fölött megképződő szellemiségből alakult ki a civilizáció.

Hogy ne érhesen bennünket is hamarosan az „írástudók árulásának” a vádja, ha már tesszük is a rosszat, legalább becsülni próbáljuk meg a jót.

S ne féljünk átkiabálni a szakadékokon.

JEGYZET

- ¹ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Az esztétikai tapasztalat apologétája* (Utószó) = Hans Robert JAUSS: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Bp., 1997, Osiris, 431.

MÁRKUS BÉLA

irodalomtörténész, ny. egyetemi docens

SZÓLAMBÓL SZÓLAMRA. A MAGYAR IRODALMI SZEMLÉLET MEGVÁLTOZTATÁSÁNAK SZÁNDÉKAI ÉS PÉLDÁI A HAZAI ÉS A HATÁRON TÚLI IRODALOMBAN*

Ha lelkes filológusként buzogna bennünk a becsvágy, akkor sem tudnánk követni s elérni ama precíz monográfus teljesítményét, aki szinte percnyi pontossággal rögzítette a két világháború közötti magyar költészet paradigmaváltásának időpontját. Az újabb kortárs irodalommal több a gond. Már az értelmező szótár magyarázta fogalom miatt is, miszerint a *paradigma* egyik jelentése: „bizonyításra v. összehasonlításra alkalmazott példa”, a *paradigmatikusé* pedig „mintaszerű, szabályszerű, példaszerű”. Bonyolítja a helyzetet, hogy a *kánonnak* – legalábbis Jan Assman kultikus könyve, *A kulturális emlékezet* felosztását követve – roppant hasonló, már-már megegyező a jelentésköre. Nem számítva, persze, a kiindulópontul választott jelentéstörténet antik felfogását: e szerint a fogalom a tradíciónak azt a formáját takarja, amely tartalmilag kötelező érvénnyel, formailag pedig erős rögzítettséggel bír. Ehhez képest az idők során az átvitt jelentések olyan négy súlypontja alakult ki, amelyek az újabb magyar irodalomtörténetben leggyakrabban hagyomány-, kor- vagy paradigmaváltásnak

* A konferencián rövidítve elhangzott tanulmány teljes szövege. Egyik részlete a *Magyar Művészet* 2014/1-es számában olvasható.

nevezett szemléleti, stílus- és módszerbeli változásokkal is összefüggésbe hozhatóak. A mérték, irányvonal, kritérium az egyik ilyen súlypont, a mintakép, modell a másik, de ide tartozik a szabály, norma, illetve a táblázat, lista szerepében mutatkozó eltérés, módosulás is.¹

Nem kell ahhoz a teóriák iránt elszántan érdeklődőnek vagy ahogy Toldy Ferenc nyelvújító szavát felfrissítve kiváló tanulmányában Takáts József használja, „elméletész”-nek lenni,² hogy bizonyítsuk: napjaink irodalma, irodalmi élete semmilyen tekintetben sincs közel – főleg az irányvonalra, illetve a mintaképeket rögzítő listákra nézvést – a közmegegyezéshez. Sőt, talán sohasem állt távolabb attól, hogy – a kánonnak akár a képzőművészeti, akár a zenei értelmezését kölcsönkérve – megteremtse, megteremthesse azt az „eszményi arányt”, amely a különböző felfogások, értékrendek (nem egymás ellen, hanem) egymás mellett létezésének természetéből kialakulhatna, következhetne. Minden művészeti terület gazdagsága, sokszínűsége szenved kárát, ha beszűkülnek a szemlélet, ízlés szerinti választási lehetőségei. Ha az egymás után induló szólamok előbb elhalkulnak, aztán leintetnek (a kánoni karmesterek által), ahelyett, hogy együtt hangzanának fel, harmóniába olvadna netán, egymást kiegészítve, segítve. Ahogy a Kerényi György írta ismert „angol kánon” fűjja, allegretto, azaz gyorsacskán: „Ó, jertek, énekeljünk kánont, mert az olyan víg!/ Itt egy másik szólam kezd újra, nemsokára jó a harmadik./ Három a tánc, kész a kánon, fújhatjuk már hajnalig”. Fújhatjuk már... – fordíthatnánk argóba, elméletészhez méltatlanul a beszédet, ha a jelen helyzetre is igaznak, érvényesnek tartanánk Papp Endre idevágó tanulmányának, az e tekintetben is viharos támadásokat megélt Tokaji Írórtáborban elhangzott előadásának summáját: *Irodalmunk: az áldozat, áldozatunk: az irodalom.*³

A Szegedy-Maszák Mihály és Veres András szerkesztette *A magyar irodalom története*i „nemzetnélküliség programja” Ács Margitnak is szemet szúrt. Egy tanácskozáson elhangzott előadása szerint megvalósulni látszik *Az író kiűzetése az irodalomból* programja.⁴ De lehet, a jövő paradigmaváltását vizionálva az irodalom kiűzetése is a kultu-

rális szférából. Erről azonban majd később, legvégül. Egyelőre az tűnhet föl, hogy ez az esszé is – igaz, bibliai teremtsékekkel – a bűn és az erőszak képzetét kapcsolja az utóbbi évtizedek fejleményeihez. *Irodalmunk visszahódítása* – a tanácskozás ezen a címen zajlott.

Aligha meglepő, hogy hasonló körben mozog Tözsér Árpád, amikor a kritikai kánonképzések során és az irodalomtörténetek lapjain lefolytatott „esztétikai-hatalmi pereket” hozza szóba, mégpedig abban a (szintén a Tokaji Íróklubban elhangzott) előadásában, amelyik az újabb kritika s műelemzés egy „kitűnő műszavát”, a „hagyománytörténetés” emeli címbe.⁵ A fogalom használata egyben ajánlat is: a paradigmaváltásokat a per, a kiűzetés, az áldozat eleve szembenállást feltételező s hordozó jelentéstartalmai helyett próbáljuk meg a művek és a magyarázóik párbeszédeiként értelmezni. Folyamatként, egyfajta „szakadatlan dialógusként”. Ahogy szólamból szólamra lépnek, térnek át, egymás szavának nem az elhallgattatására, hanem a meghallására, sőt követésére törekedve.

Másképp tehát, mint ahogy az utóbbi negyedszázadban, a posztmodern térhódítása idején történt. S mint ahogy több mint hatvan évvel ezelőtt, amikor a kulturális politika előírta: a magyar irodalomnak rá kell lépnie a szocialista realizmus útjára.

(SZOCIALISTA REALIZMUS ÉS POSZTMODERN?)

Az összevetésnek, a hasonlóságok keresésének alapja (s oka): 1945 után nem volt e két irányzat, művészeti iskolán kívül más, amelyik – a minapi tanácskozás, a *Paradigmák a művészetben* két előadóját idézve – akkora „agresszív önbizalommal” igyekezett volna elfogadtatni a maga „csaknem militáns eszmerendjét”.

Eszmerend, azaz egy irodalmi – a leggyakrabban stílusnak, de mozgalomnak is nevezett – paradigmának (mintának, szabálynak) a szűkebben művészetelméleti, tágabban ideológiai-politikai megalapozása.

A szocialista realizmus esetében: „népi demokráciánk proletárdiktatúrává fejlődésével kapcsolatban” felismerni és felmérni „ideológiai és kulturális elmaradásunk veszélyességét”, megteremteni a „proletár-irodalom hegemoniáját”, miután a „proletár-osztályszempontot” követve sikerült „kidolgozni” „forradalmi-demokratikus vonalát”. Az írókat „pozitív hősökre orientáljuk [...] és olyan témákra, amelyeknek anyaga lehetővé teszi e pozitív hősök teljes emberi kibontakozását [...]”. Az új magyar szocialista realista irodalom pozitív hőse az ötéves tervet megvalósító dolgozó ember legyen, közéleti munkájának, érzelmi világának teljes gazdagságában. Csak ilyen irodalom teljesítheti nagy feladatát: népünk, ifjúságunk nevelését munkára, önzetlenségre, hősiességre, hazaszeretetre”. Mindezt „nem lehet elrendelni, hanem ki kell vívni – és érdemelni”, a lenini „pártirodalom” elvét nem mint „dorongot” kell alkalmazni. „A párt vezetése: végső soron a nép ’rendeléseinek’, szükségleteinek, bírálatának továbbítását jelenti az írókhoz [...]”. Dróton-rángatást, parancsolgatást, ledorongolást jelent ez? Nem, szó sincs róla. A párt az irodalmat elsősorban *eszméivel* akarja irányítani” – összegezte a kommunista párt, akkori nevén az MDP fő ideológusa, Révai József népművelési miniszter 1950 márciusában.⁶ Úgy egy évvel korábban a másik fő ideológus, a *Szabad Nép* főszerkesztője, Révai helyettese a művészetpolitikai bizottság élén, Horváth Márton még egyértelműbben és határozottabban fogalmazott: „Ki kell végre mondani: az ötéves terv meghatározza irodalmunk főirányát és fő témakörét is”. Az arisztokratikus „színvonalat” – folytatta a stíluseszmény dolgozával – „fel fogja váltani a magasabbrendű, fejlettebb, demokratikus színvonal. Demokratikus irodalom: annyit jelent, hogy milliókhoz szóló, közérthető és közérdekű irodalom”.⁷

A posztmodernizmus esetében: a pártkorifeusok eligazító szavai, útmutatásai helyett a finomabban iskolateremtőnek,⁸ nyersebben zsanárnak,⁹ egy-két publicisztikában a hazai posztmodern pápájának tartott-nevezett Kulcsár Szabó Ernő monográfiái, tanulmányai alapján szedni össze a nyolcvanas évek végétől „hódító” új paradigma jellegzetességeit. Ilyeneket, mint amiket a kommunista irodalomszemlélet

meghaladásának, a „pragmatikus kód” érvénytelenítésének háttér-filozófiájaként Nyilasy Balázs már Kulcsár Szabó első könyvéből (*A zavarbaejtő elbeszélés*, 1984) kiemelt: „az egyetemes világképváltság” hozta „új emberi szituáltság”, az egzisztencia nem közösségi, hanem „individuális értelmű hangsúlyainak erősödése”. Megfellebbezhetetlen a kijelentés: „semmilyen szociális küldetés nem igazol olyan műalkotásokat, amelyekből hiányoznak az új emberi szituáltság egzisztenciakötő feltételei”. Nyilasy a hazai posztmodern leghatásosabb elméletésze munkáiból két jellemző, koncepciót meghatározó és bizonyító szókapcsolatot emel ki: a nyelv uralhatatlanságának (másképpen: a „nyelvi megelőzöttségnek”, a Heidegger és Derrida fejtegette tételnek: „nem mi beszéljük a nyelvet, hanem a nyelv beszél bennünket”), illetve a személyiség-azonosság lehetetlenségének elvét. Nincs hős, pláne pozitív, de individuum, személyiség se, van viszont „én”, megbontva, megsokszorozva, szétbontva, szétszórva.¹⁰ Radnóti Sándor az Esterházy Péterről szóló monográfiát elemezve ellenvetéseit három esztétikai-poétikai probléma köré csoportosítja. Nem azonosul sem azzal az erőfeszítéssel, hogy ki kellene zárni a műalkotások jelentésének rögzíthető és azonosítható egyértelműségét, sem azzal, amit „*A referencia védelmében*” később Veres András is szóvá tett,¹¹ hogy ugyanis gyanú alá kellene vonni a művek világra vonatkoztatottságát, vonatkoztathatóságát. Egyenesen paranoidnak tartja a „valóság”, a referencialitás kigyomlásának igyekezetét, és avítas avantgárdista gesztusnak az elbeszélésből a narratívának és a karakternek a száműzését. „Hiszen akadnak olyan önazonos, jelentéssel, értékrenddel és világképpel fölszerelt történetek és alakok, amelyek ma is hatást gyakorolnak ránk” – érvel egyfelől, ám a másik érve, amely legalább ennyire helytálló, amikor azon mosolyog, hogy Kulcsár Szabó szerint mintha a művek legfőbb funkciója valamely „utómodern” igazság, irodalomelméleti állítás vagy megfigyelés igazolása, alátámasztása volna. Ami pedig a monográfia szerzőjének tárgyalásmódját illeti: Radnóti nem veti föl, amit legelőbb tán Domokos Mátyás merészelt,¹² majd Takáts József is: a szövegek túlbonyolított, megfogalma-

zási nehézségekkel küzdő, homályos voltát. Azt, hogy – Horváth Márton idézett szavaival – korántsem demokratikus színvonalúak, távol állnak attól, hogy közérthetők és közérdekűek legyenek. Jellemzően kényszerolvasók számára készültek – ahogy Takáts látja, a fogalmat Daniel Bertaux-tól kölcsönözve. Végül egy mozzanat mindenképp figyelmet érdemel még: Kulcsár Szabónak a „világra vonatkoztatottság” elleni és az arefencialitás melletti kiállását Radnóti is „ideologikus harc”-nak nevezi.

Kézenfekvő kérdés: miért kerülhetett ki győztesként mind a két irányzat, stílus, paradigma.

A szocialista realizmus esetében nem vitás, hogy a hatalmi akarat, a pártállami szándék érvényesült. Ahogy azt egy beszélgetéssorozat, *A szocialista fordulat: eredmények és ellentmondások (1949–1953)* résztvevői közül főként Béládi Miklós fejtegette, nem az irodalom belső mozgásából fakadt, hanem külső, adminisztratív intézkedések hozták magukkal.¹³ Mára már elfelejtett kifejezéssel, a „fordulat év”-vel kapcsolják össze a kulturális élet strukturális átalakításán belül az irodalmi intézményrendszerének (utónézetből felszámolással felérő) megváltoztatását. A folyóiratok – az *Ujhold*tól a *Magyarokon* át a *Válaszig* – úgymond elhallgatását, ami lehetetlenné tevésükkel volt azonos, és nem mint az *Ujhold* esetében hosszú éveken át az önmítosz, a legenda fényesítette, betiltásukkal. Jellemző, hogy – a forradalom fel-falja a gyermekeit jegyében? – még Lukács György lapjára, a *Forumra* is a megszűnés várt. Egyedül a kommunista irányultságú és irányítású orgánum, a *Csillag* maradt fenn. A régi, híres könyvkiadók – az Athenaeumtól a Révaiig – sem kerülhették el az államosítást, azaz a felszámolásukat. A Horváth Márton idézett cikkében dőlt betűkkel kijelölt feladatot pedig – „Szemet cserélni, szívet cserélni, ha kell, de egészen részt venni végre az írói alkotás mozgósító erejével is népünk munkájában” – a hatalom úgy tervezte végrehajtani, hogy a Magyar Írók Szövetségében tagrevíziót rendelt el. Ezt az 1949 őszén kezdődött és sok neves alkotó (Németh Lászlótól Pilinszky Jánoson át Sinka Istvánig vagy Weöres Sándorig) elhallgatását-elhallgatását hozó „meg-

alázó procedúrát” rá pár hónap múlva követte az írószövetségben létrehozott pártszervezet – az írók csaknem kétharmada tagja volt a Magyar Dolgozók Pártjának.¹⁴ Ismét a beszélgetés résztvevőit idézve: ez volt, ilyen volt az az „irodalompolitikai közeg”, amelyet a „parancsuralmi rendszer” a szocialista realizmus egyeduralkodóvá tétele érdekében megteremtett.

A posztmodern esetében vitathatatlan, hogy nem beszélhetünk a hatalmi akarat, (párt)állami szándék érvényesítéséről. Egyeduralkodóvá válása jórészt a rendszerváltoztatás után történt, ekkortól kezdett – mint hivatkozott dolgozatában Ács Margit összegzi – főként az egyetemeken és az akadémiai szinteken „szinte minden más irodalomértési módot” elfojtani vagy lappangásra kényszeríteni „a nyelvkritikai, recepció-esztétikai, narratológiai, hermeneutikai, dekonstrukciós stb. teóriaegyüttes”. A „pszeudotudományos premisszarendszer, gondolkozásmód, konceptualizációs metódus mára széles körben intézményesült, s az egyetemektől (képzési és kurzustervektől, doktori követelményrendszerektől) az irodalmi folyóiratokig, a középiskoláig mélységesen befolyásolja a magyar irodalmi gondolkozást” – állítja nagyon határozottan a maga is érintett és érdekelt Nyilasy Balázs (lásd i. m.). Mindezt azonban túlzás lenne az iskolateremtő-zsandár-pápa Kulcsár Szabó Ernő hatalmával, szerepével, kiváltképp pedig közéleti pályafutásával szoros kapcsolatba hozni. Nem tűnt fel egyik kormányzó párt alapító tagjai között sem; nem osztotta azon írók, tudósok véleményét, akik szerint a demokrácia egyenlő volt Göncz Árpáddal; nem írt levelet Jospinnek, nem vett részt különböző „hecckampányokban”. Befolyása – pozícióit tekintve – szinte kizárólag az egyetemi és akadémiai ügyekre volt: tőle (is) függött egy-egy nagydoktori cím, egyetemi tanári kinevezés, akadémiai tagság. Ezért alakulhatott ki, noha nem a személye körül, a kilencvenes évek közepén, az ugyancsak Ács Margit összefoglalta vita az esztétizáló, illetve az egyetemi kritika hívei között a *Jelenkor*, a *Népszabadság*, valamint az *Élet és Irodalom* hasábjain, és ezért szerepelhetett nagy nyomtatékkal a hatalom akarásának és birtoklásának vádja.

Két dologhoz azonban aligha férhet kétség.

Az egyik, hogy – Bezecky Gábor könyvének címével nyelvjátékot űzve¹⁵ – ha úgy ítélnénk is meg Kulcsár Szabó munkásságát, mint aki az irodalomtörténet senkiföldjén szántott és vetett, a termés mégis a magyar irodalom hasznára vált. Új aspektusokat nyerhetett, gazdagodott az irodalomértés – ezt *Az író kiűzetése az irodalomból* szerzője is elismeri. Azzal együtt, hogy az irodalmi közélet a posztmodern „teóriaegyüttes” uralkodása idején is őrzött valamennyit az interpretáció hagyományos módszereiből, fogalmazásmódjából, s nem azt gondolta, mint Kulcsár Szabó Varga Lajos Mártonnal beszélgetve, hogy „az irodalom legyen csak irodalom”, hanem hogy „az irodalomról szólva az irodalmat körülvevő életzónák problémáiról is állást kell foglalnia”.

A másik, hogy bármekkora hangsúllyal került is szóba a hatalom formális vagy informális volta, a Kulcsár Szabó reprezentálta egyetemi kritika hívének és munkásának szegődni nem volt kényszer. Nem volt tagrevízió – hacsak a Magyar Írószövetségből az 1990-es Csoóri-vita, majd a 2004-es Döbrentei-hecc után kiváltakat, illetve a Szépirodók Társaságának létrejöttét nem tekintjük mint önkéntes formát. Nem szűntek meg folyóiratok – csak átalakultak, feladták nyitottságukat, többféle ízlés, szemlélet iránti érzékenységüket, már-már szépirodalmi jellegüket is, az irodalomelméleti közlemények javára, amire talán az *Alföld* a legszembetűnőbb példa. Hogy kiadók lehetetlenültek el, hogy a *Magvető* mellett nem maradt talpon a *Szépirodalmi?* – lettek helyettük újak és újak. Külső kényszer tehát, mint a szocialista realizmus esetében, itt nem játszhatott szerepet. Ha pedig nem, akkor önként, bizony, dalolva vállalta s hirdette mindenki azokat a teóriákat – az én széthasadásától az uralhatatlan nyelven át a valóságvonatkozások eltörléséig –, amelyek éppúgy dogmáknak bizonyulnak, éppúgy sematizmushoz vezetnek, mint a pozitív hős, a közérthe-tőség vagy az osztályharcos pártosság kategóriái.

(MÓDOSULÁSOK, VÁLTOZÁSOK)

A dogmatikus felfogás agresszivitása, militáns volta, persze, nem zárja ki a paradigmák szerkezetének lassú módosulásait, a kánon szólamai polifon voltának fölerősödését. Ám azt sem, hogy az arányok és a hangerők helyenként, térségekként mások és mások. Például az ún. határon túli magyar irodalmakat tekintve. Ennek az elfogadásához, persze, az kell, hogy a ma (is) kisebbségi helyzetben lévő irodalminknak a „mássága” elismertessék. Hogy ne tagadják – például olyan jeles alkotók, mint Grendel Lajos vagy Szilágyi István –, hanem úgy fogják fel, mint amelyek egyszerre részei, sajátjai és idegenjei az anyanyelvű kultúrának. Ahogy ezt idevágó tanulmányában Orcsik Roland Deleuze és Guattari munkáira, valamint Végel László *Gyökerek az idegenségben* című esszéjére hivatkozva fejtegeti.¹⁶ Az utóbbiból ezt a passzust emelve ki: „Valójában a kognitív helyzet szüli a kisebbségi irodalmak másságát saját nemzeti irodalmukon belül. Nem a téma, miként sokan hiszik, sem az, hogy hol született, hanem az teszi a kisebbségi írók kisebbségi íróvá, hogy a nyelv, amellyel megteremti műveit, más nyelvek mindennapi reflexeiben, feszültségében él, hogy a peremen élő nyelv tudja, hogy a dolgoknak mindig van egy másik párhuzamos neve. Ezt a másságot nem lehet 'integrálni', mert akkor elveszik”.

Mindennek elővetésére azért volt szükség, mert segíthet megérteni azt az ütemkülönbséget, ahogy a kisebbségi irodalmaink szólamai beléptek a szocialista realizmus kánonjába, illetve ahogy ki-kiléptek belőle.

Ha a hazai különböző szocialista antológiákat (*A munkás könyve*, 1939; *12 költő*, 1940; *Tollal és szerszámmal*, 1941; *Munkások*, 1941) nem számítjuk, az ütemelőző, alighanem, a romániai magyar irodalom volt: már 1945-ben megjelentek Aradon, mégpedig a Demokrata Népírók kiadásában „a” proletárköltők versei, *Antológia* címmel. A szerkesztő, Fáskerti Tibor bevezetője világossá teszi, hogy a foglalkozásuk szerint említett szerzők szemében az írás mint „termelés”

jelenik meg: „Nem fogadkozunk és nem teszünk ígéretet, csak annyit mondunk, hogy az aradi demokratikus népirók termelő szövetkezetének tagjai dolgoznak, termelnek és munkájuk eredményével ezután is fel fogjuk keresni a nyilvánosságot”.¹⁷ A hasonló vétetésű és szellemű antológiákról, a Dimény István szerkesztette 1950-es *Fogj bátran tollat!*, illetve az ugyanebben évben kiadott, Szász János összeállította *Ünnepi szó* címűekről már nem állítható, hogy úttörő szerepük lett volna.

Ez arról a Szekfű Gyula ajánlásával a Szikra kiadta 1947-es kötetéről sem mondható, amelyik a *Magyar írók a szovjet népről* címet viselte, s amelyiknek azonban van egy-két érdekessége. Nemcsak az élre emelt Ady-vers, *A csillagok csillaga*, hanem, például, a záró közlemény, Füst Milán Lenin-verse, *A jelenés* is. Ütemelőzőnek számít viszont 1947-ből a *Téglák, barázdák* antológia, az első jugoszláviai magyar könyv a második világháború után. „Egy csokorba fűzve akartuk magunk választotta, legjellegzetesebb írásaikon keresztül bemutatni irodalmunk művelőit, mindazokat, akik az irodalom eszközeivel harcolnak az országépítés diadaláért fejlődésünk jelen szakaszában” – szól ennek a lexikoníró Gerold László szerint „osztályharcos és optimizmustól lángoló” kiadványnak a bevezetője. Hogy a címében is a munkás-paraszt összefogást jelképező antológia szereplőinek 1948 után nem kellett – mint Horváth Mártontól idéztük – szemet és szívet cserélniük, hogy a dogmák nem lepték el irodalmukat, az ismét csak egy politikai eseménynek volt köszönhető: a Kommunista Tájékoztató Iroda, a Kominform az évi júniusi döntésének, melynek értelmében a Jugoszláv Kommunista Pártot kizárták a tagszervezetek sorából. Messze, legalább másfél évtizedre nyúló előzménye ez annak a váltásnak, amiről majd Sinkó Ervin beszél 1962-ben.

Ami pedig a másik két nemzetiségi magyar irodalmunkat illeti: a hagyománytörés fogalmát ajánló Tőzsér Árpád a maga ifjúságára visszarévedve tárgyilagosan és tárgyyszerűen végezheti el ezt a műveletet. Tündértavat láthat ott, ahol idők teltével mocsárgőzős lép lett – a megszólalási módnak azzal a képies formájával élve, amelynek jegyé-

ben, a népi szürrealistákat követve költői pályája a hatvanas, hetvenes években indult. Noha a kulturális környezet és a művészetpolitika az idő tájt aligha teremtett idilli állapotokat, sem náluk, a csehszlovákiai, sem másutt, „a testvéri szocialista országok” magyar irodalma számára, mégis van valami közös, ami az „ötágú síp” (bármennyire vitatott is e metafora) megszólaltatóit összekapcsolta. Ez pedig a – mindegy, hogy mintaként, modellként vagy listaként tekintett – kánon módosításának, akkori szóhasználat, súlypontváltoztatásának szándéka. Hozzátehető, hogy ez az akarat kevésbé vonatkozott, vonatkozhatott az irányvonal eltérítésére, a szocialista realizmus kijelölte út, az ún. „fősodor” gáttal való eltorlaszolására, mellékágak kikotrására. Ugyanakkor szembetűnőek a különbségek a hagyományokhoz való ragaszkodásban, illetve ezek megújításának vágyában, „újjaértésében” is. Csak a két végetlet jelezve: a jugoszláviai magyar irodalom messianisztikus hitű szervezője, a tudós, író Sinkó Ervin – mint jeleztük – már 1962-ben azt hirdette, hogy „ez a kis balkáni ország előőrse lett egy új szellemnek, egy új kultúrának”, „a saját perspektíváit világperspektívákká szelesítette ki”.¹⁸ A kárpátaljai (az akkori szemléletet jelezve: kárpátontúli) irodalmunk vezéralakja, a műfajait tekintve is mindenható Balla László pedig még 1975-ben is Zalka Máté, Illés Béla, Hidas Antal, Gereblyés László, Madarász Emil és mások szovjetunióbeli tevékenységének kutatását és bemutatását tartotta elsődlegesnek.¹⁹

Ha ezek közé a pólusok közé soroljuk a másik két nemzetiségi irodalmunk hagyománybővítő, adósságtörlesztő vágyát is, akkor nemcsak a névsor, a mintalista hiányaira eshet fény, hanem az időbeli tagolásra is. A romániai magyar irodalomban csakugyan korán, már 1956 őszén megfogalmazódott az igény olyan alkotók – gyakori szóval élve – „ébresztésére”, akiknek munkásságáról a kiadók éppúgy megfélelkeztek, akárcsak a kritikusok, irodalomtörténészek. Panek Zoltán *Dsida Jenő ébresztése* című *Utunk*-beli vitairatában nyomában többek között Szöcs István, Páskándi Géza hozzászólásai, nem utolsósorban Méliusz József *Vigyázat! Hamis angyal* című replikája világosan kijelö-

lik azt a terepet, ahol a hagyományértés esztétikai-politikai műveletei annak idején elvégezhetőek voltak, s ahol az „angyalok citeráján” játszó költővel az osztályharcos elszántságúak, Kovács Katona Jenő vagy pláne Bánya László kerültek párba. Aligha meglepő hát, hogy az ébresztés váratott magára, Dsida esetében sokáig, még tíz évig.²⁰

A csehszlovákiai irodalomban ekkor tájt már csak azért sem folyhattak le hasonló viták, mert fórum sem volt hozzá: a sokáig majd egyedülként létező folyóiratuk, az *Irodalmi Szemle* csak 1958 szeptemberében indul. Ez az állítás azonban csak féligazságot hordoz, hiszen az ötvenes évek sematizmusának kalodájából, a dogmatizmus bilincseiből itt is igyekeztek kiszabadítani az irodalmat, még ha igazolható is az a vélemény, amely Révai József fellépését akképp foglalta össze: a sematizmus ellen a sematizmus eszközeivel harcol. A felvidéki irodalmunkban – a jelzöt, persze, még véletlenül sem volt ildomos kitenni – Fábry Zoltán volt az, aki elsőként fogalmazta meg az igényt: *Kevesebb verset, több költészetet!*

Ez az 1955-ös cikk, akárcsak az *Utunk*-vita, ha elszigetelt kísérletek is, ám mutatják azokat az „első lépéseket”, amelyeket az 1953 és 1956 közötti években, az egykor a szocializmus „új szakaszának” nevezett időkben az irodalom autonómiájának visszanyeréséért tett meg, „a közegellenállással megküzdve” az írók, szerkesztők javarésze, s némileg alkalmazkodva hozzá az irodalompolitika. Sztálin halála után párhuzamosan azzal, hogy egyre-másra jelentek meg addig némaságra ítélt vagy némaságba burkolózó alkotók – Kassák és Szabó Lőrinc, Weöres és Pilinszky, a sor folytatható –, viták egész sora jelezte a kibeszéletlen írói gondokat. A pesszimista versekről, a nemzedéki kérdésről, a realizmusról, aztán a szocialista realizmusról, a naturalizmusról, az irodalom pártirányításáról folytak az eszmecserek – jelzésszerűen érzékeltetve tán, hogy a mai értelemben vett paradigmaváltás vagy kánoncsere dolgában is a „szakadatlan dialógus” vezethetne eredményre.²¹

A párbeszédnek ez az igénye aztán a hatvanas évek közepe táján erősödött föl, mind itthon, mind a határainkon túl. Tözsér Árpád idé-

zett, alcíme szerint a hatvanas–hetvenes évek magyar irodalmainak felvidéki nézőpontú retrospektíváját nyújtó előadása személyes példával is érvel: annak a vitaindító esszének a megírását indokolja, amelyik „dühös” volt a korszak hivatalos hurrá-optimista irodalomszemléletére, lelkenedező tézisköltészetére. Az *Egy szemlélet ellen*²² leglényegesebb gondolata azonban Fábry Zoltánnal, pontosabban az általa használt „valóságirodalom” fogalmával vitázott, vele szemben az „irodalom valósága”, később használt kifejezéssel, teremtett világa mellett érvelve. Nem véletlen, hogy a polémiát Fábry tanulmánya, az *Antisematizmus* zárta le, miként az sem, hogy a minták, példák listáján – a magyarországi irodalom helyett – a szlovák és cseh költői kísérletek szerepeltek. Valami hasonló folyamat játszódott le Jugoszláviában, a délszláv irodalmak kitüntetett figyelmével. Főleg az előbb az *Iffúság* című újvidéki hetilap mellékleteként megjelenő *Symposion* (1961–1964), majd 1965-től az *Új Symposion* néven futott folyóirat körül tömörülők körében. A programok még fogalmazásmódjukban is egyezéseket mutatnak, a régi paradigmával-paradigmákkal való leszámolás hevületében. A felvidéki Cselényi László imígyen szól: „Le kell számolnunk minden olyan elmélettel, mely kisebbségünket próbálja bizonygatni. Le kell számolni a Jókai-kultusszal, le kell számolnunk a piroszizmás népművésziesdivel, le kell számolnunk az operett-kultusszal!”²³ A délvidékiek, hogy kicsoda, Bányai János, Gerold László, Utasi Csaba vagy Bosnyák István-e, nem tudni, mert név nélkül, afféle szerkesztői közös glosszában imígyen egyszer: „Fiatalkorunk kedves könnyűzenéje, bűvös operett, te halni látszó, de csillogó igazi érzélem, ne hagyd el!”. Másszor Fehér Ferencsel élcelődve tagadnak „mindent, ami Taska Gyuri-s, vajdasági életérzéses, Cefre Tóni-s, couleur locale-os, tópartias, provinciális primitívizmus”.²⁴

Minden hasonlóság vagy egyezés ellenére a csehszlovákiai magyar irodalom mégsem tért rá olyan útra, mint a jugoszláviai. Mégsem tett egyeduralkodóvá egy új paradigmát, mégsem hirdette jelszóként: „Csak minél távolabb a közéleti kérdésektől”, mégsem következett be,

hogy az érvényesülni akaróknak „frontáttörésük egyetlen lehetőségét a ’tisztá irodalomban’ kellett felismerniük”.²⁵ Hogy a Végel László részletezte szellemi izolációnak, intellektuális eszkepizmusnak, a hermetizmus doktríner ideológiájának²⁶ a Felvidéken mégsem sikerült lábra kapnia, annak több oka lehet. Köztük bizonyosan az, hogy noha itt is, ott is jeles írástudó vált a szemléletváltások támogatójává, a pozíciójuk jelentősen különbözött. A stószí remete, Fábry nem rendelkezett intézmény(ek) fölött, nem sorakoztathatta úgy fel az akár a rituális apagyilkosságra is kész ifjakat, mint 1959-től jó fél tucat éven át Sinkó Ervin az újvidéki egyetem magyar tanszékének vezetőjeként. Az avantgardizmusában eltökélt Cselényi László és a „népi szürrealizmus fojtó képromantikájából” úgymond kiszabadulni igyekvő Tózsér Árpád mellé pedig többen csatlakoztak az *Egyszemű éjszaka* (1970) költői közül. Tóth László, Varga Imre, Kulcsár Ferenc, Mikola Anikó eszményét – a *Hagyománytörténet* 2013 szerint is – a „hagyományos szlovákiai magyar” témáktól való tartózkodás, sőt, a tőlük való „radikális és demonstratív elfordulás” éppúgy jellemezte, mint a képviselői költészet, a nemzeti kisebbségvédő gesztusok, a szülőföldmítosz elvetése.

A nemzedékké szerveződés Komlós Aladár említette feltételei itt mégsem teljesülhettek, elsősorban, nyilván, politikai okok miatt. Nem így Újvidéken, ahol a pályakezdőknek nemcsak közös eszményük volt, hanem közös legyűrendő ellenfelük is. Ráadásul a jugoszláv külön út programja miatt társadalom- vagy művelődéspolitikai retorzióktól sem kellett tartaniuk: nem volt akadálya annak, hogy – Sziveri János szavaival – a magyar nemzetiség közössége „módszeresen elveszejtett identitástudatú” közönség legyen. Az *Új Symposion* hagyománytörése így érte el, hogy irodalom-felfogása és -eszménye egysíku lett. Úgy erősítette fel, tette egyedül hangzóvá a maga szolamát, hogy másokat elnémitott. A rendszerváltoztatás körüli időkben Bányai János eljutott annak a belátásához, hogy „durvák voltunk és történelmietlenek”, de el Tolnai Ottó is a szégyenig, írván: „Kétfelől fúrtuk a levegőt / s mint Szindbád a csontból a velőt / kiütöttük a nemlétezőt”.

Az újjvidékihez fogható paradigma- vagy kánoncsere másutt nem következett be, noha a romániai magyar irodalom hatvanas évekbeli fejleményeivel kapcsolatban Kántor Lajos egyenesen „korváltás”-t emleget. Az ún. Forrás első nemzedékének fellépéséhez, főleg Lászlóffy Aladár, Szilágyi Domokos nevéhez (különös, hogy az újításban utánozhatatlan Páskándi Géza kimarad a sorból) köti ezt, vitatva is elfogadva az őket követőkkel összefüggő különbségtételt: „a Forrás második nemzedéke a nemzeti vonal, az első pedig az általánosan emberi és/vagy individualista”. Mint általában minden szembeállítás, sarkít ez is, hiszen a második nemzedék tagjait – Czegő Zoltántól Kenéz Ferencen, Király Lászlón, Farkas Árpádon át Vári Attiláig – sem jellemzi együttesen a népszolgálat ügyének és eszméjének vállalása, mint ahogy mintáikat sem csupán Illyés, Nagy László vagy Juhász Ferenc költészetében keresték, hanem például Kassák Lajoséban is. És még valami: fanyaloghattak, sőt fel is háborodhattak ugyan a proletkulton, ám költői gyakorlatukat többé-kevésbé mégiscsak jellemezte az, amit önkritikusan a *Begyűjtött vallomásaim* Páskándi Gézája a magáéről mondott: „dzsóker versei”, „fregoli művei” a „ha akarom vemhes, ha akarom, nem” szellemében, az „egyed ide, egyed oda” jegyében születtek. Egyed a pártnak, egyed az esztétáknak – vagy fordítva. Már csak ezek miatt is elfogadhatóbb az első nemzedékbeli klasszikus, Szilágyi István nézete, aki a korváltás helyett az „érték-megáradás” fogalmát használja. Korosztályán és a fiatalabbakon túl az idősebbekre is tekintve: az olyan, megújulásra vagy hangváltásra képes alkotókra, mint például Kányádi Sándor, Szabó Gyula vagy Sütő András.²⁷ A romániai magyar irodalmat a hetvenes években aligha a korváltás, sokkal inkább a sokszínűsége, sokszólamúsága, a paradigmák egymás mellett létezése juttathatta arra a magaslatra, ahol talán sohasem állt. Sem korábban, sem később.

A kárpátaljai irodalom Forrás-nemzedéke – a névazonosság lehet véletlen is – szintén a hangváltás igényével jelentkezett: Balla Gyula, Benedek András, (Vári) Fábián László, Fodor Géza többségükben az ungvári egyetem hallgatói voltak, mikor az *Együtt* című kéziratot

diáklapban 1965 során feltűntek, majd az írószövetség keretében a Forrás Stúdió „munkásai” lettek. A hagyomány szűk és dogmatikus értelmezésével, az „Ezer éve nem volt itt semmi” nemzettaadó történelemhamisításával, a *Zengj hangosabban!*, a *Totális fényben* (mindhárom Balla László) forradalmi romantikájával szemben az erősen szociális és történelmi ihletettségű népköltészetben találtak fogódzókat önazonosságuk, személyes autonómiájuk megteremtésére törekedve. Hogy törekvésük milyen ellenállásba ütközött, annak a Kovács Vilmosnak a példájával lehetne érzékeltetni, aki 1968-as verseskötetében (*Csillagfénynél*) éppúgy tagadta a hurraóptimizmus létjogosultságát – „Dalolni nem tudok, hát kiáltok./ S néha álmodok egy lakhatóbb világot” (*Kísértés*) –, mint a *Holnap is élünk*, sokáig kultikusnak tartott regényében. Ennek a forgalomból kivont, magyarán betiltott könyvnek az újdonsága leginkább a tematikájában rejlett: először adott hírt a malenkij robotra elhurcoltakról, az 1944–45-ös deportálásokról. Együttesen állítható, hogy a paradigmaváltáshoz kevés volt a tehetség, számszerűen is, a művészi erőt tekintve is – a hatalom, a párt ereje viszont töretlenül mutatkozik csaknem a nyolcvanas évek végéig. Bizonyítékként elég talán arra az antológiára utalni, amelyik Kárpátalja „felszabadításának” 40. évfordulójára jelent meg, *Sugaras utakon* címmel a Kárpáti Kiadónál. A gyűjtemény szinte került a nemzetiségi sorstudat és létérzékelés bemutatását és vállalását, hogy úgy másfél évtizeddel később mintegy ellen-antológiaként a *Vergődő szél*²⁸ érzékeltesse a kárpátaljai írástudók helyzetűtűt.

Erős megszorításokkal ugyan, ám talán állítható, hogy a rendszer-változtatásig ha nem is békésen, de megfértek egymás mellett a különböző paradigmák; ha olykor falsul, torzítva, de felhangozhattak más-más szolamok. Bizonyosságul idézhető két, egymástól talán időben s nem szemléletben távolabb álló vélemény: Faragó Vilmosé, illetve Szilágyi Ákosé. Az előbbi a kritikáról közzétett 1972-es munkaközöségi állásfoglalás – volt ilyen! – kapcsán jegyzi az *Irodalmi váltás* című cikkében (Élet és Irodalom, 1972. december 23.), hogy az irodalmunk „legjobb hagyományaiként számon tartott művek túlságosan direkt-

társadalmiak voltak”, mert az irodalom olyasmit vállalt, ami „normális megosztású társadalomban – a tudományra és a politikára tartozik”. Szerinte már ekkor eljött az idő, ami mások szerint a rendszerváltoztatás körüli években ismét eljött, hogy „az irodalomnak végre csak önmagát kell vállalnia”. „Józan érvek szólnak amellett, hogy az író írjon, ez a dolga” – húzza el a mézesmadzagot, ám nem látni, a politikusok orra előtt is. A magyar irodalomra egyre kevésbé érvényes, mondja, hogy realista stílusú lenne, a művek az „áttételek bonyolult közvetítései útján” szólnak hozzánk, a talány, a groteszk játékaival. Szilágyi Ákos szemléje is³⁰ váltást emleget, bár ennek lényegét inkább a műfajváltásban jelöli meg, és az epika a korábbinál „sokkal gazdagabb és sokkal kritikaibb valóság-elsajátításában” látja. „Az irodalom egyre többet gondolkodik – írja, poétikai s ideológiai szempontból is nehezen értelmezhető módon –, s egyre inkább megismerni akarja a világot, s nem mindjárt, nem egyetlen gesztussal keresztülhúzni, újból megalkotni, megsemmisíteni vagy kitalálni.” Azután arra tér ki, ami igazából csak napjainkban lett a „diskurzusok” tárgya: „A nemzet mint elvont eszme egyre kevésbé jelenti a művészi ábrázolás kiindulópontját, s ez az epika új fellendüléséhez kedvező talajt teremt”. A lírában viszont úgy érzékeli – s itt három nevet említ, Kiss Benedekét, Kovács Istvánét és Utassy Józsefét –, hogy mindenekelőtt a lírai hős romantikus-szenvelgő tartása, halálra vált komolysága jut kifejezésre, s hogy a „papos retorika”, a „pántragikus nemzet-központú felfogás” más művelőinek sincs humoruk. Elmarasztaló véleménye, főleg a nemzetközpontú irodalomszemlélet dolgában, az idők előre haladtával mind inkább fölerősödik s visszhangra lel.

Ritkán szokták idézni azt a kollektív tanulmányt, amelyet a párt (ekkor már nem MDP, hanem MSZMP) felkérésére egy munkacsoport készített *Tizenöt év magyar irodalma* (1957–1972) címmel (Literatura, 1974. március), s amelyik előljáróban hangsúlyozza: az elmúlt esztendőkből „egy szakasz zárult le és egy újnak a körvonalai mutatkoztak meg”. Az új lényegét a direkt helyébe lépő „az áttételes válságok”-ban, az „elvontan gondolati, műfaji, stilisztikai kísérletek”-ben

vélték megragadni – párhuzamosan, persze, azzal, hogy az új gazdaságirányítási rendszer eszközei is „közvetetten szolgálják az osztályharc, a szocializmus programját”. A dolgozatírók a korszakváltás jelének tekintették a hagyományos hazai írófogalom átalakulását, nevezetesen „a politikus, a vátesz-író”-ét. Megértően, sőt egyetértően utaltak arra, hogy a másik felfogásnak, a „kínzó magány, a halál, a metafizikai üresség témája” megszólaltatásának is helye van, feltéve – tették hozzá –, ha ezek a „fejlődést igénylő gondolatok”. A tanulmány két végtettől óvott – az érvelés évtizedek múlva, napjainkban is fel-felbukkan. Az egyik, elég homályos megfogalmazásban: a jellegében és eszközeiben meg nem nevezett vátesz-író romantikus eszményének szembeállítás a voluntarista „munkamegosztás”-sal – a voluntarizmuson azt értve, hogy az irodalom társadalmi elkötelezettségének elvét frázissá teszi. A másik véglet: az irodalom autonómiájának programját „puszta nyelvi tevékenységgé és individualizmussá szegényíti”. Előírászerűen, mintegy parancsként hangzik el az évtizedekig visszhangot verő bejelentés: „Aki igényt tart a közösségi író szerepére, annak társadalomban, népben, nemzetben kell gondolkodnia.” Bár az igények bejelentésének módjáról és helyéről nem tudósítottak, az mégis vélhető, hogy a fellebbviteli fórum a három T-re épülő művészetpolitika volt. Azaz aki akár tíz év múlva is látványosan mosolygott és fintorgott a „közösségi író” eme szerepén, az odasorolhatta magát hosszú ideig, legalább öt évig a türtek csoportjába, hogy aztán hirtelen, ripsz-ropsz a támogatottak között forgolódhasson, például az egyen-sorozatban kiadott művei alapján. Esterházy Péternek a posztmodern csapást kijelölő mondatait lehet idézni, a *Kis Magyar Pornográfából*: „S megnyugtatóbb, ha bizony az író nem népben-nemzetben gondolkodik, hanem alanyban-állítmányban. Nem mert hazátlan bitang. Hanem mert ha egy kicsit is jó, akkor úgyis nyakig az egészben, ha meg egy kicsit se jó, akkor hiába *mondja*: csak cifrázza... A hazaszeretet minőség kérdése.”

(A POSZTMODERN ÁTTÖRÉS)

A lényegyet tekintve mindmáig több-kevésbé jellemző s meghatározó volt az a három fő tendencia, amit Görömbei András összefoglalása, *Az irodalom szerepe a magyar nemzeti tudat alakításában* részletez.³¹ A személyiség autonómiájának, szabadságának védelme csakúgy szót kaphatott (mindegy, tárgyias-objektív hangon avagy a „képromantika” formuláival), mint a szétdarabolt, szétszórt magyarság összetartozás-hítének igénye-reménye (mindegy, áltörténelmi regényekben vagy a kihálófélben lévő dokumentumprózában), párhuzamosan a „magyar nemzetellenes történelmi tudat” korrekciójával.

A „forradalmak” (a „bársonyos”, aztán a romániai”) azonban a sorsvállaló irodalmakat mintegy ellenforradalmi szerepbe süllyesztették. A diktatúrák bukása után elkerülhetetlen feladatként tűzetett ki „az értéktudat kritikája és az őszinte önreflexió”. Cs. Gyimesi Éva az első között volt ennek a paranccsal fölérő igénynek a megfogalmazásában,³² hangoztatva, hogy azok a művek és életművek, amelyek „ideológiát hordozhattak azzal is, ha bennük a mi-tudat kifejeződött”, válhattak ugyan olyan „összetartó erővé”, mintha „a betiltott nemzeti szimbólumokat helyettesítenék”, sok esetben mégsem a „mű önértéke” révén hatottak.

Címeiket, neveket nem említ ugyan, kitalálásukban azonban segítségünkre lehet Keszthelyi András írása,³³ amely szerint az erdélyi, olykor egypár példányban stencilezett szamizdat, az *Ellenpontok* 1981-es indulásáig két kisebbségi sérelmi ideológia és taktika létezett: az ún. jogkövető és a metaforikus – s az utóbbira, nem éppen elismerően, Kányádi Sándort és Sütő Andrást hozta fel példának. Hogy az esztéta ez utóbbi íróra céloz, kiviláglik az elmarasztalásából: az irodalmi köztudat miért kanonizált esztétikai értéként olyan műveket is, melyek elsődleges értéke „az általuk hordozott – az irodalmon kívül úgyszólván megfogalmazhatatlan – nemzeti, kisebbségi ideológia”. Nem csodálkozik ugyan, de nem is méltányolja, hogy aztán az ilyen művek, közöttük a színművek a „közösségi együttlétre alkalmas

adó” rendezvényeken, például előadásaik sorozatában „már-már a valóságos rítus erejével” kovácsolták össze „egy lélekke az alkalmi közöséget”. Megtoldja mindezt azzal, hogy az előbbi típusú, szemléletű alkotásokkal ellentétben „a gyönyörködtetés, a játék, a személyes szabadság megélésének tárgyául” kínáló alkotások viszont háttérbe szorultak a köztudatban. Mindez, kétség nem férhet hozzá, a váltás szükségességének bejelentése.

A váltás (vagy inkább törés) azért is vált elodázhatatlanná, nyilvánítja ki Boka László, mert „a népi-realista és a kollektív eszmék [...] egy különös nemzetiségi keretbe foglalva művészetidegen normarendszerbe kényszerítették az irodalmat”, pedig az – szerinte, nem így a Forrás-nemzedékek szerepéről vitázók idézett véleménye szerint – 1957-tel lezárt „egy sematizmussal és irodalmi prófétizmussal jellemezhető korszakot”.³⁴ Boka tudni véli azt is, hogy Magyarországon „a népnemzeti irodalompolitika” volt uralmon, s ez határozta meg a maga anyaországi kánonjával a romániai magyar irodalmi életet is, mégpedig úgy, hogy ez „a ’rábízott’ értékkonzervativizmus egyben végleges leszakadást is jelenthet a nemzetköziségtől és az új magyarországi diskurzusoktól is”. Ráadásul a „népi mandátummal” rendelkezők „hatalmi módszerekkel száműzték [...] az autonóm művész kritikus magatartását választók műveit”. Ceausescu-diktatúra ide, „bolsevik beállítottság” oda, mégis lett volna hát mód autonóm művészi létre s kritikai magatartásra. S nyilván így születhettek a szocialista Románia magyar irodalmának azok a „valós értékei”, amelyeket azonban elfedett a „népnemzeti” ideológia, illetve a szerzők körül kialakított mítosz.

Az értéktudat – Révai József egykori szavával – „átállításának” szándéka s biztos hite hasonló magabiztossággal kapott hangot a (cseh)szlovákiai magyar írók között is. Grendel Lajos már 1989-ben kijelentette, hogy „a Dobos László, Duba Gyula és mások nevével fémjelzett prózamodell nem lesz, és nem is lehet kánonja prózaírásunknak”.³⁵ Két év múlva, a *Roszkedvem naplója* (Új Forrás Könyvek 11. Tatabánya, 1992.) 1991. februári bejegyzésében a névsort kiegészítve

– Gál Sándorral, Mács Józseffel és másokéval – belátja ugyan, hogy „a szlovákiai magyar irodalom irányzatosságának volt egy kevés létjogosultsága”, mert erősítette a magyar kisebbség azonosságtudatát, ám a rendszerváltozással a helyzet is megváltozott. „Nem az irodalom dolga, hogy fölvesse ezeket a kérdéseket, hanem a közírásáé és a társadalomtudományoké”³⁶ – jelöli ki a kompetenciákat s a munkákat. Grendel után nem sokkal Hizsnyai Zoltán is megfogalmazta a maga (elő)ítéleteit beszédes című pamfletjében.³⁷ A hatvanas–hetvenes évek Juhász Ferencsel, Nagy Lászlóval, Illyéssel, Csoórral és Sütő Andrással azonosított „népies stílmantikája” szerint „a mítoszteremtő irodalmi hév mellett kialakított egy sajátosan áporodott, hangzatosan semmitmondó publicisztikai műfajt”, amivel párhuzamosan megszűnt még a „délbáb-lebegésű félenmeddig való reflektivitás is”. Irodalmuk – állítja – „importált némi nemzeti ideológiát, szentimentális népi sorstudatot, egy kevés árvalányhajás szelíd magyar tájat, közép-európaiságba csomagolt monarchia-nosztalgiát, trianoni sokkot, egy kis diszkrét csomagolás-technikát, másra nem volt sem szüksége, sem ideje”. Idegenkedését fejezi ki minden ellen, ami kollektív, mert az szerint szükségszerűen vezércentrikus. „Aki mások érdekében beszél, az mások nevében és mások helyett beszél – marasztalja el a „közösségi író”, hozzátéve: „aki csak a maga nevében szól, azt nem rendeli maga fölé semmilyen közösség, az kívülálló, szuverén valaki maradhat”. Ismét csak ama – Boka felhozta – autonómia, szuverenitás – ha nem is a kisebbségé, de a kisebbségi emberé.

A nemzetköziségtől való leszakadás eléggé megfoghatatlan félelme nyugtalanítja Mizser Attilát is, a beszédes című *Devizaárfolyamok* szerzőjét,³⁸ aki a szlovákiai magyar irodalom paradigmáit és váltásait áttekintve a Tőzsérhez, Grendelhez és az Iródia-csoport munkásságához köthető rendszerváltás utáni fordulat jelentőségét és értékét az alábbi hasonlattel érzékelteti: korábban a „szlovákiai magyar irodalom olyan volt, mint a forint: használható, de csak itthon. Devizára váltható, de nehezen, és veszteséggel. A szlovákiai magyar irodalom abban az értelemben nem vett részt a globálisan értett magyar iro-

dalom mechanizmusában, hogy a sajátosan szlovákiai magyar tematikát megfogalmazó vagy ezt a meghatározottságot jelző szövegek nem voltak képesek a magyarországi kánon részévé válni”. E vágyról, a kánonba kerüléséről, Tőzsér Árpád kissé másképp vélekedik. Naplójegyzeteinek egyikében³⁹ előbb azt részletezi, hogy az egyetemes magyar irodalom kánonját, értékrendjét tekintve a „budapesti irodalom” éppen olyan, mint a délvidéki, a kárpátaljai vagy a hajdúnánási, majd indulatosabb lesz. „Nekünk pedig Pozsonyban, Kolozsvárott, Újvidéken és Ungváron továbbra is a budapesti provincializmus fogja elmagyarázni, hogy mi a világirodalmi kánon” – fakad ki.

Az effajta kánonokkal kapcsolatban elgondolkodtató Jánosi Zoltán felvetése. Ardamica Zorán *Perspektíaváltás a szlovákiai magyar irodalomban* című monográfiáját elemezve a *Perspektíva-e a váltás?* című kritikája⁴⁰ azt veti föl: „a kisebbségi beszédmódtól való távolodás” valóban erény-e, érdem-e, amikor Közép-Európában új nemzetállamok sora jött létre, új kisebbségi csoportokat hagyva, illetve „teremtve”. Hozzá még a posztmodern egyetemes elmélete sem az olyan merev tézisek felmondásánál tart, mint amelyekkel igazolható lenne „a Duna-völgyi magyar posztmodernnek a szociális, morális, társadalmi és történelmi erőterétől való” távolságtartása.

A másik két kisebbségi irodalom, a Tőzsér jelölte újvidéki és ungvári esetében eme távolságtartás korántsem ekkora. S a harci kedv is csillapodóban. Ami azért is feltűnő, mert – igaz, játékos szófűzéssel, illetve tipográfiával – „a (poszt)modern (?) fordulat évé”-t Bányai János ha némi túlzással is, de okkal köti az Új Symposion indulásához, 1965-höz. Ehhez képest a kilencvenes éveket követő két évtized akár a „visszafordulás” vagy inkább a körütekintés ideje is lehet. Annak a belátásáé, hogy a kisebbségi irodalmak értelmezésekor – miként ezt Bányai újabb tanulmányait értelmezve Pomogáts Béla vázolja⁴¹ – két téves úton indulhatni el. Az egyik a túlértékelése, miszerint a kisebbségi közösség nemzeti önazonosságát az irodalom tartja fenn, sőt, az felel érte – a másik, hogy az irodalomnak csak esztétikai jelentősége lehet, közösségi, erkölcsi küldetése nem. A *Kisebbségi magyarázó* című

kötet, illetve a *Lehetséges-e a kisebbségi irodalmak (modern, posztmodern) „teóriája”?* című tanulmány szerzője Pomogáts szerint eljutott oda, mint aki el tudná fogadni René Welleknek és Austin Warrennek az irodalmi értékek kettős dimenziójáról vallott felfogását. Eszerint a művészetnek, így az irodalomnak is két arculata van, egy esztétikai és egy erkölcsi – egyrészt „öncél” vezérli, ezért pusztán esztétikai tényező, másrészt azonban „közösségi rítus és kulturális kötőerő” is, egy emberi közösség identitásának kinyilvánítása.

Az esztétikai-poétikai területeken folytatott harcok után csillapodóban a személyi küzdelmek, pozíciókkal, státuszokkal összefüggő harcok heve is. A személyeskedéseké, amelyek indulatos voltát jól érzékeltetheti egyfelől Hornyik Miklós levele Bányainak „a főállású magyarok ügyében”⁴² ahol is a címzettet mint volt „főállású jugoszlávot” egyrészt szembesíti azzal, hogy ő is, mint a „jugoszláv eszme (és a komparatistikai tudat) apostolai immár elszegődhetnek – hogyan is mondaná Kassák? – szivarvégszedőnek”, másrészt a fejére olvassa, okkal, hogy a jugoszláviai magyarság dolgaihoz, problémáihoz „európeér módjára” közeledett, mondván, „emberi sorskérdéseink vannak, és ezek lehetnek többségiek is meg kisebbségiek is, *sokban nem különböznek*”. Hogy Bányai és hozzá hasonlóan Tolnai Ottó és mások főleg a „nemzeti önfeladás irodalmi eszménné formálásában” szereztek érdemeket – ezzel az ítélettel javarészt egyetért a rendszerváltoztatás kori idők legszorgalmasabb jugoszláviai-szerbiai magyar bajvívója, Vajda Gábor is. Az ő két vastkos kötete, a 2006-os kiadású *Remény a megfélemlítettségben*, illetve a 2007-es *Az autonómia illúziója*, alcímében a délvidéki magyarság eszme- és irodalomtörténete (1972-1989) dokumentumok és személyes példák bőségével illusztrálva a politika és az irodalom viszonyát, folyton visszatér ahhoz a „csúcsertelmiség”-hez, amelynek vezérét Bori Imrében jelöli ki, bűnül róva fel, hogy „megalkudott a kommunista hatalommal, sőt hívévé vált”. Hogy az újvidéki egyetem magyar tanszéke, főleg pedig az avantgárd, jelesül az *Új Symposion* szálla a szemében, ezt többen észrevették és kifogásolták. Könyveit a legaprólékosabb vizsgálatnak az vetette alá,

akitől talán a legkevésbé várta volna: Tomán László, az *Eszme- és irodalomtörténet: elfogultság és egyoldalúság* című bírálatában.⁴³ Bírált és bíráló csaknem egy időben bekövetkezett halála lezárta a polémia lehetőségét is. Az immár szerbiai kisebbségi magyarság szegényebb lett két jelentős írástudóval, aminek az irodalmuk csak a kárát láthatja. Törekedjék bár a modern és a posztmodern egyensúlyának megteremtésére, jelentékeny voltát mégis mind nehezebben tanúsíthatja.

Még inkább áll ez a kárpátaljai irodalmunkra. Mint alapvető munkájában Eperjesi Penckófer János taglalja,⁴⁴ itt is megtörtént ugyan a „kényszerű és deklarált szemléletváltás”, itt is tért hódított az új nyelvi magatartás, ám ezeket a – könyv alcímének állítása szerint – inkább csak mint kezdeményeket, nem pedig mint eredményeket lehet számba venni. Az elfogult ítélkezés itt is dívott, a valóságra való vonatkoztatás, a nemzeti(ségi)-népi önzonosság, a hagyományos költőszerep itt is polémiák tárgya lett. Ennek szemléltetéséül elég két véleményt citálni. Cséka Györgyét, aki a kárpátaljai magyar irodalom tíz esztendejéről, az 1988 és 1998 közötti időkről írván⁴⁵ úgy látja, hogy „a hatalomnak ellenálló, ellene (szolidan) lázadó, ’igazmondó’, ’szolgáló’, ’magyarságot őrző’ művek [...] halálos csókban forrnak össze azzal, ami ellen, amivel szemben megfogalmazták magukat”. Különválasztani e kétféle hagyomány alkotásait csak irodalmon kívüli – morális, politikai – szempontok szerint lehet, és a „kommunista irodalompolitikát (túl sikeresen) kiszolgáló” művek magukkal rántják a feledésbe „az egyébként ideológiájukban rokonszenves, igazukat, identitásukat megfogalmazó, ’szolgáló’ alkotásokat”. Balla D. Károly példája a másik: a nyolcvanas évek végén Elek Tibor szerint egybe-forrva a maga nemzeti kisebbségével, „mintegy a közösség nevében szólal meg”, hogy rá pár évvel *A hontalanság metaforái* szerzőjeként már irodalma kerékkötőjét lássa abban, ha íróként „megmarad kisebbséginek, sorsverésesnek, nyelvművelőnek, identitáspallérozonak, nemzetmentőnek”.⁴⁶ Hagyjon föl az irodalom az irodalmon kívüli tényezőkkel! – cseng egybe, ismerős szólamokként a kárpátaljai kíváncsi a más tájakról idézettekkel, sejtetvén az irodalmi-írói közhangulatot,

a feszültség keltését (és „fokozását”) azokkal szemben, akik az irodalmon kívüli tényezőkről másként gondolkodnak.

(ANTIUTÓPIA – POSZTMODERN UTÁN)

Vagy minden a befogadáson, illetve az értelmezésen múlna? Azon, amit a Boka László hivatkozta Roland Barthes állít egy helyen, hogy ugyanis az irodalmat értelmező tevékenység maga az irodalom, vagyis a „hivatásos” értelmezők, akadémikusok, tudósok, kritikusok lehetnek az irodalom fő letéteményesei, ők dönthetnek paradigmákról s kánonokról. Az író valóban kiűzöttetne az irodalomból? De, hasonlóképpen, ki az olvasó is? A hallgató lépne a helyébe? – legalábbis a slam poetry, az új költészeti mozgalom hívei és szószólói szerint. Már ha valóban azért fordult a figyelem e fellépési forma mint jelenség felé, mert a szereplők úgy érezték, hogy korábban a befogadók „eluralkodtak a szövegen”. Hogy a „végtelenül belterjes, feleslegesen túlbonyolított nyelven kommunikáló és a valóságtól teljesen elrugaszkodott irodalmi élet helyett” szükség van „valami nyers, valóságos, és ami a legfontosabb, érvényes” dologra – ahogy ezt egy cikkíró összefoglalta.⁴⁷

A befogadás demokratizmusa nevében létrejött „ízlésdiktatúra”, a belterjes beszéd miatt tehetett szert sikerre talán az olyan vállalkozás is – a Nyáry Krisztián „irodalomtörténetei” –, amely nemhogy visszalopta, hanem előnyhöz juttatta a posztmodern irodalomértés elhanyagolt, lemosolygott tárgyát, a szerzői életrajzot, társadalomképet. Még ha ez utóbbiak filológiai hitelességét, elemzői alaposságát érheti is egy-két vajon.

Ott van aztán a belterjesség mellett a külterjesség is. Ács Margit, a hely megjelölése nélkül, idézi Szegedy-Maszák Mihálynak, *A magyar irodalom történetei* főszerkesztőjének egy gondolatát: a „kulturálisan, nyelvében egységesülő világ új elvárásokat támaszt a nemzeti kultúrák hagyományvilága iránt”, és „a nemzeti mint olyan fennmaradása

nagyrészt az ilyen elvárásoknak való megfeleléstől függ; át kell tehát értelmezni a nemzeti hagyomány öröklött fogalmát, hogy eltávolodhassunk a nemzetállam teremtette hagyományoktól, közelebb kerülve ezáltal a művelődés nemzetközi eszményéhez”.

Túl azon, hogy mind a politika, mind az irodalomtörténet már jó ideje az államnemzet helyett a kultúrnemzet fogalmában és szerepében gondolkodik, ha publicisztikai stílusra hangszerelve is, de egy szólamként fölvethető: vajon miképp lehet közel kerülni a művelődés Szegedy-Maszák Mihály emlegette „nemzetközi eszményéhez”. S hogy mi a jellegzetessége ennek az eszménynek? Csak nem az talán – mint ez a nemzetietlenséggel, „idegenszívűséggel” egyáltalán nem vádolható napilap cikkéből is kiderül – , hogy az Amerikai Egyesült Államokban egy 2009-es felmérés szerint az egyetemistáknak csupán három százaléka választja az olvasást mint kikapcsolódást?⁴⁸ Helyébe a tévé, a számítógép, a videojátékok léptek; egy szociológus, Marc Prensky talán ilyen okok miatt nevezhette el az ifjabb korosztályt „digitális bennszülöttnek”, mivelhogy információikat az internet segítségével szerzik meg és be. Vagy eme eszménynek az Európai Unió lenne a megtestesítője? Ahol némely felmérés szerint nagyjából minden ötödik ember funkcionális analfabéta. Aztán a hazai adatok: a felnőttek kétharmada gyakorlatilag sosem vesz könyvet a kezébe, hasonlóan a 18 és 25 év közötti fiatalokhoz, akik nagyjából ugyanilyen arányban tartózkodnak az élményszerző olvasástól. Az országos felmérés eredménye szerint – 2010-esek az adatok – a magyarok húsz százaléka „elit olvasó”, azaz havonta legalább egy könyvet elolvas, az ötven százalék viszont „nem olvasó”. Tévénézői tapasztalat nemhogy az érettségizettek, de a diplomások rémisztő tájékozatlansága: a *Kérem a következőt!* párbajozó bajnokjelöltjei közül egyik sem tudja, melyik drámahős ismerőse volt Rosencrantz és Guildenstern. „A többi néma csend” – mondhatnánk Hamlettel, helyesebben Horatióval. Aztán újabb kérdés, magyar szakon végzett leányzónak feltéve: hol bocsátotta el József Attilát az egyetem fura ura. Debrecenben, vágja rá a szép reményű, noha Szeged is meg van adva a lehetséges válaszok között.

Más példa: az ez évi Ottlik Emléknapok irodalmi versenye győztes csapatának tagjaival beszélget Thimár Attila, a *Kortárs* felelős szerkesztője.⁴⁹ Egyikük azt mondja, mindannyian foglalkoznának mélyebben is az irodalommal, de nem engedhetik meg maguknak. Másikuk az irodalmat kikapcsolódásnak éli meg, nem annyira hivatásnak. A felkészítést végző tanárnő, Hudáky Rita így összegez: az utóbbi hat év alatt nem találkozott olyannal, „aki irodalmár pályára készült volna, és abban egyszersmind tehetséges lett volna [...] Aki végül is a magyar szakot választotta, az – szerintem – nem volt tehetséges”.

Nyilatkozatok még, ismert személyiségektől, az *audiat et altera pars* elvét alkalmazva, Esterházy Péterrel legalább abban egyetértve, ám az ő részét, felelősségét nem firtatva, hogy a közbeszédből is „egyre inkább hiányzik a halk, figyelmes tűnődés”.⁵⁰ Két vélemény, válasz arra kérdésre, hogy a könyvpiac válsága a kultúra válságának tünete-e. Békés Mártoné, az ifjú filozófusnemzedék kiemelkedő képviselőjéé: „A helyzet ugyanis az, hogy ha kultúránk állapotát a könyvek világán keresztül szeretnénk felmérni – márpedig mi máson keresztül lehetne?! –, akkor elkeserítő látvány tárul elénk. Napjaink, sőt a mögöttünk hagyott elvtized(ek), de egész korszakunk kulturális összege negatív, ha ’könyvtermése’, könyvtúltermelése és könyvekkel szembeni anyagi, szellemi és lelki igénytelensége felől nézzük.” Gyurgyák Jánosé, nélkülözhetetlen eszmetörténeti monográfiák szerzőjéé: „Ma már kultúrpolitika lényegében nem létezik (sőt, egyesek azt is megkérdőjelezi, hogy szükség van rá), csak kultúrkampf, s különben is az állam szegény, de ha nem is lenne az, akkor is inkább költene egy jó kis beállásra vagy masszív balbekkre, mint zavaros költői látomásokra vagy tudományos szakmunkák (óh, borzalom!) megjelentetésére”.⁵¹

E vélekedések arra a meggyőződésre juttathatnák a művészetpolitika alakításában valamennyire is illetékeseket és érdekelteket, hogy amennyire szükség van – ismét ama tanácskozás címét idézve – az irodalom visszahódítására, annyira az olvasókéra is. A kettő együttes sikerre vivését segíthetné a múzsák testvérisége. A különböző művé-

szeti ágak egymásra utaltságának, egymást erősítő, főleg pedig népszerűsítő hatásának elismerése. Valahogy akképpen, ahogy ez a hetvenes években történt, nálunk s talán más nemzeteknél is. Az irodalmi alkotások – klasszikusok és főleg kortársiak – filmre s színre viteléről lehetne ismét szó, ahogy ezt Sánta Ferenc *Húsz órája*, Fejes Endre *Rozsdametetője*, Cseres Tibor *Hideg napokja* s annyi más, idősebb és fiatalabb író (mondjuk, Déry Tibortól Sarkadi Imrén át Balázs Józsefig) novelláinak, regényeinek színpadi vagy televíziós feldolgozása példázza. Ha ma, találmra, kiválasztjuk az M1 közszolgálati televízió valamelyik napi műsorát (tegyük fel, a november 14-i adást), akkor a következő kínálattal szembesülünk: kanadai dokumentumfilm, ausztrál vígjátéksorozat, brazil, majd kolumbiai tévéfilmsorozat, aztán talkshow és vetélkedő, végül a magyar szórakoztató műsor után a *Munkaügyek – IrReality* hazai vígjátéksorozata. Egy másik, szintén a szocialista Szabó-család, na meg a *Szomszédok* mintájára szabott sorozat, a *Hacktion* alcímével élve s érvelve: ideje volna újratölteni azokat a patronokat, amelyekkel a rangos, értékes irodalmi alkotásokat venné célba a közönségnek nemcsak a szórakoztatására, hanem az irodalmi nevelésére, esztétikai ízlésének formálására, végső soron a nemzeti önismeret gyarapítására s elmélyítésére, azonosságtudatunk megerősítésére is hivatott legfontosabb médium. Ugyanez, persze, a film és a színház vonatkozásában is elmondható.

Máskülönben tényleg – nem oda jutunk, hanem – ott maradunk, ahol az irodalom mai megbecsültsége van: *A kulturális szféra helyzete Magyarországon* című tanulmány szerint: sehol.⁵² Vagy legalábbis – Illyés Gyula kötetcímét kölcsönözve – a semmi közelít. A többszerzős dolgozat tizenhárom részre tagolódik. A kultúrpolitika alapvonalainak megrajzolása után értelmezi a kultúra zárt és nyitott fogalmát, szarkasztikus szólamot szán a Magyar Művészeti Akadémiának mint a kulturális klientúra intézményesítési formájának. Majd rátér a művészeti ágak, a film, a színházak és az előadóművészetek, a képzőművészeti intézmények, galériák helyzetére, a médiapolitikára – az irodalomról azonban nemhogy önálló fejezetben, hanem lényegileg máshol

sem, egyetlen szó sem, még a kulturális örökséget tárgyaló részt sem ez tölti ki. Lehet, persze, s okkal, elfogultságot, egyoldalúságot emlegetni azzal a munkával kapcsolatban, amelynek az álláspontja kimondottan az ún. demokratikus ellenzékhez köthető, azt a vicces kérdést fűzve hozzá, a „demokratikus” jelző vajon ugyanolyan fosztóképző-e, mint egykoron a „szocialista” volt a demokrácia előtt. Az elején hivatkozott viktimológiai fogalmak azonban nem engedik meg a viccelődést: a magyar irodalom nem lehet áldozat a kulturális egységesülő világ oltárán. Nem következhet olyan hagyománytör(tén)és, amely paradigmaváltás helyett irodalmunk egészének leváltását hozná magával.

JEGYZETEK

- ¹ Jan ASMAN: *A kulturális emlékezet*. Ford. Hidas Zoltán. Bp., 1999, Atlantisz, 103–113.
- ² Lásd TAKÁTS József: *A Kulcsár Szabó-iskola és a „kulturális fordulat”* = Uő: *Ismerős idegen terep*. Bp., 2007, Kijárat, 326–351.
- ³ Lásd PAPP Endre: *Azonos önmagával*. Bp., 2013, Nemzeti Kultúráért Alapítvány, 46–60.
- ⁴ Hitel, 2013/ 4.
- ⁵ Lásd TŐZSÉR Árpád: *Hagyománytörténet 2013*. Magyar Napló, 2013/ 9.
- ⁶ RÉVAI József: *Megjegyzések irodalmunk néhány kérdéséhez* = *Irodalom és felelősség*. Szerk. Szabolcsi Miklós. Bp., 1955, Művelt Nép.
- ⁷ HORVÁTH Márton: *Író-diplomaták*. Szabad Nép, 1949. április 17.
- ⁸ Vö. TAKÁTS József, *i.m.*
- ⁹ Vö. RADNÓTI Sándor: *A posztmodern zsandár* = Uő: *A piknik*. Bp., 2000, Magvető.
- ¹⁰ NYILASY Balázs: *A válságkultusz Patyomkin-falvai*. Hitel, 2013. április
- ¹¹ Vö. VERES András (szerk.): *Az irodalomtörténet esélye*. Bp., 2004, Gondolat.
- ¹² DOMOKOS Mátyás: *Az „inautentikus” kinyilatkoztatás* = Uő: *Hajnali Józanság*. Bp., 1997, Kortárs.
- ¹³ Lásd *Történelmi jelen idő. Beszélgetések a magyar irodalom legújabb fejezeteiről*. Szerk. Béládi Miklós. Bp., 1981, RTV-Minerva.
- ¹⁴ Lásd STANDEISKY Éva: *Gúzsba kötve*. Bp., 2005, 1956-os Intézet – Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára.
- ¹⁵ BEZECZKY Gábor: *Irodalomtörténet a senkiföldjén*. Pozsony, 2008, Kalligram.
- ¹⁶ ORCSIK Roland: *Kentaur-irodalom*. Helikon, 2006. július 25.

- ¹⁷ Lásd BALÁZS Imre József: *A hatalmi beszéd az erdélyi magyar irodalomban a második világháború után = A sztálinizmus irodalma Romániában*. Szerk. Balázs Imre József. Kolozsvár, 2007, Komp-Press.
- ¹⁸ Idézi SZAJBÉLY Mihály = Uő: *Újvidék, hatvanas évek*. Jelenkor, 1992/ 7–8.
- ¹⁹ Lásd *Hagyományok*. Kárpáti Igaz Szó, 1975. december 7.
- ²⁰ Lásd PANEK Zoltán: *Dsidaiáda = Tükör előtt*. In *memoriám Dsida Jenő*. Bp., 1998, Nap Kiadó, 208–267.
- ²¹ Vö. *Történelmi jelen idő...*
- ²² A Hét, 1963. március 31.
- ²³ CSELÉNYI László: *Érvekkel és indulatokkal*. Irodalmi Szemle, 1963/ 3.
- ²⁴ *Kontrapunkt*. Vál. Bányai János és Bosnyák István. Novi Sad, 1964, Forum, 322–330.
- ²⁵ UTASI Csaba: *Vér és sebek*. Novi Sad, 1994, Forum, 268–269.
- ²⁶ Lásd VÉGEL László: *A szocialista narcizmus*. Kritika, 1992/ 7.
- ²⁷ Lásd *Vissza a forrásokhoz*. Szerk. Balázs Imre József. Kolozsvár, 2001, Polisz.
- ²⁸ *Vergődő szél*. Budapest–Ungvár, 1990, Magvető–Kárpáti.
- ²⁹ Lásd PÁL György: *A magyar irodalom Kárpátalján*. Nyíregyháza, 1990, Móricz Zsigmond Megyei és Városi Könyvtár; M.TAKÁCS Lajos: *Résnyire nyílt ajtók*. Debrecen–Ungvár, 1991, k.n.
- ³⁰ SZILÁGYI Ákos: *A lírától az epikáig*. Mozgó Világ, 1977. március
- ³¹ Lásd *Azonosságtudat, nemzet, irodalom*. Bp., 2008, Nap Kiadó, 17–32.
- ³² Lásd CS. GYÍMESI Éva: *Értéktudat és önreflexió*. Korunk, 1992/ 8.
- ³³ KESZTHELYI András: *Széljegyzetek egy évfordulóhoz*. Beszélő, 1992/ 11.
- ³⁴ BOKA László: *Kanonizáció és a „szerzői arc” az 1957 utáni erdélyi magyar irodalom magyarországi recepciójában*. Látó, 2001. július
- ³⁵ GRENDL Lajos: *Hagyomány és korszerűség a csehszlovákiai magyar prózában = Elszigeteltség vagy egyetemesség*. Bp., 1991, Regio Könyvek 3.
- ³⁶ Lásd Új Forrás Könyvek 11. Tatabánya, 1992.
- ³⁷ *Vízilovak és más totemállatok*. Irodalmi Szemle, 1991/ 7.
- ³⁸ Magyar Napló, 2010. június
- ³⁹ Lásd TÖZSÉR Árpád: *Varjak az akasztóhegyen*. Forrás, 2013. január
- ⁴⁰ Hitel, 2010. május
- ⁴¹ POMOGÁTS Béla: *A megértés stratégiája*. Új Forrás, 2000. március
- ⁴² Lásd HORNYIK Miklós: *Határsértés*. Bp., 2002, Ister.
- ⁴³ Létünk, 2008/3.
- ⁴⁴ EPERJESI PENCKÓFER János: *Tettben a jellem. A magyar irodalom sajátos kezdeményei Kárpátalján a 20. század második felében*. Bp., 2003, Magyar Napló
- ⁴⁵ Pannon Tükör, 1991/ 1.
- ⁴⁶ ELEK Tibor: *Akinek arcára fagyott a dacból vállalt misszió = Uő: Helyzettudat és önismeret*. Miskolc–Békéscsaba, 1997, Felsőmagyarország–Tevan
- ⁴⁷ FICSOR Benedek: *A slam poetry átalakítja az irodalmi közönséget*. Magyar Nemzet, 2013. december 20.

⁴⁸ WEKERLE Szabolcs: *Alkalom szüli*. Magyar Nemzet, 2013. augusztus 31.

⁴⁹ Kortárs, 2013/11. Ottlik-különszám

⁵⁰ ESTERHÁZY Péter: *Magyar avagy Rubin Szilárd külföldi sikere*. Élet és Irodalom, 2009. április 17.

⁵¹ Lásd Új Könyvpiac, 2013/9.

⁵² Beszélő, 2013. július

FEKETE J. JÓZSEF

író, az MMA rendes tagja

A „VAJDASÁGISÁG” MINT LEHETSÉGES IRODALMI BESZÉDMÓD

(Az idegenség élménye)

„...mindenki periféria...”

V. Gilbert Edit

Mára már tarthatatlan az „egységes magyar irodalom” megnevezés, mert miként már számos kutató bizonyító érveléssel rámutatott, hogy félrevezető a fogalom, ugyanis „a nyelven kívül másban bizony már nem igazán egységes irodalmunk (még a hagyományokhoz való viszonyában sem, nemhogy erkölcsi és esztétikai értékrendje következtében).”¹

Az elkülönбözödés egyik legkönnyebben megfigyelhető jelensége az írott nyelvi kódváltás a nem anyanyelvi környezetben alkotó magyar írók szövegeiben: „A két-, illetve többkultúrájú közösségek sajátossága, hogy a beszélő egyén a kommunikáció során akár azonos megnyilatkozáson belül is válthat kódot.”² Ez a Bartha Csilla által kommunikatív stratégiaként leírt jelenség³ más pragmatikus funkciót nyer a nyelv írásos használatában, mint az oralításban. A bázistartó kódváltás a szépirodalmi szövegekben kifejezheti az identitást, de ugyanakkor az elhatárolódást, vagy az alkalmazkodást, de akár az írói elme játékoságának folyománya is lehet.

Szemléletes példát hoz fel tanulmányában Rajsli Ilona a nyelvi identitást hangsúlyozó nyelvi kódváltásra Majoros Sándor *Meghalni Vukovárnál* c. regényéből: „Mi legyen velünk; kérdezi Vina. Semmi, mondom, ne legyen semmi. Elegem van a *drógás* trükkjeidből. Soha

nem voltak trükkjeim, és most sincsenek. Egyébként pedig nem *drógás*, hanem *drogos*. Nálunk így mondják, *drógás*. Lehet. De ez itt Budapest.”⁴ A nyelvi kódváltás ebben az esetben nem csupán a nyelvi önonazonosságot hitelesíti és nyomatékosítja, hanem felveti a Vajdaság és Magyarország nyelvhasználatának eltérő voltát, az előzőt átjáró környezetnyelv hatását, ami a művekben szándékoltságra mutat, mintha a nyelvi igénytelenséget pellengérezné ki, vagy éppen egy időszzerű nyelvállapotot jelenítené meg – ám ez mindig a szerzői intenció kérdése, miként Toldi Éva is jelzi: „Nem lehet eldönteni, hogy a hivatkozás a tájegység emberének multietnikus és interkulturális meghatározottságával együtt egyúttal nyelvi igénytelenségre utal-e?”⁵ Az idézetben egyetlen szó két változata, a *drogos-drógás* hangtani eltérése az identitás rögzítése mellett megnyitja az „itt” és „ott” oppozícióját, ami nyomán felelőtlenség lenne valamiféle idealizált „egység”-ről beszélni.⁶

Ugyancsak Rajsli Ilona tanulmányában olvasható egy úgyszintén Majoros regényéből vett kódváltáspélda az előzővel szemben az elhatárolódásról, elzárkózásról. A *Meghalni Vukovárnál* elbeszélője a katonai szakszavakat szerbül használja szövegében, jelezvén, hogy a militáris szakzsargonnal jelölt kíméletlen világgal se nem akar, se nem képes azonosulni. A kétnyelvű kultúrában nevelkedett olvasó ismeri ezeknek a szerb szavaknak a jelentését. A magyarországi csupán akkor értheti meg őket, amennyiben a szerző hivatkozásokat fűz hozzá, ami előfordul, ugyanakkor számos vajdasági vagy vajdaságból származó alkotó munkáiból hiányoznak az ilyen magyarázó hivatkozások, ami megnehezíti a kódváltás értelmezését, pragmatikus szándékának felfedezését.

Egyre nagyobb érdeklődéssel fordulnak a vajdasági irodalomtörténészek és nyelvészek a múlt század kilencvenes éveiben a Délvidékről Magyarországra költözött írók műveiben megjelenő identitásproblémák és azok nyelvi alakzatai felé, az otthonos idegenség és az idegen otthonosság megfogalmazásának vizsgálata régen túlnőtt a tartalmi szinten, és áttevődött az identitás és a nyelviség összefüggésrendsze-

rére. Ezen vizsgálódások kiinduló alapja, hogy a nyelvhasználat tudatos, legalábbis általában, így a kulturális azonosságtudat megjelenítésének elemzésekor a nyelvhasználatból kell kiindulni. Erre vonatkozóan írja Vladimir Vertlib, hogy „a számkivetettség [...] nemzetközi fenomén. S mint ilyen, szélsőséges formája és foka annak az idegenségnek és identitásvesztésnek, amely egész korunk egyik jellemző sajátossága. Lehet valaki számkivetett (exiláns) anélkül, hogy valaha is elhagyta volna szülőföldjét. A száműzöttség eme globális aspektusának felmutatását a kortárs művészet egyik legfontosabb feladatának gondolom. [...]... a többnyelvűség nemcsak nyereséget jelent, hanem redukciót és veszteséget is, [...] mindig léteznek peremvidékek, ahol az ember menthetetlenül monoglott vagy majdnem monoglott marad.”⁷ Ehhez érdemes hozzáfűzni, hogy német nyelvterületen létezik egy sajátos műfaj, a *Gastarbeiterlyrik*, vagyis a vendégmunkás-költészet,⁸ amelynek művelői akár belső készletéből, akár művészi szándékoltól vezérelve eljátszanak a nyelvi inkompetencia vállalása adta lehetőségekkel.

A vajdasági kutatók által leggyakrabban vizsgált szövegek Balázs Attila, Bozsik Péter, Danyi Zoltán, Fenyvesi Ottó, Orcsik Roland, Szakmány György, Tóbiás Krisztián művei, bár a zavart identitástudat, a belső meghasonulás, illetve a *Saját* büszke vállalása motívumainak célzott és hangsúlyos tematizálását legelőbb⁹ nőíróink, Lovas Ildikó és Bence Erika prózájában ismerte föl a kritika, és nyitotta meg az érdeklődés kapuit a nyelvészek előtt. A két író nő hívta föl a figyelmet, hogy az, amire az előttük járó generációk mint természetes közegük egyéniesítő lenyomatára tekintettek, számukra már problémaként fogalmazódik meg. Az utánuk jövőknél pedig ez a probléma magvas, tömör, deklaratív kifejezést is nyer. Katona Edit a *Nyelvbe zárt identitás* című tanulmányában éber érzékenységgel választott beszédes szemelvényt Tóbiás Krisztián *vasjani* című verskötetéből, amely egyszerre szól az identitástörésről, az önazonosság általi stigmatizálásról: „partizánok fogtak meg bennünket először / megfogtak bennünket / hogy alig tudtunk elszökni / aztán meg a magyar katonák /

rácok vagytok / rácok /azt mondták”. A versben beszélő nagypapa végül a következőképpen határozza meg önmagát: „Talpramagyar paraszt vagyok”.¹⁰

A vajdasági magyar irodalom¹¹ interkulturális diskurzusát Csányi Erzsébet az egymást átható kulturális kódok deltájának metaforájával írja le, olyan helyként tételezvé azt, ahol találkozik a kezdet és a vég, a Nyugat és a Balkán, és egymás felé áramolnak az impulzusok, „ahol eleve a születés és elhalás, a létrejövés és megszűnés minduntalan kiújuló drámája zajlik”,¹² „ahol érintkezik a vég és a kezdet”.¹³ A kisebbségi kultúrát a sok, vagy legalábbis több irányba gyökerező identitás jellemzi, ami esetünkben a volt Jugoszlávia kulturális kontextusában magyar identitásként képződött meg, alkotóművészeink látszólag természetesen éltek meg ezt a „plurális kódrendszer” által meghatározott önazonosságot, viszont fel kellett vállalniuk a kódrendszerek közti átlépések traumáit is. Erre vonatkozóan szögezi le Csányi, hogy: „A határ maga is deltaszituáció: felbomlás, identitásvesztés, önmegkérdőjelezés, önmegszüntetés, szinte a halál átlépése és valami többlettudással való újjászületés. A delta gyűjtőmedencéje az Én és a Másik, az otthon és az idegen, a kicsi és a nagy, a forrás és a cél, a periféria és a centrum, a marginalitás-minoritás és a dominancia közötti ingalétnak.”¹⁴ Katona Edit szerint pedig „az elvándorolt írók többszörösen az úton levés állapotában vannak, az emberi út – életút, belső út mellett valóságos térbeli elmozdulás is színezi a kérdést.”¹⁵ V. Gilbert Edit szerint voltaképpen mindannyian valami módon kisebbséghez tartozunk és a periférián élünk, és ez a marginalitás változatos és örömteli. *A perifériáról a centrum* elnevezésű, nagyszabású, összehasonlító-irodalomtudományi vállalkozása második kötetének bevezetőjében mutat rá, hogy „Amint leíródik [ti. a személyes narratíva], máris kiderül, hogy nincs lényegtelen történet, még sincs *nem jellegzetes*, csak nekünk feltáruuló, szubjektív, marginális pozíció és látvány. Az egyedinek tűnő nem véletlenül szúrt szemet. Megnyilvánul benne az általános, hiszen újabb utakat nyit, visszhangot kelt. [...] A határvidékről jobban is látszanak a dolgok, tágasabb a perspektíva, egyidejűleg sokfelé fordulhat a tekintet.”¹⁶

Ezen túlmenően Csányi szögezi le, hogy „A vajdasági léttapasztalatban lecsapódó sokféle idegenség-élmény egy fokozott intellektualizmust, önreflexiós tudatműködési készséget, a plurális nyelvhasználat párhuzamos tükörijátékait fejlesztette ki. Ez az attitűd eleve ignorálta a kisebbségi író frusztrált missziós szerepeit, mert becsvágya sokkal nagyobb volt: a teljesség, a szabadság, a »modernség luxusa«”.¹⁷

Az anyanyelvi környezetben és idegen nyelvi közösségben születő magyar irodalmi alkotások egymáshoz szálazódását, illetve eltérő voltát, *másságát*, alteritását, differencia specificáját a posztkoloniális irodalomelmélet, az areális nyelvészet és a nemzetkép megképződését nyomon követő imagológia tükrében lehet vizsgálni. Ha pedig a feladathoz az összehasonlító irodalomtudományt kell segítségül hívni, aligha beszélhetünk egységes magyar irodalomról.¹⁸

*

Az identitás viszonylag új keletű fogalom, etimológiája nem egyértelmű, jelentése is megosztott. Etimológiája szerint egyszerre jelent azonosságot és elkülönbözödést, vagyis időbeli folytonosságot, állandóságot, ugyanakkor változékonyságot is. Éppen ez a kettősség a lényege az Erik Erikson által a múlt század derekán bevezetett identitásfogalomnak, aminek alaptétele, hogy „én én vagyok”, ám ez a megállapítás nem fogalmazódhatna meg annak a kérdésnek a hiányában, hogy „ki vagyok én?”. De lépünk tovább: a kérdés csupán egy alkérdés mentén válaszolható meg – „mihez képest ki vagyok én?”. Itt bontakozik ki a kettősség: az önálló identitás nem létezhet társas identitás nélkül, mert az egyén – identitásától függően – valamelyik csoporttal azonosul, valamelyikkel pedig nem. Ennek az elkülönböződésnek a nyomán beszélhetünk például etnikai, nyelvi, regionális, felekezeti, kisebbségi identitásokról, stabil és változó identitásokról stb.

Aprócska kitéréssel emlékeztetni kellene arra, hogy a hagyományos centrum vs. periféria ellentét fogalomköre mára már kiüresedett,

és ugyanígy már nem magát, és kizárólag nem magát a nyelvet tekintjük az identitás fő meghatározójának, ezek a J. G. Herder és W. von Humboldt által megfogalmazott axiómák mára kifűjtak, vagy legalábbis erősen árnyalódtak. A kultúra-közigazgatás tapasztalata a jelen pozíciójából szemlélve elvezethet a kulturális gyökértelenség felszabadító/letaglózó élményéig, amelyben voltaképpen nincsenek megbízható kapaszkodók. Zsélyi Ferenc írja ehhez kapcsolódóan *Paraphesis* című tanulmányában: „A kultúranélküliség szülte posztmodern tünde álma azokat az alkotásokat őrizte meg [...], amelyek körülbelül annyira foszlatták szerte a szöveget, amennyire a spirituális átlépés mindig is megtette azt. Az allegória győzött, mert az ember nem – vagy nemcsak – szédülni, hanem megérteni is akar, amikor olvas.”¹⁹

Tekintve, hogy az identitás pszichoszociális, illetve szociálpszichológiai kategória, ez a dolgozat értelemszerűen lecsupaszítva és leegyszerűsítve kezeli, hiszen irodalomról beszél, nem pedig pszichológiáról és szociológiáról, esetleg mindkettőről egy kicsit. A kulturális antropológia egyik jeles kutatója, Bálint Péter,²⁰ a meseelmélet – és identitáskutatás – kapcsán, Káich Katalin²¹ művelődéstörténész pedig konkrétan az identitásvizsgálat nyomán egybehangzóan fejtette ki, tévútra vezetett a tudományok túlzott szakosodása, a szakutca csupán interdiszciplináris megközelítéssel kerülhetők el. E dolgozat nem vállalkozhat ilyen nagy ívű elemzésre, mindössze igyekszik leírni az irodalmi „vajdaságiság” néhány jelenségét.

*

Szabó Palócz Attila *Köd* című kötetének *A csönd* című nyitóverse eleve az identitás problematikája köré szövődik. Alcíme szerint *József Attila nyomán* keletkezett a vers, keltezése szerint Makón és Zentán, 1923-ban és 2005-ben. A költemény az „és *Etusom*,” sorral indít, a birtokragos keresztnév azok számára, akik még akkor tanultak irodalomtörténetet, amikor az még a szerzői életrajzokra is kitért, nyilvánvaló, hogy itt József Attila szólal meg. Csakhogy a versben beszélő nem József

Attila, hanem *valaki*, aki – emlékezzünk az alcímre! – József Attila nyomán, tehát nem személyében, hanem *helyette* beszél, a költő pozíciójába helyezkedik, és saját szólamát önti szövegbe, még ha József Attila szavait is használja. Kérdés, hogy meddig tartható, meddig feszíthető az egyik költői szólám *nyomán* megképzett másik szólám harmóniája, hiszen végtére mégiscsak egy alakmás felöltése a tétje ennek a két, egymástól különböző hangütésben megszólaló versnek. A teljes azonosulás a tét, nem holmi olcsó szerepjáték, halvány kóklerkedés. Értzi a feszítés korlátait a versben beszélő is, a tárgyilagos beszámoló egyszerre zaklatott, töredezett és zavart sorokra vált: „ – permet a nedv –, / a lapokat leadtam, / a plakátokat elhelyeztem, / további utasítást kérek / – kérem, mi kéretik, / dermedtségét félhetik –, / további utasítást kérek” – akár ha a *Szabad ötletek* jegyékébe lapoztunk volna bele. Az idézetben kétszer is szereplő „további utasítást kérek” ciklikus döccenése mintha azt jelezné, hogy homok került a szerkezetbe, meg-megdőccennek a fogaskerekek, ami utalhat József Attila mentális állapotára, szerintem viszont a vers alapötletéből következő identitás-egyesítés lehetetlensége veri ki a biztosítékot, mindaz, aminek organikusnak kellene lennie, egyszerre üresen zakatoló malommá válik, gépezetté, amely utasítás híján feleslegesen forog tengelyén, döccen párat, majd leáll. A vers záró sora már letisztult, érzelmektől mentes, kiürült – tehát nem költői – megszólalás: „további utasítást kérek”.

A következő költemény, *AZ ISTENNEK HALNAK, AZ EMBER (F) ÉL*, tovább bonyolítja a narratológia egyik alapkérdését, azt, hogy voltaképpen ki is beszél a műben. A vers alcíme ugyanis: József Attila *Babits Mihályt* idézi, vagyis a vers egy idézéses szöveg *valaki* általi újra-idézése. A több hangra komponált vers mégsem ezt a kérdést bonyolítja műalkotássá, mert a többszólamúság formái, kompozíciós kérdésként, nem pedig önidentifikációs problémaként jelenik meg benne. Az önmeghatározhatóságot, akár mint valamihez *hasonlítást*, akár mint valamivel *azonosulást*, nem a vers tördelési képében is elkülönülő szólamok, hanem a versmondatok fogalmi tartalmai révén veti fel a költő. Alapmotívuma a köd, ez az önnön természeténél fogva

légies, megfoghatatlan, képlékeny, hol nyugvó, hol áramló képződmény, ami éppen megfoghatatlansága révén válik sejtelmessé, sőt rejtelmessé. A költő hosszú oldalakon át váltakozva igyekszik megfogalmazni, hogy szerintem mi a köd, és mi nem a köd, az igenlő és tagadó megállapításokból arra a következtetésre jut, hogy a köd voltaképpen egyfajta *lebegő identitás*, ami, ha nem is azonos vele, de legalábbis hasonlít a versben megképződő perszónához:

*...a köd a hű barát, ki
intő szóra cserben hagy, kis szellő
jő, s máris ott vagy tenmagad,
önmagadnak amennyi önmagadból kell,
amennyi önmagadból még elviselhető,
amennyi adatott akkor is ha ott vagy,
s akkor is, ha hiába keresnek,
mert nem vagy ott...*

Ahogy előbbre haladunk a versolvasásban, a köd már nem csak a *lebegő*, hanem a *rejtőzködő* attribútumával felruházott önazonosság jelképévé terebélyesedik, és egy pillanatra a *meghunyaszkodó* identitásról is fellebbenti a leplet:

*...a köd mégsem öncélú teremtmény,
évszázados, -ezredes az identitása,
a ködnek célja van ellened,
szipolyoz, zsigerel, s valahova végül mégis elvezet,
nem a ködről szól itt semmi sem, a köd
csak egy mellékes mozzanat,
könnyű így alulmaradni,
hogy alulmaradva érezd jól magad...
...nem a ködről szól is semmi sem,
a köd csak a látszat, a hamisság, a megtévesztett képzeted,
a tudat kibúvója az alól,*

*hogy be kelljen vallanod,
hogy belső kis pusztaságod, tenmocsarad lecsapold...*

A versben „alulmaradva érezd jól magad”-ként megjelenített lelkiállapotra vonatkozóan szögezi le Szász László – Páskándi Géza *Szekusok* című regénye kapcsán –, hogy „ha egy kisebbségi magyar személyiségének bár csupán néhány attribútumáról lemond [az őt] bekebelezni szándékozó hatalom javára, olyan belső és külső konfliktusokba keveredhet, melyek következtében kulturális és énazonosságát teljesen elveszíti”.²²

A költői leírás közben a versben beszélő perszóna szinte azonosul mindazzal, amit a kód szerint jelent, és nem jelent: „...a kód olykor pont olyan, / mint én vagyok, / s a kód ilyenkor magam is lehetnék”, de figyeljünk a periodikusság kiemelésére és a feltételes módú megfogalmazásra, mert később kiderül, a két identitás *azonosulása* képtelenség, *azonosításuk* lehetetlen, hiszen: „...a kód az bizony kód...”, bár ettől még a perszóna is lehetne kód(szerű), ám mégsem lehet az, mert egyetlen, ám megkerülhetetlen különbség áll a természeti jelenség és a vers nyelvén megszólaló ember között, az, hogy az utóbbi a köddel szemben átérzi „a halandóság borzalmát”, létének efemeritását, az életküldetése felőli bizonytalanságát.²³

A költészet nem válaszadó, hanem kérdező műnem. Válaszokat kereső megszólalás, ami a lét efemer voltának tudatában az önelhelyezésre tesz kísérletet, öndefiníciós, önmegértő próbálkozás, az önnön identitás megalkotásának örök bizonytalansága, a ki vagyok, mi a szerepem a világban kérdések megválaszolhatatlanságának átörökítő megfogalmazása. Hiába vonja verseinek kódébe kortársait (Verebes Ernőt, Böndör Pált, Deák Ferencet), illetve költőelődeit (Arany Jánost, Petőfi Sándort, Radnóti Miklóst, Babits Mihályt, József Attilát), megnevezésükkel, illetve verssoraik megidézésével, csupán a megnevezettek identitását fogalmazza meg, velük szemben a sajátja definiálatlan marad,²⁴ egyszerű matematikai képlet mintájára valahogy úgy leírhatón, hogy ha ők önmagukkal azonosak, akkor velük szemben ki vagyok én?

Az identitást, mint a személyes hovatartozás kérdését veti föl Szabó Palócz Attilának a Püski Kiadónál megjelent *VERSeny(v)* című fürete is. Ez a felvetett problémakör a magyarázat arra, hogy ebbe a szerény válogatásba hogyan került bele 1998-as és 2005-ös vers is. Úgy érzem, nem igazán a keltezés a fontos, hiszen e kettőn kívül a többi versét nem dátumozta, hanem a versek keletkezésének helye, Srbica, és Topolya, Koszovó és a Vajdaság. És korántsem a kíváncsiságot csigázó különlegességgént, kellően nem ismert egzotikumként jelenítve meg e két helyet, hanem olyan toposzként jelölve, ami lét- és sorsmeghatározó lehetett, volt a költő életében. Vagyis hogy idegenségét tudatosítsa magyarországi olvasóiban a 2004-ben Magyarországra települt költő.

Erre a feltételezésre vezet a *Verstündér* című költeménye, amelyben magányról, elesettségről, elveszettségről, rejtőzködésről, megbúvásról, esendőségről szól, illetve a *Jelenléti ív* című verse, amiben távolságtartásának, távolmaradásának főbb okainak ered nyomába, magát „a kifújt, messzibe eresztett / cigifüst néma lírikusa”-ként tételjezi, aki már saját versében sincs jelen. Az *Önös ironia* című versének perszónája társtalanul tengődik, és retteg, környezete föl ne ismerje idegenségét:

*Remélve, hogy talán soha, de soha nem jön rá,
Képes nem lesz felismerni senki sem, hogy
Elkerülhetetlenül – mi is? –, tényleg az vagyok...*

*

Több írást is olvastam Terék Anna *Duna utca* című verskötetéről, a méltatók zömmel ugyanazon jellemzőit emelték ki. A gondos szerkesztést, a motívumok sodródását, a térbeli és érzelmi elmozdulások egybevágóságát, a beszélő érzelmi átalakulásának hiteles artikulálását, a tapasztalat és a látomás hatásos ötvözését. Mindezek valóban a kötet erényei, a szerző tehetsége mellett a könyv szerkesztésében és

az érzelmek áradásának formát adó alanyi beszédében megnyilvánuló fegyelmeről is tanúskodnak az egymásba fonódó versek.

Olyan méltatással viszont nem találkoztam, ami természetesen nem zárja ki, hogy ne lenne ilyen, amely rámutatott volna, hogy Terék Anna saját identitáskeresését írta versbe a *Duna utca* című kötetében. Szerintem ebből az irányból is olvashatjuk költeményeit.

A versben beszélő személy önazonossága, identitástere iránti elbizonytalanodása a nyelv szintjén bontakozik ki. Ez a bizonytalanság nem új keletű jelenség, hiszen a vajdasági magyaroknak attól fogva szembe kell nézniük vele, amitől fogva a Délvidéken élő magyarok vajdaságinak számítanak.²⁵ A múlt század hatvanas éveiben fölfutott írónemzedék is szembetalálta magát a nemzeti önazonosság problematikájával, amit azzal oldott föl, hogy a kultúrák egymásba hatolásának terében élő világpolgárként tételezte magát, akinek magyar az anyanyelve. Később, amikor egyszerűsödött a Magyarország és a Vajdaság közti határátlépés, kiterelvényesedett a kommunikáció, a vajdasági diákok magyarországi iskolákba, egyetemekre kezdtek járni, majd még később, amikor a jugoszláv polgárháborúk idején az országhatár átlépése különleges privilégiumnak számított, akkori fiatal íróink, így Lovas Ildikó, Bence Erika, Szakmány György és mások magyarországi környezetben döbbsenek rá az általuk beszélt nyelv eltérő mivoltára, és e nyelvhasználati másságuk miatt őket ért megkülönböztetésről is szóltak műveikben. Az idegentapasztalat toposza költőinknél azért válik hangsúlyossá, mert esetükben a nemzet–államhaza nem egységes fogalom, hanem hármas törésű azonosság, ami előbb–utóbb kikezdi a személyiség integritását és válaszokat követel a hármasság újrintegrálásának belső, személyes lehetőségei felől. Vagyis az egyéni identitás és a csoportidentitás közti eltérés identitásválságba torkollik.

Nagyjából ugyanennek a tapasztalatnak ad hangot tagolt hosszúversében Terék Anna, fiatalabban a nyelvi elkülönöződést előtte fölpanaszolóktól, újabb empirikus élmények nyomán ugyanannak a vizsgáló és megalázó, lekezelő magatartásnak a továbbéléséről,

érvényességi körének megszűnte hiányáról. „Valamely személy vagy szereplő önazonosságtudata nem írható le definíciókkal, tudniillik az mindig egy bizonyos állapotra, a szerephálóban elfoglalt helyzetre érvényes, annak függvényében például, hogy egy személy énképe az adott pillanatban egyezik-e azzal, ahogyan mások látják őt” – írja erre a közösség és egyén viszonyában megképződő helyzetre vonatkozóan Szász László,²⁶ majd hozzáfűzi, hogy „a szerep csupán virtuálisan megragadható, mert azt az eszményi állapotot feltételezi, miszerint egy személy a megfelelő helyzetekben kizárólag és maradéktalanul ezeknek a helyzeteknek megfelelően viselkedik, a normatív elvárásoknak megfelelően cselekszik. Minthogy a normáknak való tökéletes megfelelés a valóságban lehetetlen, alkalmanként mindannyian a szerepalakítások variációit mutatjuk be. Az önként és sikeresen megvalósított, folyamatosan alakított szerep viszont az identitás vagy legalábbis az énkép szerves részévé válhat.” Az énkép tehát voltaképpen egy folyamat, strukturált pszichikus képződmény, ami egyszerre tárgyja az önreflexiónak és a közösségi elvárásoknak.

A versekben beszélő elhagyja a minden nyomorúsága mellett is ott-honos, a boldogságot megtestesítő Duna utcát, és idegen helyeken jár, Dubrovnikban, Budapesten, Rovinjban, Párizsban, Szarajevóban, majd újra Pesten, és csupán itt, a magyar fővárosban lesz magányos, elszigetelt, folyton magyarázkodásra kényszerülő, lenézett, vagyis idegen. Ebből az élményből fakad talán legerősebb megjelenítő erejű költeménye, a *pesti esőben*, amelyben József Attila *A Dunánál* sorsértelmező, és Arany János haláltáncos *Hídavatásának* hangulatát szövi tovább egy hangsúlyozottan szürrealisztikus látomásba, a kiürülés, az emlékek tökéletes lenullázásának, végső kisülésüknek roppant víziójába. A költőnek viszont egyebe sincs, mint az emlékei, hiszen verséletét a múlt élményeiből építette fel. Ezeknek az elvesztése azonban nem a versben beszélő egzisztenciáját veszélyezteti, csupán a léthelyzet megfogalmazásának lehetőségét nyújtja. Az emlékek földézése, spontán elvesztése, és a tőlük szabadulás tudatossága hármasságában formálódik Terék Anna második verskötetének²⁷ összefüggő világa.

A ténszerűség és a látomások összefonódása előre és hátrafelé is áthatják a verseket. *a pesti esőben* előképét, az alulról és fölülről egyaránt ömlő víz, a Duna és az eső által kilúgozódó létélmények törpe mivoltát a nagyváros nyüzsgése által kiemelő megszólalást már ott találjuk *a Kékgolyó utcában* versben, amelynek közepén fedetlen keblekkel, védetlenül, nőiségét föltárva, szelídséget és kiszolgáltatottságot sugározva áll a versben beszélő a nagyvárosban, és a járókelőket még a kitakart mellei se érdeklik, ügyet se vetnek rá, semmibe veszik, mintha köddé vált perszóna mellett haladnának el, és ez a vers éppen a személyes érintettség lényegiségét, az intim történések, az emléktörmelékek fontosságát hangsúlyozza a metropolisz érzelemmentes díszleteivel szemben: „órákig állhattam ott, / kigombolt blúzzal, / a híd korlátjára döntve, / fújta a melleimet / a februári szél, / egészen / piroslott a libabőröm. / kinyitva a szememet láttam, / hogy már / nem áll ott előttem / senki, / a járókelő férfiak is csak / elhaladnak mellettem, / mintha nem is lenne fedetlen / a két mellem, / mintha nem is lennék / a ruhájából félig kicsomagolt nő.”

Ez a félakt, a háttal a híd korlátjának támaszkodó, pucér keblű nő nem esztétikai képződmény, legalábbis nem konkrét látvány, hanem Terék Anna versbeszédének érzéki metaforája, a versben beszélő nyitottságának, őszinteségének, a vallomástevés belső kényszerének és a konfesszió katartikus élményének összefonódásából megképződött alakzata, az esztétikum elvont, de mégis tárgyyszerű megjelenése, a látszódní és megértve lenni belső parancsának kudarca, az énazonosság fölmutatásának csődjé.

Úgy tűnik, ez a költészet mind az életérzés, mind a forma tekintetében visszavezethető Tolnai Ottónak az egyebek közt a jeans-próza által is ihletett verseléséhez: a saját szigetletének fölismeréséhez, a konfrontálódások és megalkuvások során gerjedő érzelmek hosszú, gondolatilag és ismétlésekkel tagolt, kiemelt motívumok köré szervezett szabadversek általi fölmutatásáig. Ugyanakkor döbbenetes, hogy a kivetettség és a megkapaszkodás vágya között feszülő identitásprobléma ma is milyen elevenen, és mennyire újszerűen fogalmazódik meg Terék Anna *Duna utca* című verskötetében.

*

T. Kiss Tamás *A tükörtestvér* című regényében a vajdasági Magyar-kanizsán született, Szegeden tanuló hősének (rém)álmáról olvashatjuk:

Tegnap azt álmodtam, hogy sétálok át a határon, és cipelem a jól megpakolt utazótáskám. Közben sötét van és hideg. A köd akkora, hogy az orromig sem látok. Mellettem német, osztrák, belga és lengyel táblás fekete autók húznak el, én pedig a két sáv közti sövény mellett bandukolok fáradhatatlanul. Valahol középen lehetek, mert sem előttem, sem mögöttem nem látom a határátkelőt. Csak az autók fényeit látom, meg az út szélére dobált szemetet. Csikkeket, söröskupakokat meg összezúzott energiatálas flakonokat. Teljesen egyedül vagyok.

Ezt a helyet hívják a senki földjének.

Már úgy érzem, hogy végtelen ideje gyalogolok a semmiben, amikor feleszmélek, hogy nem is tudom, melyik irányba tartok. Egyszerűn fogalmam sincs, hogy Magyarországról megyek Szerbiába, vagy fordítva. Csak európai autókat látok. Megyek, megyek, megyek. Megyek, megyek, megyek, megyek, megyek, megyek, megyek a semmibe. Megyek, megyek, megyek, megyek, megyek, megyek, megyek a végtelenségig. Néha egy-egy autó rám dudál, hogy húzódjak odébb.²⁸

A nyelvi kódváltás nem kizárólag kényszeres folyamat, hanem olykor a szórakoztatás a célja, mint mondjuk egy bűvészműtatványnak, a közönség által csodált adottságnak, ügyességnek, tudásnak: „Meg az is vicces volt, amikor először kérték a fiúk, hogy beszéljek valamit szerbül, én meg azt mondtam, ami elsőre eszembe jutott: sam, si, je, smo, ste, su.²⁹ Púmba azt hitte, hogy amit mondok, az egy név. Úgy mint: Samsije Smostesu.”³⁰ Jól szemlélteti ez a példa, hogy a vendégiszavak és vendég-szövegek egyfelől hitelesíthetők és gazdagíthatják a szövegeket, de azt is, hogy nem minden befogadó számára bírnak önálló jelentéstartalommal, még akkor sem, ha az idegen nyelvű textust a szerző lefordítja, vagy lábjegyzetben értelmezi, hiszen a vendégiszöveg beiktatásával jelzett érzelmi viszonya nem valószínű, hogy empátiát vált ki olyan olvasóban, akinek nincsen az adott érzelmi viszonyra vonatkoztatható tapasztalata.

A nyelvi kétlakosság mellett a környezet megfogalmazható toposzai is beépülnek a megtöbbszöröződő önképbe, mintegy függőségi viszonyt alakítván ki az egymás irányában nyitott lokalitások között ingázó egyénben. A vajdasági irodalom sajátos *couleur locale*-ját felfedező, vagy oda bele plántálni igyekvő Szenteleky Kornél nyomán több mint nyolc évtizeddel most is beszélhetnék a helyi színezetről, mert nem szitokszó az, hanem a szellem, a lélek, a kulturális hagyomány lecsapódása, a kulturális identitás meghatározója. Makacs kötődés, amit T. Kiss Tamás regényének hőse megpróbál kétlakósága által eloldozni. Sikertelenül, de ezt már a regényen kívüli térből tudjuk meg, a szerző interjújából, ahol a következőket nyilatkozta: „Többé már nem vagyok szegedi, pár héttel ezelőtt átadtam a záródolgozatomat, és végleg hazaköltöztem.”³¹

*

„A Délvidékről elszármazott szerzők lokális nyelvi identitása szemléletesen feltárulkozik az önelemző emlékezés szövegeinek nyelvi anyagában.”³² Az önazonosság nem egyéb, mint az emlékezet, így természetes, hogy a Vajdaságból elszármazott írók emlékezetükből rakják össze hajdani és új, vagyis módosuló identitásuk alkotóelemeit. Katona Edit ennek kapcsán Bozsik Péter *Csantavéri Orlandó* művét vizsgálva rámutat, hogy a múlt megidézése során voltaképpen „a mindennapok mitologizálása történik meg”, illetve „a múlt kulturális megteremtésére kerül sor”,³³ amiben – sok egyéb mellett – jelentős szerep jut a tájnyelvi koloritnak, a helyi színeknek. *Nyelvbe zárt identitás* című tanulmányában a következő összegzést adja: „a dolgoknak van más nevük az anyaországi közegben. Az ebből eredő feszültség [...] nem mindig mondatik ki, de ott vibrál a szövegekben. A szerzők számára azonban az a legfontosabb, hogy megszülethessen a mű, végbemenjen az elmondás, a vallomás rítusa, mely által és melyben otthon vannak, s ezt az otthonosságot a nyelv kölcsönzi (Márai szerint az egyetlen haza). Az írás, az alkotás tehát az, ami megvált az otthontalanságtól.”³⁴

*

Az erdélyi magyar írók is tudatosan élnek a nyelvi elkülönböződés és a nyelvhasználaton belüli önmeghatározás eleve kínálkozó lehetőségével. Amikor Varga Melinda Muszka Sándort a *Sanyi bá* című kötetében előforduló tájszókról, helyben alkalmazott kifejezésekről³⁵ kérdezte, székelyesen önérzetes választ kapott: „Ezek a tájjellegű, székelly szavak, amelyeket Székelyföldön használunk, egytől egyig nyelvünk gazdagságát és szépségét dicsérik, és identitásunk részét képezik. Aki még soha nem hallott székelly embert beszélni, ha figyel, a kontextusból számára is nagyon hamar kiderül ezeknek a szavaknak, kifejezéseknek az értelme. A kommentről szólva, mely szerint így senki nem beszél már, azt gondolom, hogy az értelmi szerzője jöjjön el, ha gondolja, Csíkszeredába vagy Kézdivásárhelyre vagy bármelyik székellyföldi kis faluba, és úgy este 8–9 óra felé üljön be egy állomás melléti kis kocsmába. Ha lesz bátorsága, álljon fel, s mondja el az itteni embereknek a véleményét, miszerint ahogy ők beszélnek, már nem beszél senki, s mi több, lehet, hogy már nem is léteznek. Tudnia kell, hogy nálunk Székelyföldön a vendégnek mindent szabad. De azért fogadja meg baráti tanácsomat. s mielőtt ezt kinyilatkozná, azt is mondja el, hogy honnan érkezén, *nehogy* helybélinek gondolják, mert az ilyen helyen beláthatatlan következményekkel jár... De ha az emberek ezek után is kicsi barátomnak kezdenék őt szólítani, ajánlom, tűnjön onnan nagyon gyorsan el.”³⁶

Az európai szubkultúrából kisarjadt, majd különböző nyelvi kultúrákban gyorsan gyökeret vert slam poetry se homogenizálta a határok különböző oldalain szocializálódott magyar alkotók azonosságtudatát. Vass Ákos Lajos erdélyi költő például az erdélyi és a budapesti slam poetry eltérő mivolta kapcsán nyilatkozta, hogy „kicsit más kultúrában és más térben nőttünk fel, és az eddigi ismereteink és az élethelyzetek adják majd meg az erdélyi slam másságát. Amíg Pest esti életében nem igazán találkozol 'U'-szurkolókkal, olcsó 'Fany'-s tengeri nyaralásokkal, Milccovval, Iancuval vagy csak a román és a magyar

nyelv szimultaenitásával, addig ez itt nagyon is reális. Két nyelvet sajátítottunk el gyermekkorunk kezdetétől. Ezt nem tudom szem elől téveszteni.”³⁷

Ugyanakkor tősgyökeres magyarországi írónál is előfordul az idegen tájnyelv alkalmazása, de nem identitásképző vonzata miatt, hanem humoros, az idegenség megképződésének szatirikus bemutatásaként:

Az izmos, kunkorodó bajszerű pincér inkább békebeli súlyemelőnek tűnt, mint felszolgálónak. Mikor megjött a csapolt Ciuc, kérdezem, mit lehetne enni.

–Tőtött árdé, sárgalegény, pityókatokány, bócu, lófinggombás laska, kirlánflékeny, hecsempeccses pánkó, kokozás lapótya. Ja, meg agy-csorba.

– Aztán hogyan csinálják itt a fejleveszt?

– Ahogy kell.

– És hogyan kell?

– Ahogyan itt csinálják.

– Szórakozik velem? Ki maga, az Ábel a rengetegből?

– Hát hogy? Berbécsfőből, tárkonnyal, csomborral, murokkal, jó ece-tesen. De mivel nyakunkon a nyár, jégbe hűtöttük a csorbát, s kocsonyának adjuk kokóval, kókonyával.

– Rendes erős paprikájuk van?

– Csípős árdé? Ejsze akad.

Rendeltem egy porciót. Csillogó, rezgő, áttetsző félgömb érkezett békebeli, virágmintás porcelántányéron. Három napja nem ettem, eddig nem kívántam egy falatot sem, de ez a látvány meghozta az étvágyam. Sötétzöld, méregerős paprikát, főtt tojást és fonott kalácsot kaptam a kocsonyához. Leültettem a pincért az asztalomhoz. A poharat teleöntöttem sörrel, a súlyemelő elé toltam, én az üvegből ittam.

– Na, itt a kocor, egyék ezzel - zsebébe nyúlt és odaadta a bicskáját.

– Mondja, maga tényleg így beszél?

– Rakom az édes faszom a kályhasípra, dehogy beszélek így. Hidelvei vagyok. A kotaszemű anyósomtól tanulom mind. Kitöröm a nyelvem, de tetszik a turistáknak.³⁸

Az egyetlen országon belüli nyelvben és kultúrában szétszórattott identitásokat egymáshoz közelítő, harmonizáló szándékú, kollektív, de mégis autográf műfajra, az emlékkönyvre hívja föl a figyelmet Draginja Ramadanski szlavista, magyar szerzők kiváló fordítója. *Nosce te ipsam* című tanulmányában a nők társadalmi emancipációja kezdetéig visszavezethető emlékkönyv-jelenséget (Friendship scrapbook, Stammbuch, silva rerum, memorabilia personalia) az emberi viszonyok és kulturális kapcsolódások dokumentumaként kezeli, ami poligenetikus mivolta, többszerzősége révén értékes kincsháza az imagológiai kutatásnak. A határozottan feminin jellegű emlékkönyv-jelenség a bejegyzések által felmutatja a szerzők nemi, generációs és etnikai hovatartozásának jellemzőit. Ennek nyomán tartja a szerző az emlékkönyvet a kulturális másság tárházának, amelyben az olvasó konfliktus nélküli nemi, nemzedéki, nemzeti mítoszokkal és közhelyekkel szembesülhet, és nyomozhat az antropológiai és kulturológiai jelek közt az interperszonális és interkulturális eredők után. Ramadanski szerint az emlékkönyv alapvetően női diskurzus, egyfajta mentális staféta, ami újra kézbe véve „mindenekelőtt találkozás a személy korábbi identitásával, amely elképzelhetetlen a Másikból való visszatérés nélkül. Mindezeknek a jelentéseggyütteseknek közvetítésével alakul ki a portrénk, jut kifejezésre emberi kapacitásunk, s egyenesen igazolást nyer szociális értékünk. Annak, akinek nincsenek barátai, emlékkönyve se lehet. Az a személy, akinek számos, egyedi bejegyzést szentelnek – az Idő színe előtt értékeesebb. [...] Nevezhetjük ezt az alanyiság protoművészi győzelmének a tárgyilagosság felett, amelyben a nagy idő felett a kis idő győzedelmeskedik, a képzeletbeli idill, a kíméletes bejegyzések, a kedves közhelyek, a hit, a szeretet és a remény mint csodaszer a sok rosszra. Az etikus parabola dominál reakcióként a kulturális (nemzeti, etnikai, állami, vallási) másság történelmi jelenségére.”³⁹

Az alteritás tiszteletben tartása az egyedfejlődés zsenge korában, amikor az emlékkönyvek íródnak, mintegy eleve adott emberi igényként, adott magatartásformaként, akár társadalmi elvárásként van

jelen. Ramadanski egy magyar kislány emlékkönyvéből indult ki tanulmánya írása során, amibe magyarul, szerbül, németül, horvátul, bosnyákul, csehül, szlovénül, oroszul, arabul és grúzul tettek bejegyzéseket. Ennek nyomán szögezi le, hogy az emlékkönyv nem a dominancia, hanem a koegzisztálás helye, ahol az elkülönböződés helyébe az egymásra hangolódás lép, létrejön a kulturális identitások diffúziója, amit a szakirodalom transzkultúrának nevez. A műszó egy olyan virtuális állapotot jelöl, amelyben az egyén elszakad saját kulturális identitásától, és egyszerre több kultúrához is tartozik, Ramadanski szerint átlépi a multikulturalitás határait és lehetséges világként kiséjítja magának a transzkulturalitás konceptuális mezejét.

*

Végére miből is áll az a bizonyos, gyűlölt szeretett „vajdaságiság”? Szombathy Bálint szépségkutató, maga is a Vajdaságból áttelepült képzőművész és elméletíró ad rá egy lehetséges, tájmetaforaként értelmezhető szintézist a *drMáriás* című, Máriás Béla (hangsúlyozni se kell: áttelepült) alkotó képzőművészeti munkásságáról írott monográfiájában: „[...] Benne van a síkvidék kultusza, ezzel együtt a por és a sár tisztelete és egyidejű fátuma. Benne van a földhözragadtság metaforája és a bezárkózottság érzése [...] Benne van a mozdulatlanság és az örökös elvagyódás a változatos tájakra, [...] a fekete humusz ősi íze és a bódító akácillat, a kopár szikes és a réti mocsár, a porfelhő és a nyári zivatar hűse.”⁴⁰

Természetesen a fogalomba beletartozik a nyelvhasználat sajátossága, ami az idegen nyelvi közegben szerzett lexikai egységeket sajátként kezeli, és elszármazott íróink új környezetükben ezeket a kifejezéseket szinte tüntetőleg használják műveikben idegenségérzetük kifejezésének szándékával, mintegy hangsúlyozva kulturális és nyelvi önazonosságuk megőrzésének fontosságát, a befogadó identitásba történő belesimulással szemben tanúsított ellenállásukat. Van, aki lábjegyzetben, szövegben értelmezi az általa használt, nyelvbe

beépült környezetnyelvi elemeket, van, aki nem, így tartja autentikusnak a szövegét, hiszen odahaza ezeket a szavakat használva beszélt.

Rendkívül fontosak ezek az irodalmi alkotásokban az identitástudatot lecövekelő apró, leginkább a lexémák szintjén megjelenő, de akár folyamatos szövegrészként is beépülő elemek, hiszen olyan határátlépésnek a dokumentumai, amely egy korábbi és a későbbi anyanyelvi létmód közti átjárhatóság lehetőségének keresésére utal. Majoros Sándornak a Magyar Naplónál megjelenő, *Az eperfa nyolcadik gyökere* című regényében következetesen használja a Zsupánia szót, ami szerbül Vármegyeházát jelent, de ugyanígy, utólagos értelmezés nélkül írja a söntés helyett a sank szót, hitel helyett a kreditet, parancsnok helyett a komandírt, töltött káposzta helyett a szármát, bizottság helyett a komissziót, képernyő helyett az ekránt, a röplabda helyett az odbojkát, a pótkocsi helyett prikolicát, fészker helyett a supát. Ha emlékezetem nem csal, regénye kéziratában egyetlen helyen szerepel magyarázó lábjegyzet, ott a JNA betűszót értelmezve közli, hogy az tulajdonképpen az egykori Jugoszláv Néphadsereg elnevezésének rövidítése.

Balázs Attila egyik szövegében a Gion Nándorral – mindketten a Vajdaságból települtek Magyarországra – készített interjú fölvételeinek körülményeit idézi föl: „Sajnos a magnóból kiment a batri. Szében szólva: lemerült az elem. Elem nélkül folytattuk még kötetlen, nagy terjedelemben. Elemünkben.”⁴¹ Ebben az esetben a vajdasági, szerb nyelvből átvett és átformált tájszó (baterija – batri) áttételesen utal az elbeszélő identitására, hiszen jelzi, hogy tudja ő ezt „szében” is mondani, viszont játékeret is teremt általa magának, mert az elem-elemünkben szójáték teszi számára kifejtethetővé, hogy a felhőtlen társalgást némi erjesztett italokkal és égetett szeszekkel alapozták meg és kísérték.

A „vajdaságiság” nyelvi szinten történő vállalása trenddé vált áttelepült, vagy ideiglenesen Magyarországon élt/élő vajdasági író műveiben. Az elmúlt évszázad végén még úgy tűnt, hogy mind az elköltö-

zöttek, mind a maradók sorstörésként éltek meg a század utolsó évtizedét, és ezt szinte kizárólag rövidtörténetekben, gyakran repetitív és szeriális szekvenciák révén képesek kezelni traumáikat. Mára már más a helyzet, újra megjelent a szintéren a nagyepika, Balázs Attila, Bozsik Péter, Majoros Sándor regényei képesek szintézist teremteni saját életérzésükből, akárcsak Kontra Ferenc, aki a jelképes *Idegen* cím alatt adta közre regénytrilógiáját.

KIADÁSOK

- CSERNA-SZABÓ András 2013. *Szíved helyén épül már a Halálcsillag*. Magvető, Budapest
- MAJOROS Sándor 2013. *Az eperfa nyolcadik gyökere*. [kézirat]
- SZABÓ PALÓCZ Attila 2011. *Köd*. zEtna, Zenta
- SZABÓ PALÓCZ Attila 2012. *VERSeny(v)*. Püski Kiadó, Budapest
- T. KISS Tamás 2012. *A tükörcstestvér*. Forum, Újvidék
- TERÉK Anna 2011 *Duna utca*. Összefüggő versek. Antal László illusztrációival. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 2011

JEGYZETEK

- ¹ ELEK Tibor: *Magyar irodalom Erdélyben 1918–1989*. Hozzászólás Pomogáts Béla irodalomtörténetéhez. Székelyföld, 2013/ 1, 44–52.
- ² RAJSZI Ilona: *Az írott nyelvi kódváltás kifejezési lehetőségei a vajdasági kultúrtérben*. Létünk, 2012/ 4, 86.
- ³ BARTHA Csilla: *A kétnyelvűség alapkérdései*. Budapest, 1999, Nemzeti Tankönyvkiadó, 121.
- ⁴ MAJOROS Sándor: *Meghalni Vukovárnál*. Budapest, 2003, Timp Kiadó, 147–148.
- ⁵ Idézi RAJSZI Ilona: *i.m.*, 91.
- ⁶ Más művészeti ágak terepén is közmegegyezés van abban, hogy „a művészet fontos tulajdonsága, hogy »sohasem önmagában áll«” – ám ez a tény éppen annak a sajátosságának okozója, hogy stílusban, formanyelvben azonosságokat mutat, miközben kiemeli azokat a specifikumokat, amelyek az egyedi sajátosságok folyamányai. (Vö. KOVÁCS Gergely: *Kinetikus narráció*. Magyar Műhely/163, 43–48.)

- ⁷ Vladimir VERTLIB: *Az idegen szó tükrében*. Forrás, 2012. október (Migráns oszt-rák történetek – tematikus szám), 160.
- ⁸ A jelenségre KORPA Tamás emlékeztet az *Irodalmi Jelennek* adott interjújában. (A készülő épület takaróféliáján szolmizáló szél. Irodalmi Jelen, 2013. november, 93–94.) Egyébként e vendégmunkás líra poétikája mentén született Domonkos István *Kormányeltörésben* című verse, amit a vajdasági magyar irodalom mellett a 20. századi magyar irodalom egyik meghatározó költeményének is tart az irodalomtörténet-írás.
- ⁹ Természetesen a lokális identitástudat sajátosságai jóval korábban íródott szövegekben, így az első Symposion-generáció tagjainak műveiben is kutathatók, ám ott – nagyon általánosítva – egyfajta természetes közeg lenyomataként jelenik meg az identitás, míg a két említett író több generációval később már problémaként éli meg saját identitását.
- ¹⁰ KATONA Edit: *Nyelvbe zárt identitás*. Létünk, 2013/3, 113.
- ¹¹ SZARVAS Melinda kutató az őszi Szenteleky Napok 2013-as októberi rendezvényén elhangzott előadásában fölvetette, hogy talán ésszerűbb lenne *vajdasági magyar irodalom* helyett *magyar vajdasági irodalomról* beszélni.
- ¹² CSÁNYI Erzsébet: *Lírai szövegmezők*. Újvidék, Vajdasági Tudományos és Művészeti Akadémia, 2010/ 8.
- ¹³ CSÁNYI: *i.m.*, 31.
- ¹⁴ *I.m.*, 33.
- ¹⁵ KATONA: *i.m.*, 113.
- ¹⁶ V. GILBERT Edit (szerk.): *A perifériáról a centrum. Világirodalmi áramlás a 20. század középső évtizedeitől* 2. Pécs, 2004, Pannónia Könyvek, 7–8.
- ¹⁷ CSÁNYI: *i.m.*, 130–130.
- ¹⁸ „A vajdasági magyar irodalom hangja más, mint a magyarországi irodalomé. (És akkor itt most elkezdhetnek puffogni azok, akik azt vallják, hogy kizárólag egyetemes magyar irodalom létezik.) Amikor leveszek a polcomról egy könyvet, nem az a szándék vezérel, hogy vajdasági, magyarországi, orosz, német, cseh irodalmat olvassak, de miközben olvasok, egyszerűen érzem a szöveg 'mélyrétegeiben' azt, hogy vajdasági, magyarországi etc. irodalmat olvasok. Azt azonban nem hinném, hogy az olvasónak feltétlenül vajdaságinak kell lennie ahhoz, hogy értse a Via Sandgasse-t. Sőt, ez a szöveg Budapest-szöveg, (fokozatosan elhalkuló) vajdasági narrációval. Mint ha éppen arról szólna, hogy idegen felségvizeken szükségszerűen máshogy kell megszólalni. Új tenger, új hajózási szabályok.” – BARLOG Károly válasza Orcsik Roland kérdésére, hogy „Mi a vajdasági magyar irodalom mássága a magyarországi magyar irodalomhoz képest?” a *Kultúra-váltáson innen, tubusos pástétomon túl* című interjújában. (<http://tiszatajonline.hu/?p=25005>)
- ¹⁹ V. GILBERT Edit (szerk.): *A perifériáról a centrum...* 3. Pécs, 2006, Pro Pannonia Alapítvány és Pécsi Tudományegyetem, 208.
- ²⁰ „[...]nem lehet úgy tenni Honti János szellemi örökségének birtokában (már ha tényleg birtokunkban van ez az örökség), mintha az irodalomelmélet, a filozófia,

az antropológia, a nyelvészet, a pszichoanalízis legújabb eredményeit mellőzhetnénk a folk-narratívák vizsgálatakor. (Javaslom *A mese világának* újbóli/sokadik olvasását, különös tekintettel a Honti által kijelölt mesekutatási lehetőségekre: a filológián/hermeneutikán, fenomenológián/antropológián alapuló interdiszciplináris kutatásra). Már csak azért sem lehet egy-egy tudomány bástyái mögé bezárkózni, egy vadászterületet hitbizományként őrizni, mert e felettébb könnyelmű elhárítással (mely a szakemberi inkompetenciák sorának bevallását is jelenti) magát a felbecsülhetetlen értékű és gazdagságú mesekorpuszt »minősítenénk le«, s mert megtagadnánk a korpuszban benne rejlő évszázados bölcseletet, erkölcsi rendet és túlélési stratégiát, melyet Walter Benjamin említett, mint a mese »leglényegét«.

- (BÁLINT Péter: *A meseértés és -értelmezés csapdái*. Publikálatlan tanulmány.)
- ²¹ „A 21. század végérvényesen a komplex tudományos kutatások kezdetét jelenti elmentében a 20. századi, az egységet megkerülő, aprólékos, részleteket előnyben részesítő, oknyomozó és pragmatikus bűvárokodással, minek eredményeként az alkotóelemeknek, illetve egy-egy szegmens törvényszerűségeinek perspektívájából, úgy vélték, kétségbevonhatatlan tudományos igazságok születtek. Ezek az egységből kiragadott rész szempontjából általában megállták helyüket, de az egészre vonatkozóan számtalan lett a tévút meg a zsákutca.” KÁICH Katalin: *A nemzeti kultúra és történelem identitásmegőrző szerepe a multietnikus környezetben = Nemzetiségi-nemzeti-európai identitás*. Szerk. Szirmai Éva-Újvári Edit. Szeged, 2007, A Szegedi Juhász Gyula Pedagógusképző Kar Felnőttképzési Intézetének kiadása, 257.
- ²² SZÁSZ László: „A büntudat újrafelosztása”, *avagy az identitás elvesztése*. Kortárs, 2012/2, 51.
- ²³ Erre vonatkozóan írja Káich Katalin: „Nagyon nehéz konkrét, tárgyszerűen megfogalmazható, az ember számára hozzáférhető, ismert és könnyen megérthető módon választ adni arra az egyszerű kérdésre, hogy ki vagyok én, mit keresek én itt ebben az anyag meghatározta világban, hogyan kell leélnem ezt a számomra ajándékba kapott, megismételhetetlen és egyszeri földi életet. Filozófiai és vallási rendszerek próbálkoztak/próbálkoznak a válaszással hosszú évezredek óta, de úgy tűnik, hiányzik a kielégítő, a megnyugtató felelet: egyszer nagyon kézzelfogható és röghöz kötött, máskor pedig túl spirituális, elvonatkoztatott az egyszerű emberi elme számára. Így azután nem igen tudunk mit kezdeni még a jézusi tanítással sem, miszerint mindannyian Isten teremtményei vagyunk. Születésünk és halálunk pillanatában ugyanis, a végeredményt tekintve, félreérthetetlenül bizonyossá válik, hogy ember és ember között nincs különbség.” KÁICH Katalin: *i.m.*, 258.
- ²⁴ Noha minden tekintetben „auktoriális” szerzőnek (Iser), biográfiai szerzőnek tekinthető.
- ²⁵ „Az utódállamokban rekedt magyarság viszont – öntudatlanul is – paradoxonként éli meg, hogy szülőföldje már nem hazája, és hazája más nemzet állama. Nemzeti identitása viszont – a kényszerszél fogva – erősebb, mint valaha, mert konfliktushelyzetben éli meg: korábbi államalkotó nemzeti pozíciójából büntudatos, szabadságát veszített idegen alattvalóvá lett, következésképp minden eszközzel óvnia kell

- évszázadok és nemzedékek során genetikaivá rögzült azonosságtudatát.” (SZÁSZ: *i.m.*, 47.)
- ²⁶ SZÁSZ: *i.m.*, 50.
- ²⁷ Az első *Mosollyszakadás* címen jelent meg a múzslyai Sziveri János Művészeti Színpad verspályázata győztes kézirataként 2007-ben, a *Duna utca* című kötete pedig a Forum Könyvkiadó fiatal alkotók kéziratpályázatának 2010. évi díjnyertes munkája, ami 2011-ben elnyerte a Sinkó Ervin Irodalmi Díjat.
- ²⁸ T. KISS Tamás: *A tükörestestvér*. Újvidék, 2012, Forum, 205.
- ²⁹ A ’vagyok’ létige szerb változatának ragozása. (F.J.J.)
- ³⁰ *I.m.*, 57.
- ³¹ LENNERT MÓGER Tímea: *Áthúzott valóság*. Interjú T. Kiss Tamással. Irodalmi Jelen, 2013. augusztus, 94.
- ³² KATONA: *i.m.*, 118.
- ³³ *Uo.*
- ³⁴ KATONA: *i.m.*, 124–125.
- ³⁵ Az interjú készítője úgy véli, az általa felsorolt kifejezések „egy székelőföldinek teljesen természeteseek, de egy anyaországi *nem érti őket*”. (Kiemelés: F.J.J.) Az általa felsorolt, egyazon nyelven belül értelmezhetetlen kifejezések: lökődi, feszt, figyelőzik, megehül, vider, kirojtozik a füle valakinek, lingrispír, nyughat, mistózik, hájderménkö, felkucorodik, hagyatán esik, bodega.
- ³⁶ *Se nem stand up, se nem egyperces*. Varga Melinda interjúja Muszka Sándorral. Irodalmi Jelen, 2013. április, 86–87.
- ³⁷ *Pult mögötti líra és székelő slam poetry*. Varga Melinda interjúja Vass Ákos Lajossal. Irodalmi Jelen, 2013. március, 66–71.
- ³⁸ CSERNA-SZABÓ András: *Szíved helyén épül már a Halálcsillag*. Budapest, 2013, Magvető.
- ³⁹ Draginja RAMADANSKI: *Nosce te ipsam*. Az emlékkönyv poétikája. Létünk, 2013/2. 63–71.
- ⁴⁰ SZOMBATHY Bálint: *drMáriás*. Budapest, 2013, KPETRYS, 18.
- ⁴¹ BALÁZS Attila: *Tarzan Szenttamáson*. Forrás, 2013/ 7–8, Próza különszám, 106.

ANDRÁS SÁNDOR

író

VÁLASZTOTT ROKONSÁGOK

Írásmódok változatai az elmúlt négy évtized magyar irodalmában

Ennek az előadásnak a témája, a felkérés szerint, az elmúlt negyven év magyar irodalma stílusrétegeinek és azok egymáshoz viszonyulásainak legalábbis felvázolása lenne. Még hozzá, szintén a kérés szerint, Nyugaton leélt évtizedeim tapasztalatainak figyelembevételével. Megvallom, az első gondtalan pillanatban, Tokajban, szívesen vállalkoztam, csak amikor nekikezdtem volna a megírásnak, rémültem meg. Még csak ötletem sem támadt, hogyan foghatok össze egy ilyen terjedelmes és ennyire bonyolult szövevényes anyagot, ráadásul azt is egyre kevésbé értettem, miféle stílusrétegek vizsgálatába kellene kezdenem. Végül tájékozódást Ács Margit *A Társas Én utazása az Individuumok Földjén. Adalékok a 'népi író' fogalmához* című 2004-es előadásában találtam. (Szövege először a Kortárs 2005/2-es számában jelent meg, aztán a *Jelenünk és múltjaink* c. kötetben, amit szerzője 2006. június 10-én dedikált nekem, vagyis elég régen). Ennek az írásnak a záró bekezdését fogom most idézni bevezetőként, és egyben előadásom kereteként; messzemenően egyetérték vele, ugyanakkor alkalmat ad, hogy jelezhessem, hol nem, és hozzáfűzhessem mindazt, amit magam szeretnék elmondani.

„A népiség jelentéskörének behatárolásával talán használhatóbb kategóriákhoz jutnánk, és nem lehetne összemosni a politikai programszerűséggel – amely egyébként nem feltétlen bűn – a stílusbeli, érzelmi ráhangolódást nemzeti közösségünk kulturális valóságára.

Ugyanis ez az összemosás álcázott hatalmi törekvés gyanújába keveri a nemzetéhez szervesen kötődő művészt, azt is, aki küldetéstudattal, s azt is, aki csupán magától értetődő otthonossággal éli meg magyarságát, holott mind a kettőnek az a lényege, hogy természetes, hogy adottság. Igen, még a szerepvállalás is az, de különösen indokolatlan (vagy rosszhiszemű) gyanússá tenni az Énbe foglalt nemzeti tartalmakat. A közösségi hatás és hasznosság normává emelése, megkövetelése súlyosan csonkította egykor a művészetet, de a művész szabadságát korlátozza az irodalmi sterilitás, a harcos individualizmus önelégült korlátoltsága is, amely viszont ma diktál divatot. Az irodalomról való gondolkodás valószínűbbé válhatna a fantomfogalmak elvetése, illetve tiszta jelentéssel való életre keltése révén, és akkor talán senkinek sem maradna esélye arra, hogy kijátssza szellemi örökségünk egyik részét a másik ellen.”¹

A „fantom fogalmak” között első helyen, azt hiszem, a népiség és a népi író fogalmát értette. Ugyanis azt mondta előzőleg, hogy a szó azok számára, akik becsülik, már nem azt jelenti, amit a harmincas években jelentett, ahogyan azt sem, amit ellenzőik-elutasítóik értenek rajta. Megjegyzi például, és erre szeretnék még visszatérni: „Minthogy a nemzeti tudatban erős hangsúlyt kap a népi tradíció, ebben az értelmiségi körben továbbra is tisztelet övezi a valahai népieket, de hogy még van tennivaló a fogalmak tisztázásában, jól mutatja, hogy némelyekben megbotráncozást kelt, ha Németh László vagy Illyés Gyula baloldaliságáról esik szó, minthogy ezek nem lehetnek mások, csak derék jobboldaliak, mi másért szeretnénk őket.”² Vagyis a népi elkötelezettség független attól, hogy egy író politikailag melyik oldalhoz tartozónak érzi magát. És valóban, egyebek közt erre is utal Németh László egykori „harmadik oldal” jelszava.

Ezzel már jeleztem is az egyik kérdést, amiben a magam véleménye eltér az idézettektől. Úgy gondolom ugyanis, és ha nem így gondolnám, ezt az egész előadást nem tudnám megtartani, hogy szellemi örökségünknek nincsen „másik része”, mások, másfélék vannak. Ugyanakkor úgy sejtettem, és ha tévesen, akkor is ebből szeretnék kiindulni,

hogy az ellentétpár a nemzeti elkötelezettségű, és – különösen, ha az elmúlt évtizedekre gondolok – a sokak által posztmodernnek nevezett irodalom két, egymástól valóban eltérő paradigmájára utal; az utóbbit jellemzi, gondolom, az „irodalmi sterilitás” és az „önelégült individualizmus” kifejezésekkel. Régebben persze nem volt posztmodern, ezért szellemi örökségünknek csak akkor lehet a posztmodern a másik fele, ha a modernhez tartozónak gondoljuk. Ez azonban nem lenne se helyes, se célravezető, és ez a másik kérdés, ami ugyan az elsőhöz tartozik, de amit külön kell választanom tőle.

A Lajtától nyugatra a posztmodern paradigma ugyanis a modern paradigma ellenében jött létre, ott (Ausztriától kezdve az Amerikáig bezárólag) az elmúlt négy évtizedben ez a konfliktus, vagy annak semmibe vévése, az uralkodó. Ezt nem kell szeretni, vagy akár elfogadni, de, azt hiszem, mindenkinek tudomásul kell, illetve kellene vennie, ha a magyar irodalommal foglalkozik. Nálunk ugyanis más a helyzet.

Akik szeretik a „posztmodern” szót, illetve a vele jelzett fogalmat, a modern antagonisztikus következményére gondolnak. De hogyan, mi is ez a posztmodern paradigma?

Matei Calinescu *A modernitás öt arca* c. könyvére hagyatkozom,³ megbízhatónak tartom. Sokszor hangsúlyozza, amit tudni kell, hogy nincsen se a modernizmusnak, sem a posztmodernnek egyetlen elmélete, lehetséges elméleteit felállítóik stratégiai céljai határozzák meg.⁴ A következő jellemző vonásokat sorolja fel: 1. egy új egzisztenciális módja az elbeszélő perspektivizmusnak, amely eltér a modernnek főleg pszichologikus módszerétől; 2. a kezdetek, a végződés és az elbeszélt cselekedetek megkétszereződnek vagy sokszorosak; 3. a szerző parodisztikus tematizálása: a manipuláló szerző ezúttal öníroniával jelentkezik; 4. az elvárt olvasónak, aki a történet szereplőjévé is válhat, nem kevésbé parodisztikus, de rejtvénytyszerűbb tematizálása történik; 5. tény és fikció, valóság és mítosz, igazság és hazugság, eredeti és utánzat egyenlő alapokon áll, hogy a meghatározhatatlanságot hangsúlyozza; 6. önreferencialitás, mint az elkerülhetetlen körkörös ség kiemelése; 7. megbízhatatlan elbeszélő; 8. a hagyományos reto-

rika jelentős technikáinak parodisztikus használata; 9. szándékos anakronizmus, tautológia; a megelőzők visszavonása, strukturális szereppel; 10. a modernnek hipotétikus konstrukciói helyett bizonytalanságot és provizorikusságot fejez ki, lehetetlenségeket és meghaladhatatlan bizonytalanságokat sorjáztat, egyfajta ismeretelméleti nihilizmussal, miszerint nincs „valóság”, amit annak tekintünk: konstrukciók és fikciók együttese.⁵ Ehhez hozzátenném, tizenegyediknek, a nálunk igen elterjedt jelzetlen vendégközvegeket, amelyek az egész írás szerzőjének azonosságát vonják kétségbe, feltéve, hogy az olvasó felismeri, legalábbis feltételezi jelenlétüket, hiszen mindannyi azonosítására valószínűleg senki se képes. És tizenkettediknek, ami tulajdonképpen kikövetkeztethető az eddigiekből, az autentikusság kétségbevonódik, vagy akár jelződik, hogy lehetetlen.

Mindez, vagyis a posztmodernnek nevezett paradigma, a modernnel szemben állt elő: például fikció a hipotézissel szemben. A modern irodalomban valóban volt hipotetikusság – például Musil nagy regénye, *Der Mann ohne Eigenschaften* – *A tulajdonságok nélküli férfi*; igen, férfi, nem ember, mint a magyar fordításban, hiszen a férfi–nő viszony a regény alaptémájához tartozik: a tulajdonságok nélküli férfi férfiatlan – éppen a hipotetikus élet lehetőségével foglalkozik: Lehet-e hipotetikusán élni? Lehet-e életforma a regény egyik kulcsszava, az „esszéizmus” (a szó montagne-i értelmében: „essayer” = megkísérelni, kipróbálni). A regényt áthatja a mítoszra törekvés: az Ulrich–Agathe testvérpár mögött Musil verse rejtőzik Íziszről és Oziriszről, az elbeszélés narratívájának egyik alaptémája a platóni boldog szigetekre vágyódás. Van azonban a regényben szüntelen és ironikus valóságra utalás is; a regény ironizált Kakániája, („Kakanien”; a magyar „kaka” eredete a német „die Kacke”), ugyanis egyértelműen a *K und K* első világháborúba sodródó kettős monarchiája, az osztrák–magyar.

A modern irodalmat jellemzi a rejtőzködő Isten hipotézise, az írások mögött húzódik a negatív teológia alap gondolata, valamint a humanizmus–dehumanizmus ellentétének együttese (Ortega könyve a dehumanizmusról 1926-ban jelent meg). Tehát van Ember, ha

eléggé hajótörött lett is a darwinizmus, a Spencer-féle szociáldarwinizmus, a nihilizmus és a bal- és jobboldali radikalizmusok sziklái. Bocsánat az ódsi metaforáért, úgy látszik, a modernről szólva magam is belecsúsztam a premodern ódivatba, ami a magyar irodalomban, és nemcsak abban, nem is annyira ó.

Hadd említsek meg egész röviden egy körülményt, ami talán érthetőbbé teszi az eddigieket. Nietzsche gondolkodása határozottan hozzájárult mindahhoz, ami a modern irodalomban és az avantgárdban történt a 20. század legelejétől kezdve, de két etapban. Az elsőben az emberfölötti, helyesebben „az emberen túli ember” („der Übermensch”) volt hangsúlyozva, ebből lett az első világháború végére az új, egy *újfajta* ember eszméje és eszménye, aminek a gondolata valójában már nem egyezett a 18. század végi és 19. század eleji humanizmus gondolatával. A második etap a második világháború után kezdődött, ekkor Nietzsche-től az „Isten halott” kitétel lett hangsúlyos, és – főleg a franciák (Foucault) nyomán – logikus velejárója, „az Ember halott”. Ezen természetesen azt az „ember” szóval jelzett fogalmat kell érteni, amit a 18. század végétől a Herder, Humboldt, Goethe, Schiller nevével fémjelzett „humanizmus” eszméje határozott meg. A halott azt jelenti, élt; és tudjuk, ki-mi volt; nem azt, hogy nincs (és sohasem volt). Ha a nagybetűs Ember halott, kérdés persze, mi van, miféle élőlény jelenleg ez a mi ténylegesen létező, csupán egymással szaporodni képes fajtánk; vagyis mi a *homo*, ha nem igazán *sapiens*, azaz bölcs. Ezt a tényt, a probléma felvetődését, némileg elfedi, hogy például Helsinkiben van egy bizottság, ami az *emberi* jogokkal foglalkozik.

Közismert a csillagászok véleménye, hogy az űrben található számtalan galaktikában milliónyi bolygón lehet élet, ugyanakkor az is lehet, hogy nincsen sehol máshol, amit viszont (ezt is tudhatjuk) a most élő nemzedékek tagjai sohasem fognak megtudni, nem tudhatják meg (ha ez csak a Föld lakosain múlik). Ha vannak is földönkívüli, úgy mond, „intelligens” lények, amíg nem ismerjük őket, nem tudhatjuk igazán, miféle lények vagyunk mi magunk, földi emberek, ha elfogadjuk, hogy a nagybetűs Ember, vele az Ember Fia is, halott.

A posztmodernből viszont az következik, hogy volt egy modern paradigma, vagyis a népivel nemcsak a posztmodern állítható szembe, bármit is jelentsen ez a szó, hanem a modern is, a modernnek viszont többféle változata volt és van. Pilinszky János keresztény egzisztencialistaként volt modern író, ahogyan például Albert Camus egzisztencialistaként. A hetvenes években is elkerülhetetlenül a modern magyar irodalomhoz tartozott a *Nyugat* harmadik generációja, belőle például Vas István, Weöres Sándor és Illyés Gyula. A kronológiailag negyedik nemzedéknek mondható *Újhold* köréből Pilinszkyt, Rába Györgyöt, Nemes Nagy Ágnest, Lakatos Istvánt sem mondanám posztmodernnek: modernek voltak és nem a népiekhez sorolták magukat, se mások őket. Illyés népi író és költő volt, magát elkötelezetten magyarnak érezte és vallotta, és szintén modern volt, a népi írók a 30-as és 40-es években mind modernek voltak. A modern magyar irodalomban tehát voltak népiek is, de nem voltak mind népiek, mint ahogyan nem voltak mind hívők. Szabó Zoltán írta Illyésről, amit Cs. Szabó László később egyetértően idézett, hogy Illyés „*anima naturaliter Christiana*”, vagyis természeténél fogva keresztény lelkületű volt, és úgy volt modern író, és népi is. (Nem mindegyik népi író volt keresztény lelkületű. Szabó Lőrinc pedig nem volt se keresztény lelkületű, se népi.) A keresztény lelkület persze lehetséges volt az egyesek által posztmodernnek mondott költészetben is, amit magam szintén nem annak, hanem modernnek vélek: semmiképpen nem mondanám például Kemenczky Judit, de akár Hajnóczy alkotásait se sterilnek, se az önelégült individualizmus termékeinek.

Rövid kijelentésekbe foglalva az eddigieket: a „társas én”, amelyik egy „mi vagyunk” részének érzi és tudja magát, többféle volt, és így az írói-költői paradigmák, írásmódok is többfélék az elmúlt negyven évben, és annak második felében is. Ami a népiek írásmódját illeti, azt hiszem, a témaválasztás és a közérthetőség jellemezte leginkább: a magyarok sorsa-gondja, olyan versekben is, mint Juhász Ferentől a *Krumplivirág*, vagy Illyéstől a *Dőlt vitorla*. A személy, az individuális én társas azonban azoknál is, akik evangéliumi helyzetben, vagy arra

utalva írtak, hiszen az „én” abban elkerülhetetlenül a „mi”, a „mi” az „én” dimenzióiban értendő és érzendő. A modern 20. századi gondolkodásban, igaz, fölmerült, hogy nincsen igazán különbség az „én” és a „mi” között, a többes szám nem szabadít meg az alanyiság, a szubjektivizmus, az alany-tárgy viszonyban való gondolkodás descartes-i paradigmájától, és így felmerült a rossz személytelenségtől megkülönböztethető jó személytelenség, mondjuk a harmadik személyű szemlélet és beszédmód, ami nem állít „velem” szemben bármit „tárgyként”, nem „tárggyá” dologiasít akár bokrot, akár embert, akár bogarat. Csak szubjektum tehet bármit objektummá és objektívvá, és így a tárgyilagosság és a tárgygyá degradálás egyetértő ikrek, akiktől óvakodni kell. Irodalom és költészet a modern paradigmák közül keletkezhetett efféle meggondolásból is, szerintem; számomra például Weöres Sándor *XX. századi freskó* c. verse ilyen, a *Rongyszőnyeg-sorozatból A kő-béka lassan ment* kezdetű is.

A kályhánál folytatom.

Arany János a *Kozmopolita költészet* c. versét így kezdte: „Nem szégyellem, nem is bánom, / Hogy, ha írnom kelle már, / Magyaros lett írományom / S hazám földjén túl se jár”. Aztán: „Költő az legyen, mi népe, – / Mert kiválni kész halál.” És még egy versszak: „Légy, ha bírsz, te 'világ-költő!' / Rázd fel a rest nyugatot: / Nekem áldott az a bölcső, / Mely magyarrá ringatott; / Onnan kezdve, ezer szállal / Köt hazámhoz tartalék: / Pusztá elvont ideállal / Inkább nem is dallanék.” Arany tehát a „világszabadság” költőjétől különbözteti meg magát, az elvont eszményektől azonban csak részben. Az utolsó szakasz ugyanis így hangzik: „Oh, ha méltóbb s új kobozzal / A megifjodott hazát / Zönghetném még Homérosszal; / Ne csak mindig panaszát! / De legyenek, ha veszni sorsa, / Húnyó nép közt Osszián, / Inkább, hogysem *dalok korcsa* / Közönyös harmóniám!” Van tehát ideálja, a megifjodott haza és Homérosz, csak panaszra kényszerül. A verset 1877-ben írta.

Reviczky válaszolt Aranynak, ez eléggé ismert, de érdemes meggondolni, hogy mit: „Szép az ének, szent az ének, / Drága kincs, ha nemzeti, / De a legszebb dal örökké / Általános, emberi.” A „szent

az ének” a Petőfi említette „szent fára” emlékeztet, ahogyan a „nemzeti” a *Nemzeti dalra*, ugyanakkor feltűnhet az is, hogy Arany népről írt, nem nemzetről. És míg Arany „puszta ideálról” szólt és „világköltőről”, ki „felrázza a rest nyugatot”, Reviczky gondosan vesszőt tett az „általános” és az „emberi” közé, ami nála a „nemzetivel” rímelt, nem a „népivel”. A vessző kiemeli, hogy az „általános” nem ideálra, eszményre, de nem is ideára, eszmére, hanem fogalomra vonatkozik, amikor „emberre”, arra, ami egy emberben az ember. Reviczky sugallt mondandója nem az, hogy a magyar költő más nyelvűeknek, a „rest nyugatnak” írjon, hanem az, hogy emberként.

Ebből a versekkel folytatott polémiaiából egyszerre érthető, miért írta Babits *A lírikus epilógjában*: „Csak én tudok versemnek hőse lenni / Első s utolsó, mindenik dalomban”; miért lett az új folyóirat neve: *Nyugat*; és miért nyilvánvaló, hogy Ady költészete áthidalta a polémiaiában jelzett ellentétet, amit aztán elszánt hídrombolás követett. Feltűnhet az is, hogy ami Aranynál „nép”, az a „magyar nép”, nem a parasztság, Petőfi viszont parasztságot értett, amikor azt írta: „Még kér a nép, most adjatok neki”, ugyanis földet és jogokat. Az 1930-as években a népiek ugyanezt kérték, reformként, de nem kevésbé fenyegetően, ami azt jelzi, hogy Arany és Reviczky *irodalmi* polémijából számukra *társadalmi* polémia lett – ahogyan azt Petőfi akarta Aranyhoz írt első levelében: „Ha a nép uralkodni fog a költészetben, közel áll ahhoz, hogy a politikában is uralkodjék”; és a népiek radikális *társadalmi* programja magában foglalta a földosztás mellett a közoktatást, a népi kollégiumok felállítását is. Ha nem tévedek, Ács Margit erre célzott Illyés és Németh korábban idézett baloldaliságával.

Ez a társadalmi program az 1945-ös földosztással és a felállított népi kollégiumokkal okafogyottá, illetve ügye-vesztetté vált. A parasztság szövetkezetekbe kényszerítésekor és a Népi Kollégiumok 1949-es feloszlásával azonban ismét úgy lett a parasztság társadalmi helyzete, de úgy, hogy mellette és tőle elválaszthatatlanul, méghozzá a proletárnak nevezett diktatúra egész idejére, 1989-ig, úgy és feladat lett az egész *nemzet* nemzetiségének, vagyis magyarságának szellemi-

lelki, kulturális védelme is. Ezúttal, a 30-as évektől eltérően, nem a magát nemzetfenntartónak nevezett osztályt kellett megerősíteni, szándék szerint a parasztság – mint nép – nemzetbe emelésével, ami egyszerre társadalmi és kulturális feladat volt, hanem a diktatúra kormányozta ország egész népében, társadalmában kellett a magyarságot, a kulturális nemzetet védeni és erősíteni. Kellett, hiszen például az 1970-es évek elején, Pásztor Emil egy írást publikált, mi szerint, az egri főiskolások tisztos része nem tudta, hogy Romániában élnek magyarok, és magyarul beszélnek.

A népiek és utódaik a 60-as, 70-es, 80-as években, és ez elsősorban országos bizarrságaink egyike, amikor a nemzeti ügyért álltak ki, egyúttal az ország *társadalmának* fogyasztóivá váló jellege ellen. (Ezt a fogyasztói jelleget aposztrofálta „a legvidámabb barakk” kifejezés.) A fogyasztói társadalom ellen a Lajtától nyugatra is sokan érveltek, érvelnek ma is, érdekes módon politikai irányzatoktól függetlenül. Akkoriban ellene érveltek az igazi konzervatívok a család és a régi értékek nevében, és a radikális szocialisták és kommunisták, akik nem remélhették a társadalom jellegének megreformálását, illetve megváltoztatását, amíg a lakosságot a fogyasztás mindennapi gyönyöre vonzotta és kötötte le. Bibliai hasonlattal: az egyiptomi húsos fazekak csábereje ellen küzdött mindenki, aki a kialakult status quo ellen, szellemi, vagy emberi, vagy magasabb értékekért. A vályúba öntött és rőfögve megkívánt moslék habzsolása ellen ment a harc, ha megcsúfítom az egyiptomi húsos fazekak metaforáját, de valójában nem csúfítani, hanem változtatni kell rajta. A moslék ugyanis egyáltalán nem moslék volt, hanem a modern technika tényleges vívmányainak terméksora: a mosó- és mosogatógéptől kezdve a tévén és színes tévén és a trazisztoros rádiókon át a folyékonykvarc órákig, kazettalejátszóig, mikrobarázdás lemezekről a CD-ken át a DVD-kig, a számítógépektől a mobiltelefonokon és a GPS-en át a táblagépekig, „okos telefonokig”, és persze a világhálóig. Az egyiptomi húsos fazekak metaforája nem egyszerűen kiöregedett a technikai haladás miatt, hanem minőségi változással járt, hogy ezúttal, az egyenlőség elvét terjesztve,

a mintegy rabszolgatartók által is áhított és használt gépszolgák seregei szolgálhattak szinte mindenkit. Gyenge hasonlattal: nemcsak a hús tette már a fazekakat vonzóvá, hanem azok az újmódi, modern főzőkukták is, amelyekben a társadalom immár szinte mindegyik rétege számára főzni lehet. A „fogyasztói társadalom” kifejezéssel jelzett állapot társadalmilag nivellál, egyenlősít: mindenki fogyasztóvá válik; az új „szolgáltató ipar”, benne például a „turistaipar”, mindenkit kiszolgál, a kiszolgáltakat is, ha nem is mindenkit ugyanegy színvonalon.

Így jöhetett létre Magyarországon a 80-as évek végére egy látszat-szövetség népiek és, mondjuk, maoisták között is: egyaránt zordabb, de nemesebb köznapi életet akartak mind, csak a népiek a nemzet, a maoisták a társadalom érdekében, ha tetszik, fűtyülve a nemzetek különös különbségeire. Ez a gondolatmenet, azt hiszem, egyből érthető, ha elfogadjuk, hogy a Kádár-rendszer végezte, bármilyen gyatrán, az ország modernizációját; és hogy ez a modernizációs folyamat csak új, és mindeddig nagyon elégtelen lökést kapott a rendszerváltáskor, ráadásul olyat, hogy az emberek kezébe jóval több mobiltelefon jutott, mint a fazekukba hús.

Az elmúlt negyven év első felében (és már előtte is persze) a társadalmi hatás és hasznosság érdekében követelte meg normáit az országot uraló kommunista kormányzat. Egy országnak társadalma van, a rend társadalmi, nem közösségi; a nemzet viszont, a szó kulturális jelentése szerint, közösség. A nemzet, a szó kulturális jelentése: „A magyar etnokulturális közösség (nemzet)” – írja egy helyütt Romsics Ignác⁶ – más, mint a politikai nemzet. Szokványos szóhasználat szerint is egy nemzetnek lehet országa, egy országnak nem lehet nemzete. A nemzet, ha ezt a szót tehát nem politikai, hanem kulturális jelentésében értjük, független mindenféle politikai megosztottságtól. Osztályai, rétegei a társadalomnak vannak; a nemzetnek, mint közösségnek, csak régiói lehetnek. Aki magyar, az magyar, egyedüli érvényes megkülönböztetés szerintem az Illyés Gyula felvetette és aztán Szabó Zoltán hangsúlyozta különbség a zömbeli és a zömön-kívül élő magyarok között kereshető és található. A zömbeliek a jelenlegi Magyar-

ország társadalmának képezik meghatározó részét; zömön-kívüli mindaz a magyar, a nemzetnek mindaz a része, amelyik más országok más-más társadalmában él. A 30-as években a népiek gondja a *társadalmi* reform volt, és az ország, nem a magyarok közössége, hanem az országot vezérlő *politikai nemzet* megerősítése érdekében. A diktatúra idején, 1949-től viszont a társadalmi reform lehetetlenné válásával az ország népében, társadalmában elsősorban a kulturális nemzet erősítése lett a gond és a feladat. A rendszerváltás alig változtatott ezen a gondon, hiszen a társadalom sorsával a kormánzatnak kell törődnie. Gond maradt viszont továbbra is a kulturális nemzet állapota mind az országban, mind a környező országok zömön-kívüli nemzetrégióiban.

Ebben az értelemben lett a magyar irodalomban nemzeti paradigma a népiből, a nemzeti elkötelezettséghez azonban nem egyedül a népi írók akár egykori, akár jelenlegi paradigmája illik, az, amelyikhez hagyományosan a parasztság, a falu tartozott és részben tartozik ma is: az a környezet, azok a helyek, helyzetek, emberek, események és dolgok, a hozzájuk tartozó, hiszen onnan eredő szókinccsel (mind a jelenben, mind a múltból). Elsősorban Magyarországon, vagyis a zömbeliekből, igaz, hiányzik a sok évszázados polgári-városi kultúra, aminek nem csekély oka, hogy a polgárvárosok legjava – Újvidéktől és Temesvártól Nagyváradon, Kolozsváron és Kassán át Pozsonyig – a környező országokba került. Az „urbánus” szó kialakult magyar jelentésének egyik átka, hogy elfedi a polgárvárosok *több évszázados*, egyebek közt kulturális múlttal gazdag jelentését. Nemcsak Márai Sándor és Cs. Szabó László, de a felvidéki, erdélyi, partiumi, bácskai, bánási írók java városlakó, illetve polgárszellemiségű volt, felmenők nemzedékeinek megöröklött hagyományaival, egyebek közt a (művelt) többnyelvűséggel. Ez a sokszínű polgári magyar múlt is a nemzeti paradigmához tartozik, ahogyan persze a népi-paraszti múlt is a maga sajátos és sajátosan szunnyadó, eltemetődő kultúrája változatainak felszínre hozható rétegeivel.

A népi paradigma maga is változott a 30-as évek óta, és változását jelzi az, amit egy 1985-ből származó Domokos Mátyás-idézettel

szeretnék hitelesíteni: „Az ment itt feledésbe, illetve meg sem világosodhatott, hogy Petőfi költői realizmusa, *A puszta télen* szinte a 20. század líráját előlegező, objektív érzékletessége távolról sem azonos a népköltészet személytelenségével. De a költészet lírája sem tart igazi rokonságot Petőfinek egy elképzeléshez idomított-eszményített népdalaival, mint ahogy Arany megcsodált népballadáinak se a magyar népballada az ’östojása’, hanem az angol és a skót ballada (no meg saját individuális neurózisa).” Ez előtt idéz Csoóri Sándortól: „A népköltészet *nem csak* petőfis értelemben realista. Sőt legcsiszoltabb remekei egyáltalán nem a petőfis vonásokat viselik. Sűrűbbek, villogóbbak, nem részletezik az élmény folyamatát, kihagyásos módszerük vetekszik a legmodernebb költők szerkesztésbeli bátorságával.”⁷ A 30-as években Illyés *Petőfije* volt mérvadó, ez az egyik változás. A másik, hogy „a legmodernebb költők szerkesztésbeli” módszeréhez hasonlítódik a magyar népköltészet. Ezt a paradigmán belüli másik változást egyáltalán nem rosszallóan említem. Hiszen a legmodernebb költők ismerete nélkül nem ötlött volna föl egy ilyen hasonlat (ahogyan Picasso kubizmusa nélkül nem derült volna ki, milyen kitűnőek az afrikai vagy a polinéziai szobrok és maszkok), másrésről a hasonlat lényegének felismerése nélkül nem kerülhetett volna be a népi-nemzeti paradigma lehetőségei közé a legmodernebb szerkesztési mód is.

Megemlítem ebben az összefüggésben Csanádi Imrét, aki talán a legtöbbet tette elsősorban a 16. és a 17. századi barokk, vagyis a nyelvújítás előtti magyar költészet és költői nyelv iránti érdeklődés fölkeléséért. Kiváló ember és költő volt, a népiekhez tartozott, és nálunk az 50-es évektől ő ébresztette rá a költőket, irodalmárokat és a költészet barátait a barokk korszakra, amit Nyugaton az első, majd a második világháború után fedeztek föl és tettek korszerűvé (T.S. Eliot és az angol metafizikus költők, Walter Benjamin és a 17. századi német szomorújáték, Deleuze Leibniz barokk filozófiájáról, és általa a 20. századi modern újbarokkról).

A Lajta, ez volt Adynak Dévény, fátumos határ. Amikor a nyugaton keletkezett írásmódok átkerülnek a magyar nemzetrégiókba, főleg

a zömbeliekbe, valami történik velük, már azért is, mert nem minden jön át. (1900 körül Francis James ájtott, Mallarmé nem; Rimbaud költeményei többnyire ájtottak, prózaversei, szövegei, pl. az *Egy évszak a pokolban* és az *Illuminációk* nem.) A „posztmodernnel” is ez történt, ez is fantomfogalom. Ami Reviczky-nél „emberi” és ezért „általános”, még a modernhez sem tartozott, hanem Goethe, Schiller, Humboldt 18-19. századi humanizmusához, ugyanis humanizmus a dehumanizáció dimenziója nélkül.

A modern irodalom hipotézisekkel élt az emberről is – erre példa az említett emberen-túli ember –, a hipotetikus élet gondolata, amit legvilágosabban a már szintén említett Musil *A tulajdonságok nélküli férfi* c. regénye tanúsíthat, egy mindent átfogó mitikus embervilág igényét – hiányát – implikálta. A „posztmodern” viszont (ami szerintem vagy a modern lecsengése, vagy átmenet valamibe, amiről még nem tudható semmi) amikor fikciókkal operál, a fiktív és a valósat vagy megállapíthatatlanul elegyíti, vagy egymással azonosítja, azt sugallva, hogy minden fiktív, semmi sem azonosítható, mert az identitás is fikció. Ezért az irodalomban bármi lehetséges, egyaránt az anakronizmus, vagy valami korábban már olvasottnak visszavonása. Ehhez járul humor és ironia. De mindez nemcsak könnyed és játékos lehet, hanem súlyos és játékos is. A nagy, modern eszmék kiüresedtek, „meghaltak”, így is érthető, hogy: „az Ember halott”, bár jelentheti azt is, hogy az emberiség kihalt, atomháború, ökológiai katasztrófa, vagy meteor következtében (legismertebb példa erre Samuel Beckett *Végjáték* c. darabja). Nos, ha a nemzet, illetve egy-egy nemzet: emberek együttese, ami nem eszme, akkor nem is üresedhet ki.

Igen ám, de az általános fiktivitás, a konstrukció és az identitásválság elsősorban a történetekre vonatkozik, akár elbeszélésekben, akár színdarabokban. A költészetben ugyanis, a kiábrándultság és a játékoság mellett, keletkezett a világháború után más is, például a spontán beszéd írásmódja, szabad versben, lazán, és úgy, hogy a versben megszólaló én szokásosan a költő énjeként értődik, illetve érződik. (Jó példa Ginsberg *Üvöltés* [Howl] című versének kezdete: „Láttam”, „I saw”; a magyarok

közül például Baránszkynál található hasonló.) Van persze olyan költő is (Ashbury), aki azt mondja, hogy amikor ő „én”-t ír, esetleg „te”, vagy „ők” olvasandó, és verseiben a szokványosnak tűnő beszéd egyszerre felfejthetelenné válik. Továbbá a költészetben van, erre nem is érdemes példákat említeni, mítoszigény, mitikus világkép, távol-keleti buddhizmus és zen; van természetbízalom, és van politikai tiltakozó költészet is, de a nem tiltakozók nagy részére is jellemző (hogy egy amerikai kritikus idézzek): „A költőinket mélységesen elidegeníti [...] imperialista, bürokratikus, fogyasztói, a kereskedelmet manipuláló civilizációnk.”⁸ Vannak igen bonyolult, alig érthető versek, de vannak teljesen közérthetők is. És míg az angol költők törésszerűen különültek el a világháború után a modernektől, az amerikaiak – a Black Mountain-költők a beatek mellett – azt tovább akarták vinni-nyitni, nem a modern paradigma ellenében alkották meg a saját költészetüket.

Van egy olyan elgondolkoztató vélemény is a modern-posztmodern ellentétéről, amelyik szerint a modernt az ismeretelmélet (episztemológia) jellemezte, a posztmodernt a szövegértelmezés (hermeneutika).⁹ Magam ezt így nem tudom elfogadni, bár igaz, hogy az ismeretelmélet haladni igyekszik, előretörni, míg a szövegértelmezés csak magából a szövegből indul ki, újra meg újra: alkalmaz, nem halad. Az előbbi, ugye, a valóságra utal, valami szövegenkívüli, az utóbbi a szövegre, az ún. hermeneutikai kör szabálya szerint, hogy a részt az egészből, az egészet a részekből kell értelmezni. A szöveg tehát önreferenciális. Ennél az önreferenciánál persze az a kérdés, *hol* lép be valaki a körbe: a hermeneutika még a 18., sőt a 19. században is bibliamagyarázat volt, a teológus Schleiermacher híres tétele szerint az evangéliumot úgy, aztán jobban kell érteni, mint ahogyan azt az eredeti közösség értette. Ez szerintem példa arra, hogy az önreferencia bizonyos előítéletekkel, éppen a (gadameri) hermeneutika hangsúlyozta *előítéletekkel* működik. Nekem, és ezt az eddig mondottakban többször jeleztem, az az *előítéletem*, hipo-tézisem, pro-pozícióm, hogy a modernnek több válfaja volt és van, és hogy – minden lehetséges és öröndetes játékoság mellett – mindig volt és maradt tétje, méghozzá többféle.

Mindössze ajánlatom az is, hogy nálunk a modern költészet paradigmája tovább volt és maradt érvényben, ahogyan egyébként a modern kísérő avantgárdé is. A diktatúra miatt a modern szellemiség később ért ide, és tovább kellett tartania, mint a Lajtától nyugatra. (Szerintem nemcsak Illyés, Tamási Áron, Németh László és Vas István modern, Pilinszky és Nemes Nagy Ágnes is.) És a posztmodernnek mondható időszakban is, minálunk a hetvenes évek közepétől, volt és van ma is még költészet, ami a modernhez hasonlatosan *hittel* hipotetikus távlatokat nyit, ha új írásmóddal fejeződik ki (például Kemenczky, Oravecz vagy Krasznahorkai esetében). Továbbá, szerintem a népi, illetve a népi-nemzeti paradigma – mind a prózában, mind a versben – a modern paradigma magyar látomás- és írásmódjának egyik fajtája volt, távlatokat nyitott, és megújuló írásmóddal teheti ezt ma is. Ha a művészetekben nincs haladás, miért lenne a modern esetében? A távlatok ebben a paradigmában úgy nyitnak egy ismeretlen jövőre, mint jelenben a múlt mélyrétegei felé. Nincs irodalom, amelyik ne ilyen lenne. Magától értetődik, hogy az angol vagy a német irodalomban a saját nép és nemzet jelene és múltja állandóan szerepel, és hogy ami ismételten szerepel, az erősödik az olvasókban. Az persze nem értetődik magától, hogy olyan nagy számban vannak, és saját regionális múltjukkal gazdagon élnek együtt zömönkívüliek, mint – Európában egyedülállóan – a mi esetünkben. Ahogyan az sem, hogy egy európai országban a sok évszázados város lakó polgárok és kultúrájuk aránya olyan kicsi lehet, mint minálunk. Végül, és összegezve, az nem értetődik magától egy németnek, angolnak, franciának, olasznak, de akár svédnek vagy norvégnek – a walesieket vagy a baszkokat, de még az elzászi németeket sem sorolnám ide –, hogy van, ahol féltetni kell, legalábbis lehet, a nyelvet, a nyelvet beszélő népet és kultúráját. De ha és ahol vannak, akik ezt hiszik, miért kellene más hitre téríteni, vagy akár lenézni őket?

A Lajtától nyugatra is megtalálhatók persze a legkülönbözőbb írásmódok és meggyőződések, viszont mindenki és minden csoport saját magát élteti, saját meglétéért felelős, annyi sikert ér el, amennyit,

és nincsen semmiféle központi hatalom, akár államé, akár a közvéleményé, ahová fordulhatna, ahonnan joggal elvárhatná a maga szerint őt megillető támogatást. Szó esett a mondandóm elején idézettekben a divat diktatúrájáról, és biztos, hogy azt bizonyos emberek és anyagi erők működtetik. Tény, hogy teszik, ezt mindenki tudja. Tudni kell azonban azt is, hogy divat azért lehetséges, mert vannak, akik követik. Van olyan divat, amit nem lehet lenyomni a vásárlók torkán. A miniszoknya menő volt, a midi viszont sehogyan se ment. Az 50-es évek végén Amerikában divatba jött a férfiaknál az egészen rövidre vágott haj, a „crew-cut”, amit a katonaság követelt meg. Senki se követelte meg civilektől, mégis elterjedt, és tartott, amíg a bozontos haj-, bajusz- és szakálldivat, ami ma is dívik, nálunk is, ahol a majdnem kopaszra nyírt haj sohasem volt divat, le nem váltotta. Efféle divat volt '89 előtt magyarországi költők között a szonettezés. Egyébként, mindenféle divat volt. Horváth Elemér is szonettezett New York államban, mint a pestiek Pesten, vagy Markó Béla Marosvásárhelyen. Őt megkérdeztem egyszer, miért váltott át a szabad versről szonetre, mire azt felelte, így jelzi az Európához tartozást.

A népi és nemzeti paradigma jellegénél fogva konzervatív, megőrző, ami más, mint a maradi. Az archeológiát aligha lehet maradinak mondani, 18. századi felvilágosult felfedezés és tevékenység volt, akárcsak akkoriban a népdalkultusz (angol nevén „folk lore”: a „lore”, mint a német „Lehre”, tudomány, valaki tudománya, lehet gyakorlati, hagyományos). Megőrzés lehetetlen megújítás-megújulás nélkül. Az archeológus azzal őriz meg, hogy felfedez, feltár és valamiféle rendbe rak. A német romantikus, Friedrich Schlegel mondta 1800 körül, hogy nem volt aranykor, mert az arany nem rozsdállik. Valóban, mi sem aranyból vagyunk, nem vagyunk aranycsinálók sem. A nemzeti paradigmában írók számára ezért kétséget kizáróan van, létezik olyasmi, mint identitás, nemzeti identitás az időben, ami fontos, akinek fontos, és olyan, mint a hérakleitoszi folyó, nem lehet kétszer belelépni. Ugyanabba. De lennie kell folyónak, különben nem lehetne belelépni. Ez az ugyanegy folyó magyarok számára

magyar, aki belelép, szintén magyar: és ha neki gondja a nemzete, ami megvan neki, azért is van meg neki, mert a gondja.

JEGYZETEK

- ¹ ÁCS Margit: *Jeleneink és múltjaink*. Miskolc, 2006, Felsőmagyarország Kiadó, 52.
- ² *I.m.*, 47.
- ³ Matei CALINESCU: *Five faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham UP, 1987, Durham.
- ⁴ *I.m.*, 305.
- ⁵ *I.m.*, 303-305.
- ⁶ ROMSICS Ignác: *Múltról a mának* Budapest, 2004, Osiris, 119.
- ⁷ DOMOKOS Mátyás: *Átkelés, áttűnés*. Bp., 1987, Szépirodalmi Könyvkiadó, 200.
- ⁸ David PERKINS: *A History of Modern Poetry. Nodernism and After*. Cambridge, Mass, 1987, Harvard UP, 346.
- ⁹ CALINESCU, *i.m.*, 269.

NÉPI KULTÚRA

VOIGT VILMOS

ny. egyetemi tanár

A MAGYAR NÉPKÖLTÉSZET MINT A NEMZETI KULTÚRA EGYIK PARADIGMÁJA

In memoriam amici Béla Halmos

A világirodalomban sok (jeles, kiváló, vagy éppen szinte nevesincs) alkotó vette át a népköltészet (vagy amit mi ma annak tartunk) egyes elemeit, olykor egész szövegeket, vagy csak egyes motívumokat. Már Homérosz és Shakespeare, később Herder, a Grimm testvérek, és akár Puskin és James Joyce meg a nigériai Nobel-díjas Wole Soyinka is. Ám mindez mégsem egyetlen, szorosan összetartozó folyamat, csupán egyes jelenségek sora.

Viszont a magyar kultúrára jellemző az, hogy jószerint irodalmunk kibontakozása óta kimutatható ez a kapcsolat: akár Balassi Bálinttól kezdve, Csokonai, Petőfi, Arany, József Attila, Weöres Sándor, később Juhász Ferenc, Nagy László, Csanádi Imre, Lackfi János és mások költészetében.

Az a megoldás („paradigma”), hogy nálunk a népköltészet gyűjtése, publikálása, felhasználása a nemzeti kultúra fejlesztésének része – már a 19. század közepén is megfogalmazott alapelv („paradigma”), és semmi okot nem látok arra, hogy ezen változtatni kellene.

Szerencsére ez a paradigma nem egyedül a magyar nyelvű szövegekre érvényes. A rokon népek és a nemzetiségek folklórját is ugyanúgy kezelték nálunk, immár generációkon át. (Természetesen hasonló felfogás figyelhető meg a népzene, néptánc, népművészet tekintetében is.) *A magyar folklór*¹ c. egyetemi tankönyvünkben (legutóbb

megjelent 1998-ban – és mind terjedelmében, mind nemzetközi színvonalában mindmáig társtalanul álló teljesítmény) amikor felsoroljuk a legfontosabb folklórkiadványokat (főként a 108–112. és 116–118. lapokon) legalább 300 ilyen könyvet említünk – és még a népzene és néptánc hasonló publikációi nem is itt, hanem a megfelelő fejezetekben találhatók.

Ám nemcsak mennyiségileg, hanem minőségileg is igen eredményes volt a magyar folklór és a nemzeti művelődés összekapcsolása. Sokszor bemutatták azt a folyamatot, amikor a 18. század végén elkezdi a magyar történelem és a magyar nyelv emlékeinek összegyűjtését, és már Révai Miklós a „rég magyar költészet” emlékeként szorgalmazza a népdalok összegyűjtését. Rát Mátyás, Kulcsár István és mások felhívása nyomán a 19. század közepéig akkora szöveganyag gyűlt össze, hogy Erdélyi János ennek csak töredékét tudta kiadni a *Népdalok és mondák* három kötetében (1846–1848). Itt közölt nagy tanulmánya (*Népdalköltészetünkről*) a magyar népdalok történetiségét hangsúlyozza: évszázadokra visszamenően. Ez akkor már ismert nézet, és az is, hogy előtte már Kölcsey Ferenc a *Nemzeti hagyományok* c. tanulmányában (1826) egy nagyszabású (német elméleti megalapozottságú) néptörténeti vázlatba illeszti bele az akkorra ismert magyar népdalokat. Toldy Ferenc és mások átveszik ezt a tárgyalásmódot, amelyet Erdélyi is köztudottnak tekinthetett.

Nincs jó folklorisztika nemzetközi összehasonlítás nélkül. Szerencsére ez az axióma önállósodó folklorisztikánk kezdetei óta szintén ismert volt nálunk. Henszlmann Imre A *népmese Magyarországon* c. hosszú tanulmányában (1846) az addig kiadott magyar népmeséket összeveti a Kárpát-medence népeitől azideig közzétett nem-magyar mesékkel. Később, a *Magyar Népköltési Gyűjtemény* köteteinek jegyzeteiben (1872-től) Gyulai Pál és Arany László folytatja az ilyen összevetést. Kevésbé köztudott, hogy a magyar népballadák nemzetközi összehasonlítását nemcsak az ún. *Vadrózsa-per* (1863) keretében kísérelték meg a kutatóink. Abafi Lajos az általa kiadott *Figyelő* legelső kötetében (1876) közli két tanulmányát a *Fehér Anna* és a *Molnár*

Anna balladákról – máig hihetetlenül gazdag, száztételes nemzetközi hivatkozásokkal. A magyar népköltészet ekkor felvázolt formai-esztétikai értékelése is mindvégig napirenden van. A pesti egyetemen a magyar irodalomtörténet professzora, Gyulai Pál a magyar népköltési műfajokról (mese, monda, népdal) többször is előadott. Nem a legelső, ám ekkor már gyorsírással lejegyzett, 1888–1889-es előadásainak szövegét pár évtizeddel ezelőtt ismét ki is tudtuk adni. Ebben kevés az elmélet, ám annál több szövegbemutató található. Viszont ez az időpont (1888) korábbi, mint a világszerte legelsőként ünnepeelt „népköltészeti” tanszéke: Kaarle Krohn fokozatos (1889–1898–1908) kinevezése a helsingforsi „imperatori” egyetemre. Egyébként Krohn magyar kartársaival, köztük Katona Lajos egyetemi tanárunkkal váltott szaktudományos leveleit közzé is tették.

Amikor tehát 1877-ben Kolozsvárt megjelenik az *Acta Comparationis Litterarum Universarum*, ugyanettől az évtől az *Ethnologische Mitteilungen aus Ungarn* folyóirata – a magyar folklórisztika jókor és büszkén léphet az európai porondra. Brassai Sámuel, Meltzl Hugó, Herrmann Antal, főként Katona Lajos és néhány társuk érdeme, hogy ezt a világ-irodalmi kitekintésű, történeti folklórisztikánkat megalapozták.

Mivel manapság sorban zárják be az egyetemi folklórisztika tanszékeket (a közismerten „nyomorgó” Zürichben például „anyagi okokból”), félve és örömmel jelenthetjük: e percben még van magyar folklórkutató egyetemi professzor Bukarestben, három is Kolozsvárt, egy Újvidéken; és kettő is Debrecenben, egy Szegeden; ezenkívül a közelmúltig Budapesten és Pécsen is volt. (Sajnos, az utóbbi helyen egyesek, éppen most szeretnék leépíteni.) Olyan paradigma ez, amit kiteljesíteni és nem leépíteni kellene. (Az utóbbira is volt törekvés – amit akkor sikerrel akadályoztunk meg.)

Nem is követem ennek a nemzetközi és magyar komparatív népköltészeti kutatási vonulatnak a további sorsát, hiszen szerencsére ma is megvannak a nyomai: Erdélyi Zsuzsanna, Paczolay Gyula, Jung Károly műveiben, korábban pedig Vargyas Lajos és Demény István Pál tanulmányaiban.

Egy egészen más, és „világméretben” ugyancsak egyedülálló munkára is felhívom a figyelmet. Ez a „Kronprinzwerk” (*Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képből*, 1884–1901). Az egész vállalkozás tüzetes bemutatása ugyan máig várat magára, ám tanulmányban és közzétételben magam is hangsúlyoztam fontosságát. Nemcsak azért, mivel a magyar „főszereplő” az ekkor már „svarcgelb” Jókai volt, és az első magyar kötetben (1888) ő írta *A magyar nép* című rész legtöbb fejezetét. (Szerencsére a *Magyar folklór szöveggyűjtemény* első kötetében, 2005-ben közre is tudtam tenni a több mint 50 nyomtatott lapnyi szöveget.) Azért is fontos az évtizedeken át folyó szerkesztés, mivel e negyedszáz kötetet megjelentető vállalkozásban részt vettek, fizetést vagy honoráriumot kaptak például Benedek Elek, Eötvös Károly, Herrmann Antal, Istvánffy Gyula, Kandra Kabos, Katona Lajos, Mikszáth Kálmán, Moldován Gergely, Rákosi Jenő, Takáts Sándor és sokan mások. Akkori festők és grafikusok egész sorának ez volt a kenyeke. A kötet sorozat (amely különben megihlette Robert Musil „Parallelwerk”-gondolatát) igazi jelentőségét akkor értjük meg, ha arra gondolunk: mi lett volna, ha egy hasonló, sokkötetes orosz cári kiadványt például gróf Tolsztoj Leó, egy másik hasonló, sokkötetes francia állami kiadványt pedig mondjuk Émile Zola vezényelt volna le?

A további, gyakran „[...] sok hazapuffogatás, ok semmi, de szörnyű magyarság. Bundás indulatok[...]” okozta büszkeség helyett egy másik témára térnék át. Megemlítvén, hogy immár másfél évszázada nincs egy nagy, reprezentatív magyar népköltési gyűjtemény! Más népeknek viszont van.

Nehéz elhinnem, noha tény, hogy már 1970 előtt, vagyis majd fél évszázada felvázoltam a folklór folklóron kívüli érvényesülésének modelljét. Néhány hazai kutatásra és ennél több nemzetközi „terminológiai” előzményre hivatkoztam. Minthogy akkor a „modern” művészetben a folklór hatását („folklorizmus”) mutattam be, csak bizonyos vonásokat emeltem ki. Azonban szembesítettem a 19. századi és a 20. századi folklorizmus jelenségeit (amelyeket „neofolklorizmus” névvel írtam le).

A 19. századi felfogáshoz Petőfi Sándor 1847. február 11-én Arany Jánoshoz írott nevezetes levelének közismert szavait idézem: „Hiába, a népköltészet az igazi költészet. Legyünk rajta, hogy ezt tegyük uralkodóvá! Ha a nép uralkodni fog a költészetben, közel áll ahhoz, hogy a politicában is uralkodjék, s ez a század föladata, ezt kivívni célja minden nemes kebelnek, ki megsokallta már látni, mint mártírkodnak milliók, hogy egy pár ezren henyélhessenek és élvezzenek. Égbe a népet, pokolba az arisztokrátiát!” Ez egy nyilvánvalóan politikai, és ebből származó poétikai program: a tradicionális folklorizmus programja.

Akkor lesz igazán tanulságos ez a vélemény, ha összevetjük Bartók 1928-ban megfogalmazott szavaival. (Amelyek tehát nem a folklórt használó művei és népköltési gyűjtőútjai előtt, hanem már ezek tapasztalataként fogalmazódtak meg.) Voltaképpen Bartók ez egyetlen alkalommal írt arról, miként hatott a folklór az ő műveire, és mi hozta létre Európában az új, modern zenét. „Nézetem szerint napjaink minden modern zenéjében két közös sajátosságot találunk, melyek szorosan, mondhatnók: ok és okozat módjára függenek össze. Egyik sajátosság a többé-kevésbé radikális eltávolodás a tegnap zenéjétől, különösen a romantikusokétól. Vagyis, először csömör lépett fel a romantikus korszak alkotásaival szemben, s azután ennek következményeként olyan kiindulópontok keresése, melyek a lehető legnagyobb ellentétben állottak a romantikus kifejezésmóddal.” (Bartók ezután elemzi, hogyan figyelhető meg a népzene hatása az ő és Kodály műveire, és utal Sztravinszkij „orosz periódusának” hasonlóságára is.)

1970-ben nyomtatásban megjelent dolgozatomban a következő módon vetettem össze a 19. századi folklorizmust a 20. század elején kialakult új művészeti folklorizmussal, amit *neofolklorizmus*nak neveztem.

<i>Tradicionális folklorizmus:</i>	<i>Neofolklorizmus:</i>
romantikus esztétika	avantgard esztétika
művészi továbbfejlődés (evolúció)	radikálisan új művészet (revolúció)
politikai emancipáció	csak esztétikai átvétel
tartalmi és formai	formai, ritkán tartalmi

A későbbiekben azt is kifejtettem, hogy a „folklorizmus” nem egyetlen fogalom, hanem egy dichotómia része: ellenpárja a „folklorizálódás”. És nem értékfogalom (azaz nem minden „folklorizmus” jó, nem minden „folklorizálódás” jó vagy rossz). Van köztük ilyen is, olyan is.

Táblázatban ez így fejezhető ki:

folklor → nem-folklor	=	folklorizmus
nem-folklor → folklor	=	folklorizálódás

Ahelyett, hogy az ilyen összefüggéseket most részletesen adatolnám, csak azt teszem hozzá, hogy az utóbbi ötven évben a magyar folklor mai használatát illetően olyan jelenségek váltak közismertté, amelyekre korábban nem gondolhattunk, illetve amelyek miatt korábban agódtunk: a népi kultúra halálától félvén.

A legfontosabb tény ezek között az, hogy a „hagyományos népi kultúra” hordozóinak továbbra is nyomorúságos élete (ugyanakkor a közösségi együttműködést egyre inkább igénylő volta) miatt máig is van mit „összegyűjteni, kiadni, terjeszteni” a folklórkutatónak. Szerencsére ez a munka ma is sikerrel folytatódik.

Másrészt a „folklorizmusnak” nem is egy, hanem legalább három „új” modellje alakult ki nálunk az elmúlt évtizedekben. A legismertebb ezek közül a „táncház” – amikor nem falusi fiatalok hagyományos táncokat járnak, sőt ezt akár világszerte is bemutatják, rendszerint hagyományos öltözetben. A folklórkutató szakember számára az is fontos, hogy ezek a táncok „valódiak”. A másik, ettől elválaszthatatlan az a gyűjtő és előadói gyakorlat, amely Martin György, Pesovár Ernő, Halmos Béla, Sebő Ferenc, Tímár Sándor és mások jóvoltából „világ-folklorrá” vált. Vagyis ma mondjuk Japánban vagy Washingtonban ezt bemutatván jelenik meg a magyar identitás. A harmadik modell pedig Erdélyi Zsuzsanna életműve. Amely nem csupán régi imák megkereséséből és közzétételéből áll, hanem mára egy nemzeti intézmény. Már a népi imákról szóló első híradások és előadások után szépirodalmi folyóiratban jelentek meg az ilyen imaszövegek (Juhász

Ferenc jóvoltából), pontosan azt az egységet hangsúlyozva, ami a magyar „műköltés” és „népköltés” között nálunk még ma is megvan. Biztos vagyok benne, Juhász Ferenc azért is csodálta az archaikus népi imaszövegeket, mivel bennük a maga műveinek társaira ismert.

Mindezek után igen szerényen kérdezem meg: érvényes-e fél évszázada adott rendszerezésem a tradicionális folklorizmusról és neofolklorizmusról? Azt hiszem – érvényes. Sőt, amiképp a 19. században elődeink Európa-szerte páratlan „tradicionális folklorizmust” hoztak létre, az utóbbi évszázad magyar „neofolklorizmusa” miatt sincs mit szégyenkeznünk. Világszerte társtalan ez a paradigma is. Az a tény, hogy nálunk a társadalom máig ismeri a magyar folklór sok alkotását – megóvándó paradigma. És az is, hogy a mai magyar társadalom e hagyomány ismeretében szinte automatikusan „népdalként” ismeri költőink és slágerszerzőink erre alkalmas, andalító és fülbemászó verseit is. Ilyen Móricz Zsigmondtól a *Mehemed és a tehenek*, József Attilától az *Altató*, Weöres Sándortól sok-sok remek vers, Tamkó Sirató Károlytól a *Bőrönd Ödön és Tengerecki Pál*, sőt, Koncz Zsuzsa és főleg Karinthy Frigyes jóvoltából az eredetnél sokkal jobb „magyar” Micimackó, vagy akár Romhányi József zseniális verses parafrázisában „Béni és Frédi”; majd a stockmagyar *Mézza családból* ismert meg. A „beszél majd az utókor Doktor Bubóról” típusú szövegek verses találalatok; sőt – amit látatlanban el sem hittünk volna – Hofi Géza több (nemcsak verses) szövege mintegy „mai közkedvelt népdallá”, mindenki által ismert magyar nemzeti szövegkinccsé vált. A gyermekfolklór esetében ez nem utolsósorban az utóbbi évtizedek óvodaiskolai-táncmuzikális folklorizmusa (jelesen a *Kalács* együttes erőfeszítései meg az előadásokat állandóan ismétlő média) következtében valósult meg. Mindez, mai szóval „brand Hungary”; és ilyen frappáns költőiséggel azért ragadt meg milliók tudatában, mert a magyar „népi=nemzeti” hagyományt követi mind tartalmilag, mind formailag – és „egyszerűen egyszerű”.

Az, hogy népköltészet és irodalom mennyire egymástól elválaszthatatlan lehet, sok példával igazolhatjuk. Itt csak egyet említek!

Az Erdélyi János szerkesztette *Népdalok és mondák* második kötetében (1847) ezt a hűségről (is) szóló, 516. számú dalt olvashatjuk (csak kezdő versszakát idézem):

*Távol látok két csillagot egymástól,
Én is távol vagyok kedves babámtól.
De majd megíratom úti levelem,
Pecsétem a hűség – megpecsételem.*

Aki hátralapoz a jegyzetekhez, megtudja, az eredetileg rábaközi népdalt „írta” – maga Erdélyi János. Vagyis az író és tudós a maga versét, pontosabban versátköltését is „népdal”-nak tekinti.

Előadásom végén csak még két praktikus megjegyzést tennék.

A fentiekben leginkább a költészetről volt szó. Hasonló áttekinzésre lenne szükség népzeneinkről, néptáncainkról és még inkább népművészetünkről, mivel ezek hiányoznak. A népzene, néptánc és népművészet másként illeszthető a nemzeti kultúrába. Ezt a különbséget is be kell mutatni – noha az egyezések a döntők.

Másik megjegyzésem arra vonatozik, hogy a „magyar paradigmával” ugyan elégedettek lehetünk, ám világszerte másutt is felhasználják a népi kultúrát, és amit lehet, tőlük tanuljuk el! Köztudott, hogy egyes tájak, vagy például a kelta népek mily büszkék folklórjukra. Különösen a balti országokban a gigantikus méretű gyűjtő és közlő tevékenység, a milliós népköltési szöveganyagot rendszerező adattárak és archívumok példaként állhatnak előttünk. Ott, érdekes módon az „irodalomtörténeti” és „népköltészeti” intézmények és archívumok össze vannak kapcsolva egymással.

Egy konkrét példa! Dolgozatom írása közben kaptam meg a finn Kalevala Társaság 92. (!) évkönyvét. Ennek címe: *Az írók Kalevalája*. A kötetben 25 finn író (és pár népköltészet-kutató) ír arról, hogyan kapcsolódik a mai író a nemzeti klasszikus eposzhoz. Az előszó elmondja, ez a kötet folytatása a 2009-ben kiadott hasonló kötetnek, amely *A képzőművészek Kalevalája*. Nyugodtan megismételhetnénk mi is e két kiadványt!

A magyar folklór gyűjtésében, használatában van annyi eredményünk, hogy bárki mástól is elfogadhassunk további jó ötleteket.

Már az utánam következő előadások ismeretében is hozzá kell tennem a mondottakhoz: a magyar kulturális önazonosság vonatkozásában botrányos az, ahogy mindmáig a magyar nyelvjárásokkal bánunk! Ez nem Trianon, Moszkva vagy Brüsszel átka – hanem a magunk határtalan butasága. Aki magyar nyelvjárásban megszólal – krahácsi megvetetté válik, egy kabaré bugyuta figurájává. Sajnos: még ma is sibólet nálunk, ha valaki nyelvjárásban beszél. Sőt, hát még ha cigány! Akik közül sokan egy csodaszép, általunk ma már nem is gyakorolt, régebbi magyar nyelvet tartanak életben, és nem csak a mai országhatárokon belül. (Ennek a hazai hagyománynak kimeríthetetlen gazdagságát igazolja Bari Károly most, 2013-ban megjelent, csodálatos, háromkötetes szöveggyűjteménye: *Régi cigány szótárak és folklór szövegek*; tudom bárkinek ajánlani.)

Hogy ismét rokon népi példát említsek: pár évtizede savoi nyelvjárásra(!) fordították le a *Kalevalát*. A délkelet-észti dialektusban pedig egyre több szépirodalmi alkotás jelenik meg nyomtatásban.

Ebből is tanulhatnánk, nyelvjárásainkat megbecsülendő.

SZAKIRODALOM

Szerencsére dolgozatom olyan témákat érint, amelyek „szakirodalmát” mindenki (vagy legalábbis „sokan”) ismerik (nemcsak ismerhetnék). Kölcsey, Petőfi, Arany, Bartók, Kodály életművére nem kell külön utalnom. Pontos hivatkozásnál ezt dolgozatomban jeleztem.

Korai folklorizmus-dolgozataim összefoglalása külön füzetben, nemzetközi távlatokkal: *A folklorizmusról. Néprajz egyetemi hallgatóknak* 9. Debrecen, 1990, Néprajzi Tanszék.

Hasonlóképpen a táncázmozgalomról vagy Martin György munkásságáról sem kell itt külön irodalmi hivatkozásokat adni.

Erdélyi Zsuzsanna archaikus népiima-szövegközlései már 1974 óta(!) egész könyvespolcot foglalnak el. Idén megjelent a negyedik, bővített kiadása:

Hegyet hágék, lőtőt lépék. Archaikus népi imádságok. Pozsony, 2013, Kalligram Kiadó. A kötet végén (az 1100–1114. lapokon) a téma szakirodalma is megtalálható. Világszerte egyedülálló kiadvány ez: több mint ezer lapos! Más keresztény népek is használtak laikus imákat. Ám ilyen impozáns gyűjteménye és kiadványa másoknak nincs.

Még ennél is egyedülállóbb az a nagyszabású adatgyűjtemény, amely Erdélyi Zsuzsanna munkájának visszhangját mutatja be:

Erdélyi Zsuzsanna–Várhelyi Ilona: „...századokon át paptalanúl...” *Az archaikus népi imádságműfaj fogadtatástörténete.* Bp., 2011, Szent István Társulat. Ez nemcsak a rendszerváltozás előtti és utáni, ide kapcsolható eseményeknek őszinte tükre, hanem a dolgozatomban tézisként bemutatott állításnak is ékes bizonyítéka, miszerint: nálunk a népi műveltség a nemzeti kultúra része. És nemzetközileg még ehhez hasonló munkáról sem tudok.

JEGYZET

¹ VOIGT Vilmos (szerk.): *A Magyar folklór.* Bp., 1998, Osiris Kiadó.

IANCU LAURA

Néprajzkutató, költő, az MMA rendes tagja

A HAGYOMÁNYOS VILÁGKÉP EGYETEMES JEGYEI

Korunk irányadó tudományos eszméi szerint nincsen igazság, csak igazságok vannak, nincs végső ok, csak okok vannak, nincs kultúra, hit, norma és stílus, csak kultúrák, hitek, normák és stílusok sokfélesége van,¹ és nincsenek „tények”, pusztán csak értelmezések, egymást szüntelenül felülíró és váltó értelmezési rendszerek.² A létezéssel, a történelemmel párbeszédet folytató ember újabb és újabb történelmet ír, az értelemmel való bűvészkedés révén a valóságot hol immanens realitásnak, hol érzéki csalódásnak mondja. Vajon a sokféle ideológiából táplálkozó, önmagát folyvást újraértelmező szellemi közegeben, diskurzusban, van-e helye *a világkép, a hagyomány, az érték, a középpont, a hierarchia, a transzcendencia* fogalmaknak? Beszélhetünk-e *hagyományozódásról, örökségről* akkor, amikor a jövő biztosításának az egyetlen módja a múlt elvetése? Végül, az intellektuális zűrzavarral, részkérdésekre összpontosító tudományossággal jellemezhető kultúrfilozófiai légkörben létezik-e, létezhet-e valamiféle *egyetemesség*? Életbe vágóan fontosnak mutakozó, valójában azonban az elme és a gondolkodás gyönyörködtetését szolgáló kérdések sora ez, amelyek megválaszolása aligha viszi majd előbbre a világot, és oldja meg az emberiség gondjait, és talán a művészeti alkotások esztétikai értékét sem fokozza (hova tovább?). De aligha kérdések ezek, inkább féligazságokból sarjadó *állkérdések*, hiszen miért ne mondhatnánk ellent az irányadó eszméknek, miért ne beszélhetnénk *világkép-*

ről, hagyományról, örökségről, értékről akkor, ha mindezek létéről bizonyosságot szereztünk?!

Abból a feltételezésből – ha úgy tetszik – *filozófiai alapigazságból* indulok ki, hogy az irányadó korszellemtől teljesen függetlenül, minden embernek – alkotónak, írástudónak, írástudatlannak – van egy *képe, elképzelése*, valamiféle *tudása* a világról és a világban fennálló, tapasztalható és tapasztalaton túli dolgokról, amit a korszellem adekvát terminológiájától függetlenül *világképnek* nevezünk, és aminek a művészetben történő megnyilvánulása sajátos, egyedi formát ölt.

A *világképben* rögzült *tudás* különbözik aszerint, hogy az írásbeliség vagy a szóbeliség keretei között keletkezett. A *népi kultúrában*, a *szóbeliségben* kialakult tudás forrása a *közvetlen szemlélődés*, azaz a jelenségek passzív megfigyelése és a *munka*, azaz a munkafolyamatok révén szerzett *tapasztalat*. A *személyes kapcsolat, személyes tapasztalat* útján szerzett népi ismeretek racionális elemei jól megférnek a *népi hitvilágot* gazdagon átszövő *irracionális* elemekkel, e kétféle tapasztalat tanulságai elválaszthatatlanul összefonódnak egymással. A hagyományos világképben keletkező *művészeti alkotások* többsége (pl. a népköltészet) maguk is *valóságos élethelyzetekhez* kapcsolódnak, a bennük megnyilvánuló eszme/tapasztalat úgy kozmikus, hogy egyszersmind része a közvetlen valóságnak is.³ A hagyományos világkép világhoz való viszonyulása elsősorban *érzelmi*, a megismerés folyamatában pedig a *hitbéli tapasztalatok*nak meghatározó szerep jut.⁴ Az érzelmi, hitbéli, intuitív megismerés áthatja az e világképben szocializálódott alkotó szemléletét is, meghatározva, olykor leszűkítve az alkotás folyamatában alkalmazható eszközök, az alkotásban megjelenő jelenségek/témák körét és azok értelmezési keretét. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy ebben az alkotói közegben az alkotó fő nyelve az *érzelmi anyanyelv*. Egy másik, pl. a szekularizált világképpel való találkozás esetén a hagyományos világkép nem veszít erejéből, nem hasonul meg, egy olyan fundamentumként és „háttérországgként” funkcionál, amely a nyitottság és a szabadság feltétele.

A *népi kultúra* és a benne öröklődő *hagyományos világkép* tudományos megítélése a kezdetektől fogva ellentmondásos.⁵ Kevesen voltak,

akik, felismerve a népi kultúra értékeit, sikeresen beemelték azokat a „magas” kultúrába. Ilyen volt az irodalomban Móricz, Tamási, Sinka és mások, továbbá Kodály Zoltán és Bartók Béla – utóbbiak a népi kultúrát a *nemzeti kultúra* alapkövének tartották. De vajon mi az, amit a művelt fő a néptől tanulhat? A magyar néprajztudomány által megörökített egyedülállóan gazdag népi tudás alapján azt mondhatjuk, hogy az önellátó és az önkifejezésében szabad élethez szükséges alapvető és nélkülözhetetlen ismereteket. Mégpedig olyan ismereteket, amelyeket sehol máshol a világon nem talál meg, hiszen „ezen a tájon csiszolódtak”, a helyi történelmi és természeti körülményekhez való alkalmazkodás révén, az elődök, az ősök által szerzettettek.⁶ Az írásbeliségen alapuló kultúra a benne tátongó űr kitöltéséért, tudásért és ihletért ritkán fordul a vele együtt élő nép tudásához, művészetéhez, inkább a tőle egészen különböző, idegen kultúrák, eszmék vonzáskörébe kívánczik, vélhetően azért is, mert magában hordozza a vágyat, hogy a világgal egy nyelvet beszéljen, hogy a nagyvilág nyelvét maga is beszélje. Akármilyen indíttatás is az, ami az írott kultúrát el kívánja vágni a saját gyökerétől, ami a népi és az elit kultúrája közti szakadékot mélyíti, bizonyos, hogy az nem az alkotás természetéből adódó kényszeredettség, és nem is a művészi szabadság feltétele.

A hagyományos világképben rögzült tudás nem passzív és nem elvont *tudás*, mégsem lehet igazán megragadni.⁷ A legtermészetesebb közeg, ahol ez a világkép feltárulkozik, az a *nyelv*.⁸ A paraszti közösségek *életfilozófiája* és *nyelve* egy és ugyanaz a jelenség. Amit Bartók a paraszti népzenéről állított, az a *tájnnyelvre*, a *nyelvjárársra* is érvényesnek bizonyul. A paraszti közösségek *nyelvjárársai* ugyanis „ugyanazzal a szerves szabadsággal fejlődtek, mint a természet egyéb élő szervezetei. [...] A tiszta gondolat megtestesülése, a forma tömörsége, kifejezőteljesége, az eszközök gazdagsága, frissessége és közvetlensége” jellemző rájuk.⁹ A hagyományos életfilozófia rendszerezésére irányuló kísérletezések mesterként vállalkozásoknak bizonyulnak, a szépirodalmi alkotások révén közvetített motívumok pedig csak érzékeltetni képesek valamit abból a mélységből és gazdagságból, amit a hagyomá-

nyos világkép magában hordoz. Ez a világkép egy olyan autonóm nyelvnek mutatkozik, amit nem lehet, pontosabban nem igazán szükséges „lefordítani”, sem tolmácsolni, de megismerni, megérteni és befogadni annál inkább. A hagyományos világképből inspirálódó alkotó számára éppen ez a körülmény okozza a legnagyobb feladatot, dilemmát, hiszen nemcsak a formailag kiforrt művészi alkotások, pl. a népköltészet, hanem egy egyszerű paraszti vallomás is remekmű lehet, amit nem szükséges feldolgozni, elegendő közreadni, hiszen önmagában is megállja a helyét. De vajon hol van a helye, és van-e helye a magyar irodalomban a „nép hangjának”, a nyelvjárásban rögzült népi bölcseletnek? Esetleg egy-egy folklorista vagy nyelvész boncasztalán, akik a népi közegből származó *irodalom*(?), *alkotás*(?) művészeti, esztétikai jegyeivel, értékelésével nem foglalkoznak, hiszen nem az a dolguk. Bartók bírálattal illette azokat a komponistákat, akik azért nyúltak „a népzene kincsestárába”, mert cserbenhagyta őket a saját invenciójuk, „zenéjük – írja – a tiszta népi stílus nyomait tükrözi, de teljesen át van itatva a nyugat-európai zene sablonjaival”.¹⁰ Bartók a népi dallamok „megharmonizálását” a legnehezebb feladatok egyikének tartotta, nehezebbnek, mint egy nagyszabású eredeti mű megírását.¹¹ A zeneszerző ezen szavait is érvényesnek tartom a hagyományos világképet és az azt hordozó nyelvi köntöst „szépirodalmiasítani” próbáló alkotói szándék esetén.

A népi kultúra hagyományos világképe voltaképpen egy olyan *értékhierarchia*, ahol az egyén felett a közösség, a versengés felett az együttműködés, a ráció felett az érzelem, a jog felett az igazság(osság) áll, az e világgal szemben pedig a túlvilág primátusa érvényesül. A primátus nem kizárólagosságot jelent, pusztán csak prioritást, hangsúlyt, ugyanis ennek a világképnek a lényege a komplexitás, a makrokozmosz és a mikrokozmosz teljessége (egységessége). A hagyományos világképnek középpontja van, és ez a középpont a *transzcendencia*. Világunkban, ahol a jogok egyedüli osztogatója egy anonim „gondviselő társadalom”, ahol az ellenőrzés alatt tartott ember fölött egy láthatatlan hatalom uralkodik,¹² van egy – hangját nem hallató – másik

világ is, ahol nem igazságok, hanem Igazság van, ahol nem jogok, hanem *kötelességek*, törvények vannak, ahol az élet és a történelem ura nem a társadalom és nem is a politikai hatalom, hanem az ezek fölött álló, önmagát kinyilatkoztató személyes Isten. Nagyon szeretném hangsúlyozni, hogy nem a személyes hitem mondatja ezt velem, hanem az elmúlt 15 esztendőben végzett néprajzi vizsgálataim révén szerzett tapasztalatok. De ugyanezekről a tapasztalatokról számol be Nagy Olga folklorista több kötetében,¹³ legutóbb pedig Tánczos Vilmos egyetemi tanár, 2008-ban megjelent *Elejtett szavak. Egy csíki székely ember nyelve és világképe* című rendkívül értékes könyvében.

A hagyományos világkép legmarkánsabb jegye a sajátos *emberkép*, az ember önmagáról és a másik emberről alkotott képe. Ezzel kapcsolatos élményeiről Kodály a következőket jegyzi fel: „Az a sok szeretet, szívesség, melegség, amellyel itt is, ott is fogadtak, mint egy nagy máglya melegít körül. Ezt megszolgálni életcélnak is elég. [...] A legszegényebbek, legtöbbet dolgozók kapták égi ajándéku a legszebb dalokat. Ideadták kéretlenül.”¹⁴ A parasztság életében megnyilvánuló morális értékrend, a paraszti műveltség kozmikus jellege, Kodály és Bartók számára erkölcsi imperatívusszá vált. Mindezt pedig a magyar néprajztudomány megörököltette az idők számára, kiemelte a változás, a múlandóság és a romlás folyamatából s ekként, ha más formában is, *ma is létezik*, a magyar kultúra szerves része.

Wilhelm Schmidt (1868–1954) 1912-ben megjelent, *Az isteneszme eredete* című 12 kötetes munkájában áttekintette az etnológusok, etnográfusok által összegyűjtött, a földkerekség egészén élő természeti népek műveltségét, és megállapította, hogy az embertani, nyelvi, kulturális tekintetben egymástól teljesen különböző ősnépek *erkölcsi nézetei, élete és vallása* megdöbbentően hasonló, csaknem azonos, ami a szerzőt egy személyes, isteni *őskinyilatkoztatás* feltételezésének a felvetésére vezette/készítette.¹⁵ Ugyanezeket az erkölcsi értékeket,¹⁶ ugyanezt a világtrendet mutatta ki a magyar népköltészetben a magyar népi kultúra egyik legjelesebb szakértője, Andrásfalvy Bertalan, egyik tanulmányában. A hagyományos világkép embere nem ereszt gyökeret

a világba, a múlt világban mulandóságát éli meg. Számára az élet nem az a hely, ahol maradéktalanul és tökéletes formában boldog kíván lenni. A parasztemberek körében gyakori mondás, hogy számukra az életben egyedül a *munka* okoz örömet. Hadd idézzem ezzel kapcsolatosan a 80 esztendőös csíkszentkirályi Tánczos Mihály vallomását: „Hogy van-e túlvilág, s hogy mi lesz a túlvilágon, én azt nem tudom, de ha ott es dógozni kell, akkor én ott es ejsze jól járok, én ott es elől leszek. Met az életbe csak annyi örömöm van: a dolog. [...] Én ejsze odafel a mennybe es tüzelő leszek, úgy, mind itt a földön, s tüzelek ott es a többieknek”.¹⁷

Bár a köztudatban a népi kultúra szorosan kapcsolódik a paraszti közösségekhez, a *hagyományos világkép* értékei nem a népi/paraszti kultúra szuverén elemei. A hagyományos világkép – a tudományos eszmékhez hasonlóan – voltaképpen a mindenkori emberrel együtt születő létfilozófiai kérdésekre nyújt választ, értelemmel és értékkel ruházza fel a léteezést, pontosabban felismeri a létezés mögött húzódó Értelmet, a létezésben rejlő értéket. Téves elgondolás, hogy a létezés-sel, az étellel, a történelemmel kapcsolatos kérdések az ezek megválaszolására specializálódott tudósok, művészek privilégiuma. Minden embert személyesen megszólító kérdések ezek, amelyekre a hagyományos világkép egy *kollektíven elfogadott* választ fogalmaz meg, kínál fel, ahol a hit és az életfunkciókhoz szükséges tudás egységet alkot. A modern, a posztmodern ember a hit útján és a tudományos módszerek révén szerzett ismereteket, azaz a lelki és az anyagi valóságot egymás ellentéteinek tekinti, el sem tudja képzelni, hogy létezik olyan világkép, ahol a kettő szerves egységet alkot(hat), hogy léteznek olyan tudósok, akik a hitben/misztikában is élen járnak – és fordítva.¹⁸ Sőt, a világképek pluralizálódása, a tudomány specializálódása következtében kialakult harcban, a hivatásos tudós megjelenésével megindult az elsőbbségért vívott küzdelem, azért ti., hogy ki uralja a világképet, a kultúrát, a művészeti ízlést stb.¹⁹ A hagyományos világkép léte és hitelessége úgy gyengül, hogy alapvető értékeiről (istenhit, erkölcsiség, közösség, értékorientáció stb.) megpróbálják bebizonyítani, hogy

tévesek, művészi megnyilvánulásaik pedig alacsonyrendűeknek minősíttetnek. A hagyomány értékeit elismerő kutatókról, valamint az ezeket az értékeket a szépirodalmi alkotásokban közvetítő szerzőkről pedig azt állítják, hogy ideologikusak.²⁰ A „szekularizált” művészet mércéje szerint a szellemi örökségként hagyományozódó világképben rögzült „értékek”, attitűdök, nyelvi adottságok társadalmi és művészi értéke anakronisztikusnak minősül, már amennyiben létezésükről egyáltalán tudomást vesznek.

Kérdezhetnénk, hol van ma már az a világ, ahol a hagyományos világképnek követői vannak? A világ valóban halad az önbeteljesülés útján, de a világot egységben szemlélő, a közösség javát az egyéni érdeknél előbbre tartó, a tetteit mérlegelő, azok következményével számoló emberrel ma is találkozunk nemcsak a magyar kultúra archaikusabb vidékein, hanem a nagyvárosokban is, nemcsak a magyar néprajztudomány szakkönyveiben, hanem a valóságban is. Mert a hagyományos világkép – tágabban értelmezve – nem egy konkrét térhez és időhöz kapcsolódó jelenség, társadalmi képződmény, hanem elsősorban egyetemes értékeket – hit, hűség, bizalom, béke, erkölcsiség, közösség stb. – valló *értékrend*.

Tomáš Halík lengyel pap-filozófus egyik könyvében úgy fogalmaz, hogy amikor az újkor küszöbén a valóságot kettéosztották objektívre és szubjektívre, Isten hajléktalanná vált.²¹ Hogy ez így van-e, s ha így van, akkor mi ennek a következménye világunk sorsára nézve – nem tudom. Néprajzi kutatásaim és egy-egy író-olvasótálalkozó alkalmával szerzett tapasztalataim alapján csak azt tudom, hogy a világ nem csak olyan, amilyennek korunk irányadó eszméi akarják, hogy lássuk, a világ olyan is, amilyennek azok látják, akik saját világképüket nem kifelé, a külvilág számára, hanem befelé, saját maguk és közösségeik számára fogalmazzák meg. Ehhez hasonlóan, a művészi önkifejezés igénye és lehetősége azok számára is adott, akik nem az irányadó művészeti stílusok eszközeivel fejezik ki gondolataikat, akiknek az alkotásaiban nem eszmék, hanem elsősorban *emberi tapasztalatok* nyernek megfogalmazást, amelyeket a *hit* fényénél értelmeznek. Ez a világ-

kép *kettős látással* rendelkezik, egyszerre látja a világot lentről és a magasságból. Itt tehát a valóság egyetlen egységet alkot, nem töregett objektív és szubjektív részekre. A csíkszentkirályi parasztnak szerint azért nem, mert „amióta a halált feltalálták, az élet nem biztos”.²²

MELLÉKLET

VILÁGKÉP A NYELVBEN

Idézetek mai paraszti vallomásokból

Mindenki úgy beszél, ahogy ért. Elgondolom, hogy Istenem,
ejnye nincsen két ember se a földön, akinek a nyelve
teljes mértékbe megegyezne,
s akik tökéletesen megértenék egymást.

*

A léleknek nincsenek esztendői. (A lélek nem öregszik.)

Az Isten kitakarja. (Az igazságra fény derül.)

Hadd el az Istent dolgozni, ne szetess! (Isten malmai lassan őrölnek).

Ha tüzet nem teszel, nem száll fel a füst. (A hírnek oka van.)

Én nem kellett elmenjek nehézségért a faluba! (Kijutott a bajból.)

Hiába szép a ház ha rossz a szű! (Hiába a gazdagság, ha nincs békesség.)

A gondolat még elfut, de a szót, azt tudjuk! (A kimondott szóért felelni kell.)

*

Én azt tartom, hogy akinek egy kicsi egészsége van,
s aki nem tartozik senkinek az má gazdag.

Met lehet akármije az embernek, de mindenki csak egy kanálval
eszen, s ha fáj valami, az mindenkinek egyformán fáj.

*

A nagygazdának többhöz több kell, s neki nem elég az, hogy neki van, neki még az es kell, hogy az ő vagyonát valaki elismerje, hogy valaki őt értékelje. (...) Mert ha nincs, akkor az egész nem ér semmit.

*

Akinek a lelke megtört, hamar elsírja magát...

Nem talál a szerelem... Hideg természete volt... Huszonöt éves házasságok, három gyermekem van, de én nem tudom, hogy mi a szerelem.

Annuska, fiam, mától fogva özvegyasszony a neved. Mától fogva reád dobhatnak minden követ, nincs, aki megvédjen.

Megfogd a szádat, ne beszélj! Hát ez beszélni való dolog?

Még a szegénységet is szereti, mert meg van vele szokva.

*

Én tudom, hogy a házasság nagy döntés, nehéz döntés, az ember valamennyire fél es tőlle. Az egyszeri legény es azt mondta vót az apjának: Édesapámnak könnyűd vót megházasodni, met édesapám édesanyámot vette vót el, de hát én egy vadidegent hogy vegyek el?

*

Az emberiség olyan, hogy a magunk hibáját nehezen ismerjük el, örökké azt gondoljuk, hogy mi tökéletesek vagyunk. De aki a türköt feltalálta, az nem vót buta ember. Mindenki elébb nezzen belé, s kérdezze meg magát: vajon én nem mondtam-e valamit? Vajon én nem

csináltam-e valamit? Me senki se tökéletes, érttetted-e. Egyik ilyen tökéletes, s a másik olyan tökéletes, de tökéletes az nincs.

*

Mindenkinek igaza van, csak nem egyszerre, hanem szerre [sorra], met egyszerre nem lehet. S mindenkinek van egy kürtje, amivel fújja az övét.

*

Ez mind szép es, jó es, csak azt az egyet kezdtük elfelejteni, hogy a meénk a munka s az Istené az áldás. A jégnek el szabad verni a határt akkor es, ha a föld minősített vetőmaggal van bévetve, s a villanypóznának neki lehet menni a legdrágább autóval es.

*

Az emberiségnek valamibe hinni kell, s valamitől félni kell. Met az ember a tudásával soha nem tudja felülmúlni a titkot, hogy megfelejtse, vagy mi. S az embernek kell legyen valami hite, hogy valahová tartozzék, hogy legyen ember valóba.

*

Hogy van-e túlvilág, s hogy mi lesz a túlvilágon, én azt nem tudom, de ha ott es dőgozni kell, akkor én ott es ejsze jól járok, én ott es elől le-szek. Met az életbe csak annyi örömöm volt: a dolog.

*

Hej, de szépen mondja, de milyen hamisan! Jaj, reámszakadt az ég egy darab Istennel! Jaj, kívántam meghalni! Jaj, de nekem elől tűz, hátul víz! Melyik be füljak belé? Ott sírtam, ahol csak az Isten látta.

*

Megbúsultam magamat. (Depressziós.)
 Nem viszik a beszédet. (Diszkrét).
 Én mondok egyet s kend fog bé egyebet. (Félreérti.)
 Legjobb ne vegyülj oda. (Ne avatkozz be!)

Ha rosszat teszünk az sürül meg egy hamar. (A rossz rosszat szül.)
 Megrégült benne a vétek. (Javíthatatlanná vált.)
 Nem tudsz élni mint a kő a patakba, meg kell halni.
 (A halál az emberi természethez tartozik.)
 Ez a világ időben van, a másik örökkévalóságban.

*

AZ IDÉZETEK BIBLIOGRÁFIAI ADATAI

- GYŐRI Klára: *Kiszáradt az én örömem zöld fája*. Bukarest, 1975, Kriterion.
- IANCU Laura: *Világkép a nyelvben*. Kézirat.
- NAGY Olga: *Asszonyok könyve*. Népi elbeszélések. Budapest, é.n., Magvető Könyvkiadó.
- TÁNCZOS Vilmos: *Elejtett szavak. Egy csíki székely ember nyelve és világképe*. Csíkszereda, 2008, Bookart.

JEGYZETEK

- ¹ Alister McGRANTH: *Az ateizmus alkonya. A hitetlenség térhódítása és hanyatlása a modern világban*. Bp., 2008, Szent István Társulat, Bp., 207.
- ² MOLNÁR Tamás: *A modern-kór. Tünetek és ellenszerek*. Öt beszélgetés Jean Renauld-val. Bp., 2008, Kairosz Kiadó, 114.
- ³ GRÓH Gáspár: *Öt fokon a végtelenbe (Előszó)* = BARTÓK Béla: *Írások a népzeneről*. Bp., 2008, Kortárs Kiadó, 13.

- ⁴ A magyar néprajztudomány egyik legkiemelkedőbb alakja, Bálint Sándor szerint az egyszerű ember világhoz való viszonyulását a képzet, az érzelem és egyéb irracionális hajlandóságok alakítják, amelyekből „gondolat- és képzetrendszerét éppen olyan szigorú következetességgel, ha nem is teljes tudatossággal építi fel, mint a rendszeralkotó tudomány”; éles megfigyelő, de: nem merül el a részletekben, mindenütt a nagy összefüggések megtalálására törekszik. BÁLINT Sándor: *A magyar vallásos néprajz körvonalai* = Uő: *Népünk ünnepei*. Bp., 1938, k.n., 9.; Lásd még: ANDRÁSFALVY Bertalan: *Őshagyomány és népköltészet* = SZALAY Olga (szerk.): *Tükröződések. Ünnepi tanulmánykötet Domokos Mária népzene kutató-zenetörténész tiszteletére*. Bp., 2012, L' Harmattan, 15.
- ⁵ ANDRÁSFALVY Bertalan: *Népi kultúra és közművelődés*. Ethnographia, 2006/1, 2. – Kodály zenész kortársai például a magyar zenéről úgy vélekedtek, hogy az „nem kultúráképes, magasabb, művészibb fokra emelni nem lehet”. Vö. KODÁLY Zoltán: *Közélet, vallomások, zeneélet*. Bp., 1989, Szépirodalmi Könyvkiadó, 94.
- ⁶ ANDRÁSFALVY Bertalan: *Népi hagyomány, nemzeti művelődés*. Honismeret, 1991/6, 23.
- ⁷ A kérdés kapcsán Tánczos Vilmos úgy fogalmaz, hogy a világképet „megragadni, leírni, másokkal – kívülállókkal és az utókorral – megértetni, egyszóval másoknak átadni, majdhogynem reménytelen feladat”. TÁNCZOS Vilmos: *Elfelejtett szavak. Egy csíki székely ember nyelve és világképe*. Csíkszereda, 2008, Bookart, 9.
- ⁸ Lásd a Mellékletben közölt szövegpéldákat.
- ⁹ Másik esszéjében úgy fogalmaz: „A paraszttzene formailag a lehető legtökéletesebb és legváltozatosabb. Kifejezőereje bámulatosan nagy, emellett teljesen mentes minden érzélgősségtől, minden fölösleges cikornyától; néha a primitívségig egyszerű, de sohasem együgyű.” BARTÓK: *i.m.*, 53, 82.
- ¹⁰ BARTÓK: *i.m.*, 53.
- ¹¹ BARTÓK: *i.m.*, 89, 91.
- ¹² MOLNÁR: *i.m.*, 41.
- ¹³ Lásd pl.: *A törvény szorításában; Asszonyok könyve; Népi változatok szerelemre és házasságra*; Győri Klára: *Kiszáradt az én örömem zöld fája*; Kocsis Rózsi: *Megszépült szegénység*.
- ¹⁴ KODÁLY: *i.m.*, 140.
- ¹⁵ Hasonló feltételezést fogalmazott meg a zene kapcsán Bartók Béla is: „Az a gyanúm, hogy a földkerekség minden népzeneje, ha elegendő népzenei anyag és tanulmány áll majd rendelkezésünkre, alapjában véve visszavezethető lesz majd néhány ősförmára, őstípusra, ősstílusra”. BARTÓK: *i.m.*, 196.
- ¹⁶ Ti. az egyén szabadságának és az egyes emberek méltóságának az elismerése és tisztelete, nem korlátlan fokon, hanem a testvériség elvének az érvényesülése révén. ANDRÁSFALVY Bertalan: *Őshagyomány és népköltészet...*, 17.
- ¹⁷ TÁNCZOS: *i.m.*, 244.

- ¹⁸ Például Pascal, Leibnitz, Teilhard de Chardin. – Akérdésről lásd: Henry BOULAD: *Teilhard de Chardin misztikája = Uő: Az egység víziója*. Kecskemét, 2000, Korda Kiadó, 20-32.
- ¹⁹ Az egység és egyetemesség megteremtésére megalakult *universitasok* ma inkább csak fokozzák az emberi mivolt megosztottságát, szétszaggatottságát, atomizáltságát. Molnár Tamás filozófus úgy vélekedett korunk tudásairól, mint olyan szakértőkről, akik „mindent tudnak a semmiről”. – Vö. MOLNÁR: *i.m.*, 12.
- ²⁰ Vö. KODÁLY, *i.m.*, 94.
- ²¹ Tomas HALÍK: *A gyóntató éjszakája. A kishitűség ellentmondásai posztoptimista korunkban*. Bp., 2010, Kairosz Kiadó.
- ²² TÁNCZOS: *i.m.*, 287.

ANDRÁSFALVY BERTALAN
professor emeritus

A NÉPMŰVÉSZET, NÉPHAGYOMÁNY MEGBECSÜLÉSÉNEK JELENTŐSÉGE ÉS SZEREPE A MAGYAR TÁRSADALOM ÉS MŰVELTSÉG RÉG ÓHAJTOTT EGYESÜLÉSÉBEN

Az ember és a társadalom egyik legfontosabb életszükséglete a közösség, a kapcsolatok ember és ember, ember és Isten, ember és a természet között. A kapcsolat helyett használhatnánk a szeretet szót is, ha nem lenne ennek ma érzелgős felhangja. A szeretet azonban nemcsak érzелem, hanem életszükséglet és parancs. A szeretetkapcsolatok koncentrikus körök rendszerét mutatják. A legkisebb a legelső, az anya szeretetkapcsolata gyermekével. Ezután tágul a gyermek szeretetköre: család, rokonság, gyermekpajtások, utcabeliek, iskolatársak, az egy falubeliek, egy korosztályhoz tartozók, akik közül társat választ vagy talál; a faluközösség, a városrész, a város, az egy műveltségű falvak összetartozó csoportja; a néprajzi csoport, a nagyobb tájegység és végül a nemzet és az ország. A szeretetkapcsolatok rangsora az egyén korával változik. Kétségtelen, a felnőtt kor kezdetéig az anya-gyermek kapcsolat a legerősebb, mely azonban az ifjú férfi vagy felnőtt leány esetében nem akadályozhatja meg a fiatalok párválasztását, mert ez a kapcsolat lesz az erősebb: egymásért mindketten elhagyják apjukat, anyjukat és lesznek egy test, egy lélek. Végül az újabb, legerősebb szeretetkapcsolat lesz az, ami a felnőtté vált fiatalembert nemzetével köti össze; nincs nagyobb szeretet annál, mint ha valaki életét adja barátaiért.

A kielégítetlen szükségletekről árulkodnak a hiánybetegségek. A lélektan és a magatartástudomány egyértelműen kimutatja, hogy a kapcsolathány minden körben veszélyezteti az egyén testi és lelki (mentális) egészségét, és ezáltal az egész társadalom egészséges működését. A kapcsolat, a szeretet nem maradhat pusztá gondolat, érzelem, azt ki kell fejezni, azt tudatni, éreztetni kell. Az anya öleli, simogatja, becézi magzatját, beszél, énekel hozzá, utánozza, neveteti a saját, egykor megtanult anyanyelvén: a szó, a mozdulat, a dallamok, a ritmus, az arcjáték anyanyelvén; gondoskodik a gyermek változatos szükségleteinek kielégítéséről: eteti, itatja, melegíti, szorítja, rázogatja, játszik vele. Amint később is a művészet nyelvén fejezi ki szeretetét a család, a társak, a választott élettárs, a barátok iránt, és áldozatkészségét is kinyilvánítja, vagy ha kell, bizonyítja. Ha ezt nem teheti, nem teszi, a kapcsolat hiányától nem csak ő, hanem társai, közösségei és egész nemzete szenvedni fog, megbetegszik. A magatartástudomány minden egyes szeretetkörre érvényesen kimutatja a hiány, a kielégítetlenség következményeit. Társadalmi tőkének tekinthetjük a szeretetkapcsolatok összességét. Hiánya szorongáshoz vezet, és a szorongó ember minden testi és lelki bajnak ki van szolgáltatva: a szív és érrendszeri, a daganatos, rákos, az emésztőszervi- és kedélybetegségeknek, depressziónak egyaránt. Még az olyan nehezen meghatározható szeretetkapcsolatnak, mint a hazaszeretet hiányának is jól felismerhető, leírható következményei vannak. Például egy amerikai vizsgálat kimutatta, hogy az oda kivándorolt japánoknak két csoportját lehet jól megkülönböztetni egymástól. Az egyik mindenben igyekszik felvenni új hazájának szokásait, mentalitását, nyelvét, ezek sikeres üzletembereknek is bizonyulnak. A másik csoportba azokat lehet sorolni, akik anyagi áldozatokkal, de megtartják kapcsolatukat az anyaországgal, megtartják nyelvüket és azt továbbadják utódaiknak, ragaszkodnak a japán szokásokhoz. Ezek nem olyan sikeresek, mint az előző csoport tagjai, de életkoruk átlaga öt évvel magasabb az előző csoporténál.

Ha egy jól körülhatárolható társadalom tagjainak átlagéletkora alacsony, és más társadalmakkal, népekkel összehasonlítva, például

a fentebb említett, nem járványszerű betegségeknek aránya és az öngyilkosságok gyakorisága magasabb, ott bizonyosra vehető, hogy az emberi kapcsolatok, a társadalmi tőke gyengeségéről, hiányáról van szó. Az emberi kapcsolatok hiánya vezet egy nép egyes társadalmi rétegeinek, osztályainak elmagányosodásához, tanult reményvesztéséhez; az egész nép, nemzet tagjaiból kiveszett összetartozás-tudat, a szolidaritás hiánya pedig e nép lélekszámát és történelmi sorsát, vereségét és kiszolgáltatottságát is meghatározhatja. Röviden: a történelem elsősorban a népek belső, tagjait összekapcsoló közösség szerepére, szolidaritására szerint alakul. A néphagyomány, egyes népek több évszázados tapasztalata alapján kialakult tudás és erkölcsi rend művészi formában továbbadott megfogalmazása, bemutatása és tanítása a nép életének, fennmaradásának, sajátos küldetése teljesítésének biztosítására. A népköltészet nem más, mint a szeretetkapcsolat kifejezése és az életadó erkölcsi rend művészi eszközökkel való tudatosítása: ez az erkölcsi értékrend nem csorbítja az egyén szabadságát, törvényei a boldog egyéni élet játékszabályait, egyben egy nemzet fennmaradásának zálogát jelentik.

Ha a mai magyar népesség egészségügyi mutatóit összevetjük Európa más népeinek adataival, egyértelműen kiderül, hogy azok igen rosszak, ha nem a legrosszabbak kontinensünkön. „Magyarországon két év alatt háromszor annyian halnak meg szívérrendszeri betegségek miatt, mint az európai átlag. Az életkor szerint standardizált átlagot 100%-nak véve Magyarországon a férfiak keringési szervi halálzási aránya 147%, a nők 144%. A férfiak ezzel az aránnyal vezetnek Európában. [...] A magyar férfiak között legnagyobb a daganatos betegségek miatti halálozás, 127%, a nők közötti 125%, Európában a harmadik. Az emésztőszervi megbetegedések közül az alkoholos májbetegség és májsugor kiugróan a leggyakoribb halálok.[...] Az erőszakos halálozás (baleset, öngyilkosság, gyilkosság) aránya megdöbbentő, a férfiak között Magyarországon – az európai átlagot 100%-nak véve – 189%, a következő Ausztriában 49%-kal kisebb, a nők között nálunk 192% – tehát közel kétszerese az európai átlagnak! [...]

A kutatási eredmények egyértelműen bizonyították, hogy az érzelmi funkciózavarok, a szorongás, depresszió jelentős kockázati tényező számos, nagy népegészségügyi jelentőségű betegség kialakulása, lefolyása és kiújulása szempontjából.” – írta Kopp Mária 1991-ben.¹

Nem először lehettünk ebben az állapotban. A múltban nem állt rendelkezésünkre hasonló, magatartástudományi értekezés, sem statisztikai adat a hazai és az európai egészségügyi helyzetről. A végeredményt, a nemzet egészének állapotát azonban legjobbjaink megérezték, látták, megfogalmazták. Nem annyira a diagnózist, mint a gyógyítás lehetőségét, módját, a terápiát. Vissza kell térnünk a néphagyomány évszázados tapasztalatához, és fel kell használnunk azt a gyógyításban. Kodály Zoltán ezt így fogalmazta meg 1977-ben: „Hogy a nemzet lehajol a néphez, igyekszik megérteni és felemelni, nem pusztán irodalmi vagy zenei jelentőségű dolog. Életbevágó fontosságú és hosszantartó történeti folyamat fordulópontja ez. A regeneráló folyamaté, mely lassan még akkor indult meg a nemzetben, amikor a török háborúk után szinte végelgyengülésben, álétan feküdt, mely még ma is tart. Öntudatlan célja, a homogén nemzet, melynek minden egyes tagja a közös életcél tudatában végzi a ráeső feladatot. Olyan ideál ez, melyért a nyugati, nálunk sokkal egységesebb nemzetek is időnként újra meg újra küzdeni kénytelenek.”²

Kodály Zoltán a fenti idézetben a 18. század végén kibontakozó reformkorra utal, amikor a magyar nyelv és irodalom megújítására, a “magyar nemzeti lélek” (Berzsenyi) felébresztésére és ezért a népnyelv és népköltészet gyűjtésére vállalkoztak legjobbjaink, költők, írók, gondolkodók. Tárgyilagos, a valósághoz hű, igazságos történelemkönyvek és történelemtanítás nélkül is a nemzet értelmiségének többsége jól látta a Rákóczi-szabadságharc leverése után a magyar nemzet nyomorúságának igazi okait. A mohácsi vész egyenes következménye volt végzetes megosztottságunknak. Nemcsak a kapzsi, kötelességéről megfeledkezett főnemesség pártos széthúzása, hanem az egész nemzet végzetes megosztottsága volt legyőztetésünk, megfogatkozásunk, megaláztatásaink oka. Ugyanis Werbőczy törvényével a nemzetből

kizártuk a magyar népesség túlnyomó többségét jelentő jobbágyságot, a magyar nemzetiség, a sajátos magyar kultúra őrzőjét, teremtetőjét, életetőjét. Pedig az iskolázatlan parasztnépben élt csak az egész nemzet iránt érzett feltétlen szeretetkapcsolat, amivel önfeláldozóan megvédte az országot és egész Európát 1456-ban, Nándorfehérvárnál megsemmisítve az akkori világ legerősebb, Bizáncot meghódító győztes szultán seregét. Ötvennyolc évvel később megismétlődhetett volna ez a diadal, a fél évszázad alatt újból megerősödött, Európa meghódítására készülő török hadsereg ellen, ha a kapzsi és irigy nemzetáruló főurak támogatják a Dózsa György vezérletével, áldozatkészen és lelkesen összegyűlt keresztesekeket. Attól félve, hogy a felfegyverzett jobbágsereg esetleg megtagadja az engedelmisséget, és elégtételt vesz a közelmúltban a jobbágyságot sújtó, önkényes és erőszakos eljárásaikért, megalázóan megakadályozták jobbágyaik további csatlakozását a török ellen vonuló hadhoz. Megtagadták ellátását, élelmezését, kiátkozással fenyegették meg azokat, akik felhívásukra nem térnek haza; végül Sziljanovics szerb despota – ugyancsak a török ellen készülődő – seregét ráuszították a paraszthadat kísérő asszonyok és segítők táborára és Hájszentlőrincen lemészárolták azt. Ezután a Szapolyai vezette, a végekről hazahívott harcedzett sereggel hátbatámadták Dózsát, becsapva elfogták és kivégezték, háromszor annyi, lelkes jobbággal együtt, mint ahányan 1526-ban elesetek Mohácsnál. Ha csak ennyivel többen lettek volna ott Mohácsnál, és Szapolyai is ott lett volna! A magyar jobbágyság még utána is nemegyszer megszégyenítette a nemesi sereget a török elleni küzdelemben, de jogfosztottsága fennmaradt lényegében 1848-ig.

Ez a büntudat is ott van a reformkor íróiban, költőiben, amikor a népköltészet felé fordulnak. Erdélyi Jánost, a népköltési gyűjtések fáradhatatlan szervezőjét és értelmezőjét idézem, *Egy századnegyed a magyar szépirodalomból* című, 1855-ben a *Pesti Napló*-ban megjelent írásából. Ebben nem csak azt fejezi ki, hogy – amint Kodály mondta – a néphagyomány felé fordulás „nem pusztán irodalmi vagy zenei jelentőségű dolog”, hanem napjaink „népiességét” is bírálva rámutat e lépés társadalompolitikai távlataira is:

A népi nem elv, hanem elem – jelenti ki –; s e kettőt gyakran téveszti össze az újabb irodalom, nem csoda aztán, ha éles ellentétek mutatkoznak a nézetekben. – Végre a magyar költészetben a népen kívül egyes költők által szintén műveltett a népi elem; mert ott vannak Görgei Albert, Beniczky Péter, Horváth Ádám, Csokonai, Vitkovics stb, hanem csak kivételesen, leginkább víg vagy tréfás célokért s mintegy másodranguságra, alárendelt szerepre kárhoztatva az ugynevezett mivelt és tudós költészet mellett. Ha tehát némelyek megsokalták már eddigelé a népieskedést, ez fánton fánt. A régibb műtudalom nem ismerte el művészeti alapnak a népit, s most visszaadatik a kölcsön[...]. Mai nap ott állunk, hogy a népi ellentétes lőn a művészetinek, s némely írók agyában oly külön sarkisággá távolodott egymástól a két elem, mintha soha sem volna szabad érintkezniök, egymást sürgetniök.³

(Számunkra már e régies szóhasználat és fogalmazás értelme: a népi az „elem”, vagyis lényeges alkotórésze az irodalomnak, az irodalom lényege; de a régebbi „műtudalom” – az irodalomtudomány, irodalomkritika – a nemességnek, a tanultaknak a szemléletét képviseli; a népi csak a tréfás, víg, másodrangú, komolytalan, nem művészi értékű része lehet az igazi irodalomnak.) Ide kívánczik ismét Kodály Zoltán megjegyzése, amikor Virág Benedek egyik, 1803-ban Kazinczynak írt levelét idézi. „A minapában elalkonyodott vala már a nap, ablakomban dohányozván egy tiszta torokból hallám énekelni: »Mi haszna galambom, ha előtted járok...« A hirtelen támadt kiabálás és zaj miatt többet nem érthettem. Nem tudná-e ezt valaki nálatok? Ha úgy: írd meg édes Kazinczym és más akármiféle tréfás éneket és nevetséges dalokat.” Vagyis a népi egyenlő a tréfás, nevetni való bunkósággal, műveletlenséggel. (Igaz, Erdélyi később fél évszázaddal bővíthette volna a felsorolt, a népit a tréfássággal azonosnak tartó írók névsorát. Említhette volna akár Gárdonyi Gézá is Göre Gáborával, Durbincs sógorával; amit Gárdonyi később, tudomásom szerint megbánt.) De az akkori válságot érzők ma is tapasztaltnának hasonlót. A nép, a népi gyakori szereplője napjaink kabaréműsorainak, az erőltetett tájszólásban idétlenkedő falusi bácsi; de másutt is előfordul ma is, hogy a népit

a nevetni valóval azonosítják, például néptánc-együttesek, népdalénekesek és népmese-előadók. Viszont Erdélyi János számára „nem az a fő, hogy népi legyen a költészet, hanem az, hogy legyen, ami rendeltetése: művészet. Azért igen sajnálnám, ha netán az a szerencsés körülmény, hogy töről fakadt eredeti népköltészetben is találhatók műbeccsel bíró darabok, visszásan hatna s oda tévesztené az elméletet, mintha vak szerencse is szolgálhatna művészettel. Hiszen maga a nép, mint patak vize a kövecset, addig forgatja dalait, míg utoljára kisimítja, kerekíti, mert öntudatlanul bár, de ösztönileg ragadatik a művészet felé s eléri, [...] megteremti azt.”⁴

Így természetes és ésszerű, hogy Erdélyi János is azt reméli: „[...] mikor az iskolázatlan népet költészete után becsüljük, annyit tesz, hogy polgárilag is fogjuk, mert a kettő együtt jár.” Ezt vallották csaknem ugyanezekkel a szavakkal Petőfi és Arany is. Greguss Ágost így méltatta az elhunyt Erdélyi Jánost: „A nemzetet saját lelkével megismertetni, ez volt Erdélyi János életének feladata [...] dicsőség néki, mert megoldotta.” Kodály Zoltán több, mint fél évszázad múltán hasonlóan nyilatkozott Kölcseyről. „Amit Kölcsey olyan forró vágygal álmódott, s amit emésztő küzdelmek, emberfeletti erőfeszítések árán sem tudott elérni: népi alapon nyugvó nemzeti költészetet.” A kérdés, a feladat nem egyedi, magyar sajátság, hanem Európa más nemzeteinek nagyjában is felmerült. „Goethe ugyanis, előkelő városi polgárcsalád sarja, nemcsak maga is beáll gyűjtőnek, mint Herder barátja és lelkes híve, hanem költészetében meg is valósítja (a népi alapú nemzeti költészetet.)” Nekünk, magyaroknak ez nehezebb feladat, mert a népköltészetnek és az iskolai ’magas műveltségnek’ különbözőek a gyökerei: „A magyar kultúra örök harc a hagyomány (vagyis a népi kultúra) és a nyugati (európai) kultúra között. Béke csak úgy lehet, ha a népkultúra nő fel magas kultúrává, saját törvényei szerint, Európától csak azt veszi át, ami erre kell, s ezt is szervesen magába olvasztja. Elérhetjük-e? Janusz arcunk lehet-e valaha egyakaratú, magával egyes lélek arca? Egyik kezünket még a nogáj-tatár, votják, cseremisiz fogja, a 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.”⁵ Erdélyi János is kimondta: a népköltészet megbecsülése után remélhetjük azt is, hogy polgárilag is meg fogjuk becsülni, vagyis felszámoljuk a jobbágyparaszság megalázó kirekesztését a nemzetből. Ez mindenképpen azt jelenti, hogy elismerjük nemzetfenntartó hagyományait, szerepét a történelemben és ezért megvetettségét törvényesen is feloldjuk, a nemzet részévé tesszük, mint azt más európai nemzetek már megtették. Természetesen ez az eszme szorosan kapcsolódik az európai felvilágosodás szabadság-eszméjéhez is, mely a Nagy Francia Forradalomhoz vezetett, az örök emberi igazságok és jogok hangoztatásával. „A nemesség kevésnek tartatott arra, hogy az egész nemzet legyen. [...] A honi történet a nemesség vagy olygarchia története volt már szemeinkben. [...] Az országgyűlési beszédek eme két szót ejtéki gyakrabban: örök igazság! Meghiszem, hogy ime két szó másképpen is mondatott ki, de a költészetben igen jól tudom népnek, népinek hitták [...]”⁶ Ez világos beszéd: a reformkor népköltészet felé fordulása mögött egy, a nemzetünket megmentő társadalmi reform sürgetése állt; a jobbágyfelszabadítás reménye. Ma visszatekintve közel kétszáz év távlatából, szomorúan meg kell állapítanunk, hogy 1848–1849-es leverett szabadságharcunk csak részben hozta meg a magyar nép, a parasztság „polgári” megbecsülését. A jobbágyfelszabadítás polgári tulajdonhoz juttatta a telkes jobbágyokat, de véglegesítette a volt zsellérek kizárását a földtulajdonlásból és a faluközösség osztatlanul maradt közös erdeinek, rétjeinek, vizeinek lényegében 1767-ig gyakorolt használatából. 1767-tel alakul ki a földbirtokosok majorsági földbirtoka, melyet nem osztanak ki jobbágytelkeknek, és nincstelen cselédek művelik meg. Ez a föld a jobbágyfelszabadítás után is megmarad a földesurak kizárólagos használatában, tulajdonában. Európa egyik, a nagybirtokok aránya szerint legtorzabb birtokszerkezete jött létre, és ezzel a nagybirtokosok és hozzájuk hasonlóan kapzsi nagytőkések (tisztelet a kivételeknek) érdekeinek megfelelő bel- és külpoliti-

kai országirányítás, ami minden egészséges reformot megakadályozott, és ezzel 20. századi sorsunkat is megpecsételte.

Mielőtt röviden áttekinteném a 20. században újra megélénkülő érdeklődést a népművészet és a néphagyomány iránt, meg kell említenem a parasztság – elsősorban annak szegényebb és nincstelen rétegében meginduló – mozgalmait. Ezeket nemcsak a külföldről hozott szocialista eszmék bátorították, hanem XIII. Leó pápa *Rerum novarum* kezdetű enciklikája is. Ezután szerte Európában éppen az egyházak lesznek a szociális igazságtalanságok ellen felemelkedők támaszai. Magyarországon is az első szegényparaszti megmozdulások, aratósztrájkok még fehér zászlók alatt kérnek, követelnek emberibb viszonyokat, mint például 1891-ben Orosházán, három évvel később Hódmezővásárhelyen, és csak azok brutális leverése és megtorlása után változnak vörösre. 1906-ban több száz földmunkás-szövetség létesült néhány hónap alatt, de Andrássy belügyminiszter közel 5000 embert ítéltet el. Az 1907-ben megindult keresztényszocialista mozgalom nem tudta felvállalni a nyugat-európai keresztényszocialista célokat. Az 1908-ban megalakult Katolikus Népszövetség pedig nyilvánosan szembehelyezkedett a földreform gondolatával is. A keresztény társadalmi igazság elvei nem érvényesülnek, ezért először az értelmiségből, azután a munkásságból is sokan csalódva hagyják el az egyházat. Egy egri kanonok könyvet írt a nagybirtokrendszer igaz és keresztény voltáról. Prohászka, Majláth, Apponyi és az evangélium igazságát képviselő papok szavai pusztába kiáltanak. Az első világháború után a katolikus egyház felajánlja birtokait egy földreformra, de már késő. Az ún. ellenforradalom, a kommunista diktatúra megdöntése megmenti a nagybirtokrendszert, míg minden, a Magyarország földjéből részesülő utódállam (Ausztria kivételével) földreformot hajt végre, kiosztja azt híveinek és ezzel megváltoztatja a nemzetiségi arányokat a magyarok kárára. Magyarország kitart a feudálkapitalista rend mellett, ennek szellemében a földbirtokos földjének holdjai után fele akkora adót fizet, mint egy két-három holdas kisbirtokos, és ennek szellemében ítélik börtönre azt a történészt 1937-ben, aki az országot

vezető nagybirtokos és nagytőkés osztályról elítélően írt. (Málnási Ödönt, akit különben XI. Piusz mint legjobb kelet-európai egyháztörténészt kitüntetett.) Apponyi Albert szavaival: „A magyar néplélek betegbb volt minden más nép lelkénél; osztozott valamennyinek szociális bajaiban és azok tetejében éreznie kellett a nemzeti élet csonkágának mindent átjáró, megrontó hatását.”⁷

A magyar társadalom és a nemzet gondjait felismerő gondolkodók java ismét a népművészet felé fordul a 19. század végén. Úgy tűnik, most kap nagyobb figyelmet a tárgyi népművészet, a viselet, hímzés, építkezés, kézművesség. Ismét a magyar kultúra gyökereinek, a művészi néphagyománynak rögzítésére, összegyűjtésére és bemutatására indulnak azok, akik ezek alapján akarnak újat, korszerűt, egyénit és magyart alkotni. Ekkor alakul meg a Magyar Néprajzi Társaság, ekkor mutatják be világkiállításokon a legszebbnek tartott magyar viselet-darabokat, épül meg a Milleneumi Kiállításra a magyar tájak építőművészetét bemutató szabadtéri kiállítás, a falumúzeum. Mindezelőtt Kalotaszeg népművészete (szűrők, hímzések, viselet) váltak ismertté a fővárosban és a határokon túl is, és ezek vonzották Magyarországra az angol „praeraffaelitákat”, Ruskint, Morrist, Crane-t, majd a finn „secessio” híveit, Akseli Gallén-Kalela festőt és Yrjö Liipola szobrászt. A világhírré gyorsan eljutott pécsi Zsolnay gyár tervezői buzgón gyűjtötték nemcsak a magyar népi fazekasművészet emlékeit, hanem például a formatervezésben tevékenykedő Zsolnay leányok a dél-dunántúli magyar és horvát népviselet díszes vászon- és bőrhímzéseit is, több száz népművészeti darabból álló gyűjteményt hozva létre. A Malonyai Dezső vezette képzőművész társaság *A magyar nép művészete* c. sorozata köteteiben, nem véletlen, először Kalotaszeg népművészete jelent meg 1905-ben, több száz fényképpel és színes akvarell-képekkel, kifejezetten azzal a szándékkal, hogy megihlessék a magyar ipar- és építész-művészeket a néphagyomány formáival. Ezt követték a Székelyföld, a Dunántúl, a Balaton-vidék és a Felföld, a palócok népművészetét bemutató kötetek. A Gödöllői Iskola is kifejezetten egy új, magyar forma- és díszítőművészet megteremtéséért

dolgozott és alkotott. Tagadhatatlan, hogy Lechner Ödönt, és még sok más művész-alkotót, Kós Károlyt, Makoveczet és tanítványait is megihlette a néphagyomány, s erről maguk is többször vallottak. Huszka és Gróh tankönyveket írtak a magyar népművészet formáiról és díszítő elemeiről, melyből már az első világháború alatt tanítottak az ipariskolákban, és igen szép alkotások is kerültek ki ötvösök és építésszek kezei alól. Fülep Lajos, világhírű művészetfilozófus és művészettörténész, zengővárkonyi tiszteletesként – hosszabb olaszországi tanulmányútjáról megtérve – igen szépen méltatja a magyar népművészet legegyszerűbb, díszítetlen tárgyait is, az arány és formaérzék tanítandó remekeit látja bennük.

Ennek a magyar mozgalomnak is vannak európai párhuzamai. A 20. század elején, a *Zászlónk* elnevezésű ifjúsági folyóirat többször is beszámolt a svéd skjöld mozgalomról. Ennek lényege: a svéd paraszti tárgykultúra, népművészet alapján tanítottak gyakorlati kézműves-ségi ismereteket az iskolákban. Annak ott, akkor nagy társadalmi jelentősége volt a falun maradt asszonyok otthoni, háziipari tevékenységének felújításában, megszervezésében, helyben tartásában, mert a férfiak messzi, ipari központokban kényszerültek munkát vállalni, és a kormányzat nem szerette volna azt, hogy a család is az ipari központok nyomornegyedeibe költözzön és a falu elnéptelenedjen. A skjöld sokáig kötelező volt az iskolákban, a közelmúltban lett csak szabadon választható tantárgy. Ebből született meg évtizedek múltán a világszerte ismert shandináv dizájn, az IKEA, melynek keresett termékeit ma már valahol Távol-Keleten állítja elő egy tőkés vállalkozó – olcsóbban, mint Svédországban...

A századfordulón indult meg a magyar népzene tudományos kutatása, a dallamot hűen rögzítő fonográf felhasználásával. Az úttörő Vikár Béla volt, aki mint parlamenti jegyző ismerte meg ezt a készüléket. Ő használta ezt először hazánkban néprajzi gyűjtésre, tőle tanulta, vette át Kodály Zoltán, majd Bartók Béla is. A hagyomány szerint Kodály Zoltán az erdélyi Mezőségen, Széken készült gyönyörű hímzést látott a Néprajzi Múzeumban (melynek több éven keresztül gyűj-

tött maga is tárgyakat). „Ahol ilyen szépen hímeznek, ott biztosan szépen is énekelnek” – mondta, és elküldte Székre népzene gyűjtő társát, Lajtha Lászlót. Nem csalódott. A széki hangszeres muzsika egyik legnagyobb hatású népzenei élménye lett a népzeneért, népi táncért, a táncházért lelkesedő ifúságnak. Elnagyoltan azt mondhatjuk: Bartók a saját és a magyar műzene megújítása, művészetének ihletszerzése és anyagának gazdagítása végett foglalkozott népzene gyűjtésével; Kodály Zoltán pedig – felismerve eredeti szerepét a népi társadalom életében – megpróbálta ezt a funkcióját a mai, városi társadalom számára átadni, a mai ifúság szeretetkapcsolatainak kiépítésére, megerősítésére felhasználni, látva ennek égető szükségességét. Az ének a legegyszerűbb lehetőség a gyermek, a fiatal számára is lehetővé tenni a művészi alkotás és a közösség megtartó erejének megtapasztalását, élményét. „Aki gyermekkorában nem tanult meg szépet és jót alkotni, egész életében a hatalomban, vagyonban, a másokon való uralkodásban keres kielégülést.” Körülbelül ezekkel a szavakkal fogalmazott Adler, a bécsi pszichológus. Mit tud szépet alkotni a kicsi gyermek? Egy szép éneket, együtt vagy külön, egy szép játékot, melyben lehetőséget kap önmagát megmutatni, hogy látva lássák, hogy megszeressék, kiemeljék magányából, hogy valakikhez tartozását megélje, élvezze a szeretetet. (Lásd Ady: *Szeretném ha szeretnének*.) Az ének, a zene a legfontosabb művészi tevékenység a közösség építésében, a legkisebttől a legnagyobbig. Az édesanya énekel, altatja magzatját, a kisgyermek énekes, táncos játékokban kerül közösségbe, megtanulja, hogy ha alkalmazkodik, a közösséghez tartozás nagy örömeiben részesül. Egy énekes, táncos, szerepeket osztó körjáték, közös dalolás, egy saját készítésű rongybaba, egy gyermekrajz – már teremtés, művészi alkotás. Semmivel sem pótolható élmény. A népi játék századok alatt kiformalódott, a maga nemében tökéletes alkotás, melyben a leglényegesebb vonás, hogy nincs benne versengés, győztes és legyőzött, csak együttműködés, a közösség élménye. Kodály Zoltán így írt ezekről: „Egyrészt valóságos tárházai a tudatalatti magyarságnak.[...] Tudat alatti elemeknek eddig még alig méltatott nagy szerepe

van a nemzeti jelleg kialakulásában. Aki nem játszott a gyermekkorában e játékokat, annyiival is kevésbé magyar. Benne a nemzethez tartozás sokágú, bonyolult érzése feltétlenül szegényesebb, hiányosabb. Egy csomó jellegzetesen magyar testmozdulat, szólás, hanglejtés, forma, dallam kimaradt lelki életének építőanyagából. A nevelésnek oda kell törekednie, hogy ez a: magyar vagyok, minél gazdagabb tartalmat, minél több életet, szint jelentsen mindenkinek, egyénileg is, különben vajmi könnyen üres frázissá szárad. Másrészt nagy e játékok tisztán [...] értéke is, fokozzák a társas érzést, életörömet. A mai gyermek koravénisége ellen nincs jobb orvosság.” A zenekultúra mentheti meg a magyarságot az elmagányosodástól, társadalma szétesésétől, szeretetkörei megerősítésének ez az elsőszámú eszköze. „A magyar zenekultúra jövőjét az iskolák építik vagy rombolják. Nem a zeneiskolák, hanem az általánosok.”⁸ Ezért is tartotta főművének az énekoktatást, a *Kodály-módszert*, melynek értékét az egész világ felismerte, több országban bevezették, nálunk, ahol a legnagyobb szükség lenne a társadalmi tőke helyreállítására, már alig alkalmazzák. Rendkívül kedvező hatását a közösségi emberi gondolkodás és magatartás kialakítására tudományos munkák bizonyítják.⁹ Kodály munkásságának szerves része lett az *Éneklő Ifjúság* mozgalom, a *Regőscserkész* a két háború közt; és közvetve hatott a *Gyöngyösbokréta*-mozgalomra is, a magyar kórusok és zenekarok világhírére, a *Repülj Páva*-, majd a táncházmozgalomra. A tárgyi népművészet, a díszítőművészeti mozgalom különösen az 1960–1970-es években hasonló szerepet kapott. Sok kicsi, iskola nélküli faluban a díszítőművészeti szakkör volt az egyetlen közösség, mely a régi közös fonókra emlékeztetett, ha hente csak egy-két órára is. Ahogyan a Kodály-módszerű, ének-zene tagozatos iskolák megritkultak, szinte eltűntek hazánkból, ugyanúgy azok a kísérletek is megbuktak, melyek ezt a tárgyi és díszítőművészeti anyagot beemelni kívánták az általános iskolai oktatásba. Készültek népművészeti és népismereti, néprajzi tankönyvek, de nem használjuk őket. Két-három középiskoláról tudok, ahol népismeretet, népművészetet taníthatnak. Meddig?

Visszatekintve témánkra: A néphagyomány nemzetmegtartó erejét kerestük a reformkorban, és a népköltészet elismerésétől vártuk a nemzetté alakulást, az iskolázatlan, de az ország többségét és megmaradását is jelentő parasztság jogainak helyreállítását. Csak részben sikerült. Tapasztalva a magyarság további kiszolgáltatottságát, kapcsolatköreinek gyengeségét, a századfordulón újra a néphagyomány felé fordultunk. Az első háború és Trianon megakadályozta ezt a kezdeményezést is; de még jobban éreztük ennek szükségességét, amikor a nemzeti érzést és néphagyományt nacionalizmusnak, narodnyikságnak nevezték és üldözték. Azóta újra felerősödött a hagyomány keresése, a népdaléneklés és a táncházmozgalom révén. Most sem feledkezhetünk meg a forma mögötti tartalomról, a népköltészet szerepéről, funkciójáról. A néphagyomány, a népművészet erkölcsi törvények védelmére jött létre, ami megtarthatja a nemzetet és egészében a tagjait. Végül: e kultúra letéteményesének, az egykori parasztságnak vissza kell adnunk az életterét, a magyar földet; nem a profitteremtő nagyüzemi vállalkozásnak, hanem az életet teremtő és ez áldott, de sebezhető földet egyedül megvédeni tudó családi gazdaságoknak.

JEGYZETEK

¹ KOPP Mária–SKRABSZKI Árpád: *Magyar lelkiállapot*. Budapest, 1993, k.n., 14.

² KODÁLY Zoltán: *A magyar népzene*. Budapest, 1973, k.n., 13.

³ ERDÉLYI János: *Irodalmi tanulmányok és pályaképek*. [1855] Sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta T. ERDÉLYI Ilona. Budapest, 1991, k.n., 247–248.

⁴ ERDÉLYI: i.m., 249.

⁵ KODÁLY Zoltán: *Magyarság a zenében = Mi a magyar?* Szerk. Szekfű Gyula. Bp., 1939, k.n., 4, 17.; valamint KODÁLY: *Magyar népzene...*, 13.

⁶ ERDÉLYI: i.m., 246–247

⁷ MÁLNÁSI Ödön: *A magyar nemzet őszinte története*. München, 1959, k.n., 142.

-
- ⁸ VARGYAS Lajos (szerk., vál.): *Közélet, vallomások, zeneélet. Kodály Zoltán hátrahagyott írásai*. Bp., 1989, k.n., 354.
- ⁹ Vö. BARKÓCZI Ilona–PLÉH Csaba: *Kodály zenei nevelési módszerének pszichológiai vizsgálata*. Kecskemét, 1977, k.n.

JÁNOSI ZOLTÁN

egyetemi tanár

A „BARTÓKI MODELL” ARCKÉPÉHEZ*

1.

A hiány jövője egyenesen arányos a megtagadás távlatával, ám a címben ígért tartalom kifejtésének már e pontján is érdemes fejfellebe-
bújni abba a két óriási, zöld, 1990-ben a kelet-magyarországi főiskola
erdő felőli oldalán felállított bádog konténerbe, amelyekbe néhány
hónappal a rendszerváltozás után az intézmény könyvtárából ruhás-
kosarakkal hordták ki az elavultnak minősített, a nem olvasott, vagyis
a felejtendő könyveket. A selejtezés pontosabb okait ugyan nem tették
közzé, a lényege viszont annál nyilvánvalóbb volt, csak bele kellett
mászni – némi tornagyakorlat révén – a belsejükbe. Lehetőleg zseb-
lámpával, hogy a rossz fényviszonyok között, sőt éjszaka is zavartala-
nul folyhasson a könyvvadászat. A hatalmas tartályokba ömlesztett
könyvek fedőlapjain igen gyakran olyan nevek szerepeltek szerzők-
ként, akik az elmúlt 40-50 év bölcsészet- és társadalomtudományát
egyetemek tanszékeiről, sőt olykor akadémiai tagokként meghatáro-
zó módon irányították. S természetesen olyan írókéi is, akik a korábbi
protokoll-listák előkelő helyein álltak. Maga a marxista ideológia ver-
gődött ott prominenseinek könyvei, antológiái, a kort reprezentálni
kívánó gyűjtemények, monográfiák és szociológiai, művészeti munkák,
továbbá egyéb nyomtatott anyagok (prospektusok, műsorfüzetek,

* Az előadás a *Magyar Művészet* 2013/1-es számában megjelent tanulmány átdolgozott változata.

brosúrák) révén a konténerben. Közöttük a nevezett ideológia fedőnevével illetett irodalomelmélet is, amely (a polgári mellett) a népi irodalmat és a népiséget is szívósan igyekezett évtizedeken keresztül önmaga értékhelye alá szorítani a magyar irodalmi tudatban. S az egyes vonásaival a népi irodalomhoz is kötődő (habár attól jóval mélyebb antropológiai gyökerű és eltérő fejlődésirányú) folklór- és népi kultúra-integrációkat is, mérhetetlen károkat okozva ezzel a magyar irodalomnak és a róla való gondolkodásnak. Hiszen amíg az egyetemes irodalomban a világ számos pontján világhírre szert tett műveket teremtett ez az irány (García Lorca, Leopold Senghor, Jorge Amado, Dzsingiz Ajtmatov, José Maria Arguedas és mások), a honi kultúrában maga a tárgyra vonatkozó elmélet kötötte gúzsba (a törekvéssel szemben folytonos gyanút ébresztve, és azt maradnak tüntetve föl) már a megértés vagy az alkalmazás elemi motivációit is. A konténerek elszállítása után kibontakozó és a kortárs nyugati elméletek egyes téziseire és azok hazai átültetésére alapozó új elméleti irány, noha részben más érvrendszerrel, de a népi és a folklórt átlényegítő irodalmi vonal vonatkozásában lényegében ugyanezt a magatartást és eredménykonstrukcióit ismételte meg. Itt az oppozíció központja már nem a népi irodalom, hanem a folklórintegráció korszerűbb, újabb szemléletű és a népiséget a tradicionális alapzatától a nemzeti és a világkultúra szintjére emelni kívánó „bartóki modell” fogalma volt. Az értelmezés erővonalai a „bartóki modell” irodalmunkban való meglétének tagadására, őrlésére, teoretikai megalapozatlanságának bizonyítására összpontosultak, ismét csak a világirodalom analóg jelenségeinek eltávolítását, komparatistikai negligálását és a belső alkotóerők elbizonytalanítását érve el.

A bartóki életműre azt ugyan már nem lehetett rámondani – lévén világszínvonalú művészeti érték –, hogy az tökéletesen alkalmatlan, de az e modell (minta, irány stb.) mögé felsorakozni látszó irodalmi törekvésekre azt már igen, hogy az egész törekvéslánc valójában nem is „bartóki”, semmi köze a zeneszerzői életmű minőségéhez, igénytelen, és Bartók nevét tulajdonképpen csak kihasználja. A „bartóki

modell” körüli ködösítések és félrevezetések sarokpontja annak a hatásmozzanatnak az eltorzítása (sőt meg sem értése) volt, amely szerint Bartók maga nem egy különálló, statikus, rendíthetetlen etalon, hanem egy világkulturális folyamatnak „csupán” egyik, bár mégoly zseniális értékű alakítója, tevékenységrésze. Korántsem olyan, a maga paramétereivel örök időkre rögzített végállapota, amely mint a neokonzervativitás nagy emblémája a továbbalakítás esélye nélkül, „bartóki modellként”, akár egy rendíthetetlen eszmei monstrum, bele van pecsételve a „népieskedők” fejébe. Ez a mind a múlt, mind a jövő irányából lemeszelt távlat úgy képzei el, de még inkább: láttatja a folklór, vagy a népi kultúra egyéb jelenségeiből merítő irodalmat, mint ahogyan annak idején Bartókot, Kodályt fotózták: megszírozott bakancsban, jegyzetöbökkel, fonográf helyett ugyan korszerűbb jelrögzítőkkel a hátukon járnak képviselőik a romlatlan falvakat, a nép ajkáról megszólaló ihaj-csuhajos motívumokat rögzítenek, majd építik azokat a 20. századelőn ragadt világú műveikbe. Nagyjából annyi eredménnyel, mint amennyit a csapnivaló népszínművek dalai hoztak. Ebbe a riasztó képbe foglalt és a „bartóki modellre” ömlő anakronisztikus lázalmok azt hiszik, hogy a folklóralapú költészet azt hiszi, hogy a romlatlan és fehérre meszelt falú, muskátlis házakban élő boldog és tiszta nép azt hiszi, hogy az idő megállt valahol a 19. században, és a folklórintegráló alkotó – fejében a „bartóki modell” zavaros víziójával – ezt a kort akarja, a harmadik évezred elején is, visszaálmódni.

A „bartóki modellt” ostromozó kritikai irányzat a maga unalomig ismert érvei tengelyén körben forogva éppen azt nem vette észre – miközben abban kétségtelenül igaza volt, hogy a „bartóki modell” fogalmának kötelhágcsóján valóban sok, s a népieség vagy irodalmiság konzervatív rétegében maradt mű (olykor életmű is) akart felkapaszkodni félévszázadon át az elismertség panteonjába –, hogy a magyar irodalomtörténeti feldolgozás e megrekedtsége (helyben toporgása) mellett, maga a világkultúra már régen elrohant. S a vitatkozók nyakában, akár egy régi pört, a nyűgös megoldatlanságot hagyta itt.

A századvég felé közeledve ugyanis egyre nyilvánvalóbbá lett, hogy mind a folklórt beépítő törekvéseknek a „bartóki modellbe” történő szigorú beágyazása, mind pedig e viszonyoknak a tagadása sarkító túlzás, és pontosan a folklórintegrációs törekvések korszerűségének értékeit fedi el. Éppen úgy, ahogyan az elvonatkoztatások nélkül a földhöz tapadó, egyes népi kulturális elemekre ugyan alapozó, ám a kor gondolkodási áramaiba már nehezen illeszkedő „népiség”. A „bartóki modell” – mint maga a Bartók-életmű – a maga korában rengeteg olyan elemet tartalmazott, amelyeket létrejöttének idejében (vagy már jóval korábban) az irodalom is céljai közé tűzött. Bartók példateremtő erejének így közvetlenül is igen erős, felszabadító hatása volt a forrásanyagában és eszméiben hasonló irányokba mozgó irodalomra (így József Attila, Weöres Sándor, Illyés Gyula, Kassák Lajos alkotásaira). Éppen ezért, a maga történeti pozíciójából, már a 20-as évektől készülődve, de csak 1956-ban jelölve ki programosan (*Magyar műhely*), Németh László hitelesen nevezhette a magyar irodalom egyik útját, mint egy lehetséges orientációs irányt, a „bartóki modell” felé tartó törekvésnek. Németh szemhatárában – vagy azon kívül – Tamási Áron, Erdélyi József, Sinka István, József Attila, Szabó Lőrinc, Illyés Gyula életművének egy-egy rétege már ott állt a modell irodalmi elmélete mögött. Némethnél ez az indukcióhalmaz érintkezett – éppen a zárt világú, fejlődésképtelen népiséggel szemben – az archaikus minőségek egyetemesebb értékkörökbe emelésének igényével, a „világcivilizáció” átalakulásának megértésével, Gulyás Pál nyomán a *Kalevala* és egyéb nagyepikai és mitológiai modellek hatásával. Ám az irodalom önértékű fejlődése már József Attilától, Weöres Sándortól kezdve – az alapkarakter több fő elemét ugyan megőrizve – a modell mind elméleti, mind gyakorlati értelemben egyre inkább újfajta szintézisek irányába mozgott. Olyan irányokba, amelyek Bartók Béla 1945. szeptember 26-án lezárult életművén is túlmutattak. S fokozatosan azt bizonyította be, hogy a folklór- és archaikum-integráció kulturális antropológiai időszakján a művészi világtértelemezés és kifejezés már századokkal Bartók munkássága előtt elindult, és a „bartóki

modell” zseniális és dinamizáló fellépése – mint fontos állomás – után is önértékűen folytatódott. Bartók neve ugyanakkor mégis kivételesen értékes metafora maradt a művészeti mozgalom több tartalmi és szerkezeti meghatározójának általános megnevezésére, hiszen a zene nyelvén, egyetemes értékűen, a világkultúrában az elsők között alkotott meg egy olyan szintézist, amely a népi kultúrákból felszabadított forrásanyagot a kor legfontosabb emberi kérdéseinek megválaszolásába és aktuális művészeti irányába kapcsolta be.

2.

A 20. század vége és a 21. század eleje rendkívüli mértékben kitágította az ember időélményét, s a rápillantani szándékozók számára közvetlen közelbe hozta a föld egymástól távol eső pontjainak és civilizációinak kultúráját. E hirtelen közvetlen tudat- és lélekközelbe emelt, addig szélesebb körökben nem ismert kulturális értékek alapjaiban kezdték ki az egy centrumú, egy civilizációjú világ eszméjét és a monolit kulturális hegemonitások szféráit. Az ember egyedi léte: konkrét tér- és időbelisége köré rakódó különböző történelmi és civilizációs időrétegek, valamint az ezekkel együtt táguló kulturális dimenziók fokozatosan helyezték más megvilágításba a nyugati örökségűtől ugyan eltérő, de az ember antropológiai minőségéhez rengeteg új elemet hozzáadó primitív és archaikus kultúrákat. S a harmadik világ, a volt gyarmatok szellemi és irodalmi életét és az ott született fontosabb műveket is. A növekvő távolságokból megmért és egyre szélesebb geográfiai területek felől szemrevételezett „emberi minőség” értelmezése átütő mértékben vonta bele a kultúra fogalmába az archaikus emberi világoknak a civilizációt több tekintetben máig megalapozó vagy meghatározó értékeit. Azokat a szellemi tartományokat, amelyek felé Bartók Béla és a magyar népi irodalom már a 20-as, 30-as években elindult. Mindezek az egyetemes fejlődésvonalak számot-

tevő párhuzamokat nyitottak meg a magyar népi irodalom folklór-szintetizáló törekvései és a „bartóki modell” új megértésének is. Egészen másfajta irodalomértelmezést készítettek elő, mint ami a nyugati civilizáció főbb területein meghatározóan kialakult. Latin-Amerika számos országában egyenesen olyan igényű irodalomelméleti szintézis jelent meg, amely a népi és helyi hagyományok talajára támaszkodva megkísérelte a nyugati kánon átírását, kétségbe vonva annak autentikusságát a földrész életének művészi kifejezésében. Ez az elképzelés nagyszabásúan érintkezett azokkal a kritikákkal, amelyek a „világirodalomként” fellépő nyugati (euro-amerikai) kánonnak a világ kultúráihoz (és terjedelméhez) képest a meglehetősen szűkösségét fogalmazták meg (mások között: Emil Staiger, Ernst Robert Curtius, René Wellek, Henryk Markiewicz, Klaniczay Tibor, Jurij Borev). Az újfajta gondolkodás, benne a magyar folklór- és archaikumintegráció nyomvonalai szélesebb körben is igazolták Günther Bucknak azt a gondolatát, amely szerint a 19. századtól a teleologikus kánont az ember „totális történetiségének” eszméje váltja fel. „A történelem egy kivételesen esszenciális pontjának [...] helyére [...] a történelem egésze lép, vagyis a történelem bármely tetszőleges pontja, amennyiben esztétikai érdeklődést képes kiváltani.”

3.

Az az ív, amelyen keresztül az archaikus formák sokasága a magyar költészetbe vezet, egyformán fejez ki történeti és geográfiai tágulást, gyarapodást. A mesétől, népdaltól a bájolókig, a rituális folklórszövegekig és a primer mítoszszemekig futó, integráló történeti gazdagodást már a szerb népdalra és a nyugati népballadai hagyatéokra pillantó reformkortól előbb csak a Kárpát-medencére, majd a szomszédos területekre, Észak- és Kelet-Európára, később Ázsiára és más földrészekre is kiterjedő geográfiai szélesedés kíséri. Ennek egyik kulminá-

ciós pontja a *Kalevala* magyarra fordítása volt, és az ennek nyomán megsokszorozódó, elsősorban még finnugor arculatú archaikus érdeklődés. Már korán a *Kalevala* hatása mellé nőnek, Reguly Antal és mások nyomán, a kis finnugor népek lejegyzett műveinek inspirációi, később pedig – előbb Fónagy Iván, Radnóti Miklós, majd többek között Rákos Sándor, Bodrogi Tibor, Lőrincz László, Simor András, Rab Zsuzsa, Tornai József munkái révén – a világ egyéb tájain megszületett primitív és törzsi költészetek ösztönzései is. Ezzel rokon folyamat a klasszikus világirodalommal érintkező archaikus nagyeposzok számos mitikus elemet őrző vonásának folyamatos inspirációs sugárzása a magyar irodalomra. Ezek a görög–római, a keresztény mítoszkinccs mellett, a *Kalevala* után, a *Gilgames*, a *Mahábhárata* s egyéb mitologikus epikai szövegek révén indukálták átütően (Weöres Sándornál szintetikus hatásrendszerben is) a magyar költőiséget. Ebben a kultúrantropológiai érdekű forrásmezőben összeér egymással Mesebeli János és a görög és keresztény mítosz hősök (Ady), a kalevalai Vipunen és a magyar szegényemberek balladái (József Attila), Júlia szép leány és Numi Torum (Juhász Ferenc), a szintén népballadai Fehér László és Králi Márkó (Nagy László), a hopi mitológia és a 20. század végi filozófia (Oravecz Imre), a garabonciások és a próféták (Szilágyi Domokos), a székely népköltészet és a latin-amerikai mélyszegények világa (Kányádi Sándor), avagy Vitéz László és a finnugor emlékeztető Kovaföldi Asszony (Kiss Anna) alakja.

A világirodalom jelentős teljesítményei (köztük az észak-amerikai színes bőrű kisebbségeké és a szovjet fennhatóság alatt élő népeké) határozottan igazolták azt is, hogy (perem-Európa és az avantgárd vilálanások kivételével) a modern nyugati kánonból jobbra hiányzó vagy periférikus szerepű folklór- vagy archaikus impulzusok a (valódi, a „teljes”) világ irodalmában identitáskifejező szerepükben is jelentékeny impulzív erőként szerepelnek. (Például Nicolas Guillén, Miguel Ángel Asturias, Pablo Neruda, majd García Márquez, Toni Morrison, Wola Soyinka, Salman Rushdie, Csingiz Ajtmatov, Vaszilij Suksin, Vasco Popa műveiben.) A magyar líra történetének egymásra épülő

folklórbeépítő korszakaiban szintén megjelentek a különböző történeti alapozású s hatókörű, közösségi háttérű identitástípusok. Amíg a folklór sokrétegű és gazdag jeltárából származó elemek a 19. század közepén elsősorban a *nemzeti* identitás kifejezésének váltak fontos motívumaivá vagy poétikai alkotórészeivé (Kölcsey, Petőfi, Arany), a 20. századi folyamatokban ennek a „réteg”- (*Sinka, Erdélyi*) vagy „nemzetiség”-identitások (Tamási, Gellért Sándor) felé történő átalakulása, illetve az emberi helyzet minőségét értelmező, sokszor *filozófiai dimenziókba* növe (antropológiai) identitás (Weöres Sándor, Nagy László, Juhász Ferenc, Szilágyi Domokos) irányába történő tágulása figyelhető meg. Erdélyben az erős nemzeti elnyomás súlya alatt határozott kisebbségi (nemzetiségi) identitásörző funkció jellemezte a Szilágyi Domokos és Kányádi Sándor munkásságában kifejlődött folklórszervesítő költészetet. Ennek alapvonásai, a gyarmati és posztkolonialis tudat egyes elemeivel együtt (Kányádi Sándor: *Dél keresztye alatt, Indián ének*, Kemenes Géfin László: *Pogány diaszpóra*, Szöcs Géza: *Indián szavak a rádióban*, Vári Fábián László: *Három árva*), több kisebbségi magyar irodalomban föllelhetők.

A világirodalom e fejlődésvonulatában a magyar irodalom részvétele tehát nem a nyugat-európai, illetve az atlanti centrumokban megképződött irodalmi minőségek átvételét jelenti, hanem a szó szoros értelmében vett *világirodalommal* történő kronológiai együttlélegzését. Amibe egy valódi kulturális egyenrangúság, művészeti globalizáció elemeiként beletartoznak a második és a harmadik világ, az Európán és Amerikán kívüli kontinensek irodalmi is. S aminek elméleti alapjait Bartók Béla, Németh László, József Attila, Illyés Gyula, Radnóti Miklós után – s más szerzők mellett – Csoóri Sándor és Tornai József értelmezték nagyszerűen újjá a 20. század második felében és a 21. század kezdetén. Az alakulás néhány gondolati és poétikai irányát az alábbiakban néhány, a változásban reprezentációs értékű alkotó életművének érintésével vázolom fel.

4.

Csoóri Sándor analízáló tudata már a múlt század hatvanas éveitől szinkronban élt az ezredvégnek az emberi létet globálisan, időben térben együtt látó, az életre az „egyidejűtlenségek” közepette is szimultán módon tekintő nagy intellektuális mozgalmával. Egyes nyugati posztmodern teoretikusokkal egy időben figyelte meg, hogy a századvég kultúrájának alakításában kivételesen fontos szerepe van a lokális-marginális tradícióknak, amelyek a néprajzi kutatások fényében is mind tudatosabb forrásaivá váltak az irodalmaknak. Az esszéíró plurális, globális térben és kronometriában gondolkodó kultúraérzékelése a hatvanas évektől fokozatosan tárgult ki az Európán kívüli világ felé. A hagyományos centrumokhoz képest gondolkodásában a „peremlét” tudata – egyes latin-amerikai (Roberto Fernandez Retamar, Antonio Cornejo Polar, Hernán Vidal, Desiderio Navarro, Raul Bueno, George Yudice) és posztmodern teoretikusok (Hans Robert Jauss, Carlos Rincón, John Barth) megfigyeléseivel párhuzamosan – a kultúrát megújítani képes, új horizontokat képző erőforrásként jelentkezett. „Ami azonban az európai áramlatokhoz képest maradiságnak, perem-jellegnek látszott – írta koncentráltan –, a kiteljesedő Bartókban, József Attilában, sőt a gondolat más övezeteit járó Németh Lászlóban is, a szintézisteremtés alapja lett.” A „közös emberi múltat” fűrkésző Németh László és az Európát egyszerre vállaló és tagadó, a múltból, az archaikumból, a folklórból egy „új civilizáció melegágyát” teremtő Bartók, valamint József Attila példáit egy új kultúra: az „új egyetemesség” úttörőiként nevezve meg, egyszerre járt a latin-amerikai irodalomelmélet és az utolsó évtized posztmodern kultúrája által kifejtett teoretikai terepeken.

Az „új egyetemességnek” – mint a „bartóki modell” újabb kiteljesedésének – az archaikus kultúrán és folklóron alapuló, a társadalom és a környező világ emberi helyzetének, szociális-politikai-történeti kiszolgáltatottságának megjelenítéséről le nem mondó ívét Csoóri Sándor elsősorban József Attila és Nagy László költészetéhez kapcsol-

lódva bontotta ki. Gondolatmenete szerint a „bartóki modell” irodalmi megvalósulásának fontos fázisa, hogy amíg a két világháború közötti népi költők (Erdélyi, Sinka, Gulyás és részben Illyés) a maguk folklór-alapzatú szociális, etnográfiai híradását alapvetően még a magyar kultúra és az állam szintjén tudatosították, addig József Attila, Nagy László, Juhász Ferenc az archaikum modelláló erején át a teljesebb magyar történelem egyes fordulópontjait és a magyar sors aktuális létkérdéseit is, már a világkultúra, az „emberi állapotok” színtereire voltak képesek fölemelni. Életművük bartóki ösztönzésű szintézisében – s a Szilágyi Domokoséban és a Kányádi Sándoréban is – az emberiség mind távolabbra nyúló s mind teljesebb retrospektív önismeretének igénye nyilvánul meg.

József Attila után Weöres Sándor életművével a magyar költészet – hirtelen és hatalmas villanófény kíséretében – éri utol a világirodalom e fejlődésvonalát. A latin betűs írásbeliségtől induló és a 20. században a *Nyugat* nemzedékeinek munkásságában kicsúcsosodó nyugat-európai orientáció után nála a magyar és a közép-európai folklóralapzatból s archaikus közel- és távol-keleti, ázsiai és primitív inspirációkból született (életműve egyik meghatározó csoportjában) költői szintézis. A magyar népdalok, mesék, a népi gyerekversek mélyrétegeinek alkotó kiaknázása után Weöres Sándor a maga teljes szellemi nyitottságával és szintetizáló-integratív képességével úgy hajolt a közép- és kelet-európai folklór, az ázsiai archaikus nagyepika és az egyetemes mitológiai emlékezet pólusai fölé, hogy költészetének egyik csoportjában a kortárs latin-amerikai epikához hasonló szerkezetű szintetikus komplexitást hozott létre. A mítosz, a történelem és az adott jelen nézőpontjait egybesűrítő, tágas időszemléletű műstruktúrákat (*Mahruh veszése, Holdbeli csónakos, Tatavane királynő*). Olyan kulturális regiszterekre alapozott, ahonnan az ázsiai eredetű próza: Ajtmatov, majd Rushdie is merített, s ami korábban a negritude, majd a multikulturalitás alkotójának s a kisebbségi színes irodalmaknak is meghatározó forrása volt.

Weöres Sándor szövegeiből folyamatosan sugárzik az a tudás, hogy a szerző nem csupán stilizált „nyelvi” formákkal él: alkotásaira – az

ember egyetemes antropológiai helyzetének folytonos felmérési igényéből – a hiedelmek, a mágikus–mitikus–vallási képzetek, kezdeti világ- és társadalomértelmezések, rítusok egymásba épülő gazdag hagyománya tapad. A primitív népek költészetének tanulmányozása és poétikai átemelése, az egyes Európától távoli kultúrák és irodalmak ismerete, az erős kulturális hagyományú, de a civilizációban a harmadik világ társadalmi és politikai terepeire szorult népek szellemi örökségének alkotói befogadása Weöres Sándor elemző szemét természet-szerűen nyitották rá e népek szociális-történelmi állapotaira is. (A *kő és az ember*, *Hindu dal*, *Malabár dal*, *A maláj ábrándok* több szakasza stb.) A világcivilizáció, az új egyetemesség, a szociális érzékenység, a népi és a világkulturális örökség egymásra fénylésének magasrendű poétikai hálózatát Weöres Sándor jelentős részben a Bartóktól kapott reflexek révén hozta működésbe, egyszerre megvalósítva, tovább írva és újabb irányok felé generálva a „bartóki modellt”.

A már történetileg is feltárt, geográfiai forrásvidékeiben a 20. század második felére erőteljesen kiszélesedett forrásanyag Juhász Ferenc munkásságában robbanásszerűen és az alkalmazás hatalmas arányaiban tágult ki. A népdal, a népballada, a sirató, az átokmondás, a hitviláglemlékek, a nagy archaikus eposzok keverednek életművében a régi magyar vers és a barokk hagyományaival, s meghatározóan vezettek sajátos műfajáig, az époszig. Az archaikus kultúrtörténeti emléktár, noha a szerző teljes időszemléletében csupán periódusszerű elem, a kialakított költői világban mégis kivételesen nagy súlyú erő: magnetikus értelmezési és képalkotói tengely. Az archaikus szövegformák és műfajok leltározása felől közelítve a Juhász Ferenc-i integrációt, önmagában egyfajta líratörténeti szintézisnek fogható fel az a teljesség, amely a ráolvasástól a primitív mítoszig és hiedelmekig aknázza ki a világ archaikus és népi szövegeiben föllett értékeket. Az emberi kultúra mítosz-, mese- és más folklórkincsének a térben, időben kiterjedt forrásaiból Juhász Ferenc tudatába áramló masszívuma a rituális-mítoszi figuráktól a taxonomikus szerkesztési elvekig, a mítoszt csirájában őrző, s bármikor fellobbantani képes

ráolvasásokig, a duális világképtől, az oppozíciókban mérő világ-szerkezet-leírástól az antropomorfizációkig, a zoomorf–tériomorf–mágikus előképekig, a heroszokig és a szörnyekig, s a látható (az időben közelebbi) népköltészeti műfajokig formálja, alakítja, dimenzionálja líráját.

Költői szintézisének egy csoportjában Juhász Ferenc, a „bartóki modellnek” ismét új dimenziókat adva – Szilágyi Domokos kísérleteivel paralel időben –, jelentős mértékben alakítja át a folklórból és a mítoszokból feléje áramló jeleket. A kortárs magyar líratörténetben a *Kényszerleszállás* szerzőjének egyes művein kívül (*Garabonciás, Boszorkány, Tengerparti lakodalom*) alig van olyan költemény, amely az archaikus alapanyagot olyan viaskodva, s e küzdelem közben annyi jelentésáramát, árnyalatát a felszínre hozva, az archaikus tapasztalatokkal pörölve, ütközve lényegítene át, mint Juhász Ferenc versei. Közülük példázatos a népballadákat felvirágoztató *Vers négy hangra, jajgatásra és könyörgésre átoktalanul* című alkotása: kegyetlen polémiát folytat a művébe szó szerint átemelt két magyar népballadarészlet közül a *Júlia szép leány* gondolatrendszerével.

A Juhász Ferenc alkotói világképében már az ötvenes évek végétől elinduló emberszemléleti változás a legalapvetőbb módosulásokat a mítosz tekintetében hozza. A kései Nagy Lászlóhoz hasonlóan fokozatosan dekonstruálja a teremtmémítoszon nyugvó mitológiai paradigmát. A redukált antropocentrikus pólussal szemben nyomasztóan halmozódik fel a dezantropomorf póluskör (ősvilágok, őslények, kőzetek, vegetációk, anyagi-biológiai alakulatok dzsungelé), illetve pólusvariációs rendszere. Olyan világ-leképező struktúra születik meg, amelyben a mítosz az egyik távoli, egykori esély már csupán, nosztalgia, emlékfoszlány, halványodó körvonal a mindenség hatalmas és átláthatatlan erőinek játékában.

A korábbi értékhelyek többségén az emberhiányos miliő, a környezet nem antropomorfizált és nem is nagyon emberiesíthető közege veszi nyomasztóan körül a dalia típusú kultúrhérosz helyére lépő magányos versbeli vándort. A Juhász Ferenc-i „vers-katedrális” tehát

darabjaira robban, s a mítosz modellje helyét – amit keresztény vonatkozásban maga a katedrális szimbóluma testesít meg – a katedrális régi alaprajzát ugyan valamiképpen még magába építő, az embert még járataiba engedő, de ott egyszersmind bolyongásra kényszerítő labirintusmodell veszi át. A „káromkodásból” állított katedrális (Nagy László: *Ki viszi át a szerelmet*) mellett felépül tehát a magyar költészetben – a „bartóki modell” egyik különös elágazásaként – az eltévedt embert magába záró labirintusok emeletekbe rakódó katedrálisa. A Nagy Elbeszéléseket széjjeltörve – ahogyan Kabdebó Lóránt írja – „a szemünk láttára robban szét a »kikerített poéma«, születik meg a legújabb kortárs irányzatokkal egyidős megszólalási mód”.

Szilágyi Domokos folklór- és archaikus tudata a „bartóki modell” szorosabb ösztöngéseit a Juhász Ferencéhez hasonló, erős kimozdításokkal, de azoknál sokkal radikálisabb módon, egy újszerű – számos, egymással ambivalens építőelemből és belső motívumból megkonstruált – érték- és értéktagadás-rendszerbe tagolja bele. Amit Szilágyi Domokos a folklórral, az archaikus kultúrával és a bartóki hagyatékkal: a művészeti örökséggel és eszmével birkózva a maga kreatív költői szintézisében tesz, az – Nagy László, Juhász Ferenc, Kormos István bartóki szemléletű költői forradalma és ezt megelőzően József Attila, Weöres Sándor szemléleti út-robbantásai után – a teljes magyar költészetben gyökeresen új típusú integrációt ad. Szilágyi a „bartóki modell” egyedien új útjait – Bartók addig modellnek tekintett zenéje *utáni* – különös és fájdalmas irodalmi esélyeit találja meg. Egyenesen a „bartóki modell” hátába kerülve, annak mintegy fonákjáról alakítja ki új képleteit. Nemcsak a „bartóki modell” fogalmát tágítja így ki újszerűen, hanem a fogalom korábbi irodalmi meghatározásainak a korlátaira is rámutat. Műveinek egyik tartományában a teremtménymítosz radikális tagadásával a legtöbb emberi létértelem tagadása is megtörténik, a pozitív létmodellt sugárzó mítosz helyére a vigasztalan és értelmezhetetlen lét koncepciója kerül. A „antroposz” létérdekű centruma helyén az élet kegyetlen természetének feltárása válik analitikai középponttá több szintetikus nagy verse, így a *Nem tanítottatok meg,*

A próféta, a Tengerparti lakodalom és az Emeletek avagy a láz enciklopédiája mítosz- és folklórkomponenseket is gazdagon átízzító soraiban.

Szilágyi Domokos folklórintegrációja a teljes metafizikai világkép átalakításával együtt kínál fel új fordulatot a magyar költészetnek. Bartók Béla hátán és vállán – s a „bartóki modell” kivételes szeretetén – egyszersmind az irodalmi „bartóki modell” tradicionális tartalmának mindeddig legkomolyabb kritikáját, de egyszerre folytathatóságának egyik programját is fogalmazza meg. S mert nem a kívülálláson, a megértés nélküli tagadáson vagy a gyűlöleten alapul, nagyszabásúan tovább is viszi, kora arculatára szabja Bartók örökségét.

5.

S az itt csupán vázolt, századok óta tartó, gyönyörű jelenség folyamatszerű megjelenítése, amelyben a „bartóki modell” is megkaphatná legmélőbb helyét – ma fájdalmasan hiányzik (kivéve Görömbei András, Pomogáts Béla és néhány más szerző könyveit, illetve könyvrészleteit) a reprezentatív igényvel készített összefoglaló munkákból, így az irodalomtörténetekből is. Részint azért, mert az egész tendencia nehezen fér bele az euro-atlanti kánon kereteibe, részint pedig, mert a rátekintő irodalomértelmezés sasmadarainak nézőpontja még mindig vagy a népiség kunhalmán, vagy a „bartóki modell” tagadásának sziklaszálán gubbaszt.

*

A bevezető gondolatokban említett, könyvekkel telerakott zöld konténerket pedig az egyik novemberi hajnalra belepte a hó, s három nap múlva elszállították őket. A következő reggelen már senki sem emlékezett rájuk. Csak két nagy vizes folt maradt a helyükön, mint két tágra nyitott szem. Alulról tekingettek fölfelé, mintha a felhőket bontó eget fürkésznék, s közben karcsú és szikrázó katedrálisokat álmodnának a télbe.

ZENE

TERÉNYI EDE

zeneszerző, zenetörténész, az MMA rendes tagja

A ZENE HÁROM VALÓSÁGA

A matematikában a struktúra a tartalom.

A zenében a tartalom a struktúra.

BEVEZETÉS

Embernek születünk, földhöz kötöttek vagyunk, innen szemléljük a VILÁGOT.

A Föld az otthonunk, ez az első Valóságunk.

Megalkottuk a technikai valóságot.

Ez tehát a második világunk és mintegy tükörben magunkat csodáljuk benne.

A harmadik valóságunk a bennünk élő szellemi világ.

Ez a sorrend csak földi világunkból kiindulva létezik. Valójában majdnem a fordítottja az igazi sorrend.

János Evangéliuma így kezdődik: „Kezdetben vala az Ige.”

Tehát a szellem világa mindennek a kiindulópontja. A természet, amit születésünkkel ajándékba kapunk csak a második a sorban.

Végül, amit mi, emberek teremtettünk, az csak harmadikként említhető.

A tudomány a földről, a természetből kiindulva halad a valóságok lépcsőfokán az anyagtól a szellemvilágig.

A művészet az, amely a helyes sorrendet követi: a szellemi világból halad az anyag felé.

Shakespeare szavaival:

*[...] a természetet úgy módolod csak,
Ha ő ad módot s így, ha műveled,
Az ő műve ez a művészet is
S természetes. Lásd, lányka, mi beojtjuk
Vad törzseinkbe a különb rügyet,
S a gyatra kérget arra kényszerítjük,
Hogy jót teremjen: ez olyan művészet,
Mi megjavítja s tán másítja a
Természetet: mégis, ez a művészet maga.*

(Téli rege)

A TŰVEL ÁTSZÚRT NARANCS

Jó néhány évvel ezelőtt egy szép tavaszi napon, virágvasárnap előtti vasárnap átrándultam Szászrégenbe. Barátaink egy verssel fogadtak:

*Ha az időt egy narancsban tartanám
S egy hosszú tűvel átszúrnám a narancsot
Feltétlenül azt venném észre
Hogy a tű csak egymásután tud áthaladni
Azokon a pontokon melyek egyébként
Egyidejűleg vannak adva
Az egyidejűt tehát csak egymásutánban
Tudom megragadni azonban mivel
Az egyidejűleg adott pontok
Nem mozdulatlanok hanem mozognak
Azt veszem észre, hogy a tű ha induláskor
Az a, b, c, d egyidejű pontok iránt haladt
Mire a d-hez ér a „d” helyén már az „e” van*

*Tehát a tű végül is eredeti útvonalától elsodródott
 Illetve a pontok mozgása sodorta el
 A költő tüje
 Siratja a d-t*

(Páskándi Géza, 1975)

Ha a zenét egy narancsban tartanám...?!

A muzsikusz tüje is siratja a d-t.

Illékony valóságunk sokkal megragadhatatlanabb, mintsem gondolnánk. Ha ketten egy tárgyra nézünk, még akkor is, ha kezünkkel megragadjuk, legalább kétféleképpen regisztráljuk agyunkban, de az is meglehet, hogy az információ-felvévés pillanatai alatt képzeletünk tüje mire a d-hez ér, már az e-t szűrja át.

*Valóságérzékelésünk (horizontálisan: az egyenes emberben felvil-
 lanó képsorban és vertikálisan: sok ember egyidejű szellemterében)*
 véges életünk keretébe, ketrecébe bezártan tulajdonképpen *végtelen*.

De hány valóságban élünk? Abban a végtelen számúban, amit minden pillanatban másképpen érzékelünk? Vagy van más valóság is a mindennapin kívül?

Az emberiség eszméltre ébredése óta épít egy másik valóságot is, egy mesterséges valóságot, a mesterségesen létrehozott tárgyak *második* valóságát.

Csodálatos ez a második valóság, a rajtunk lévő ingtől a számítógépig. Előzőnöl minket ez a második valóság! Lassanként már csak ebben élünk. Autóból kiszállva irodahelyiségbe megyünk, kondicionált levegőt szívunk, „kondicionált” fényt kapunk, és végül lelkünk is kondicionált: a második világ tárgyiassága kondicionálja. Ezt nevezük civilizációnak. S élünk, halunk érte!

Mert már, ha akarnánk sem tudnánk a második valóság nélkül létezni. Minden kísérlet Rosseau-tól Bartók *Cantata profanájáig*, amely „vissza a természethez” – értsd: vissza az első valósághoz – óhajához tapad, meddő felszólítás marad csupán. Ha tudnánk, sem menénk vissza az első valóság édenébe.

Nem mennénk vissza már csak a művészetért sem; a művészet is mint a második valóság terméke, végletesen, végzetesen a második valósághoz láncol bennünket. A vers, a kép, a zene emberi termék, nem nő úgy, mint a fa, a fű, a virág. Csak bennünk virágzik ki, emberekben. Hiába mondok verset egy kristálydarabnak, hiába muzsikálok egy színes tollakban pompázó madárnak, hiába mutatok egy képet egy atommagnak: nem érzékelik a ZENÉT. A második valóság befogadásához is ember kell!

A zene különösen is a második valósághoz tartozik; annak kizárólagos produktuma. A szobor még közeli rokonságot tart az első valósággal, akarva-akaratlan utánozza azt, még legelvontabb formájában is. A vers félúton van a két valóság között. A zene már teljesen kiszakad ebből az eredeti valóságból; egy más dimenzió szülötte.

A zenei idő – a zene valóságos, értsd: első valóságbeli időtartamától – teljesen független. Ha valakit egy szép zenemű hallgatása után megkérdezek, hogy mennyi ideig is tartott a hangzásfolyam, gyorsan gondolkozni kezd, zenén kívüli benyomásaira kezd hagyatkozni és bizonytalanul, találgatva kezdi mérgetni, viszonyítani a kétféle idődimenziót. Például a *Cantata profanáról* alig akarják elhinni, hogy a partitúra írott tanúsága és a felhangzó mű valóságos ideje szerint is mindössze 16-17 percet tart az első valóságban, mert a zenét hallgatva legalábbis napokat élünk át, de az érzelmek zenei hullámmozására figyelve talán éveket, sőt évszázadokat szágulunk át.

A *Rómeó és Júlia* történésideje is rendkívül rövid, órákban lehet kiszámolni, de kifejezésének idődimenziója, szinte kozmikusnak mondható, így is éljük át.

A műalkotás második valóságát még „kézzelfoghatóan” regisztráljuk: ott ülünk a hangversenysteremben, körbejárjuk a kiállítótermet, kézbe vesszük a nyomtatott versszöveget. De van egy harmadik valóság is: a mű bennünk teremtet világa, a műalkotás élményemléke bennünk vibrál. Ha újra találkozunk a művel, újra is erősödik ez az élményvilág, új kirándulást teszünk a mű világában.

Álmaink is a harmadik valósághoz tartoznak. „Ébren álmodik” – szoktuk mondani azokról, akik jól láthatóan a harmadik valóságban élnek. A „felhőkben jár” – mondja a második szólás.

A különböző drogok keltette harmadik valóság is lehet állandó tartózkodási hely. Hovatovább mind többen rándulnak át e harmadik valóságba.

Egyesek menekülnek az első és második valóság elől. Mások, mint például az alkotók, profi szinten rándulnak át meg át a harmadik valóságba. A muzsikának lételeme a harmadik valóság.

A GETSEMÁNE-KERTBEN

Három valóságban élünk: csillagok, élőlények világában (I. valóság); a mesterségesben – az általunk létrehozott tárgyak civilizációs világában (II. valóság); és egy transzlogikus valóságban – álmaink, terveink, fantáziánk, lelkünk és szellemünk kozmoszában (III. valóság). Nagy kérdés, hogy mennyire átjárható számunkra ez a három valóság?

A Biblia telve van csodálatos látomásokkal, ember és Isten párbeszédével, a valóság és szent révület áhítatával, az egyik valóságból a másikba való hirtelen átmenet megannyi, valósnak tetsző és hitt metamorfózisával.

A Krisztus-jelenség él...: a három valóság csodálatos átmeneteinek szimbóluma. Jézus a harmadik valóságból érkezik. Mária szűzen fogantatik; a *Hiszekegy* szép szövege szerint: „Megtstesült a Szentlélek erejéből / Szűz Máriától és emberré lett”. Majd Jézus, kereszthalála után föltámad, visszatér a harmadik valóságba. E körbezáródó, csodálatos átváltozás-folyamat a Krisztus-jelenség lényege. Különösen a *harmadik* mozzanat, a feltámadás nélkül csak prófétai és nem *messiási* misztérium lenne. Tehát, a legfontosabb a harmadik valóságba való visszaváltás beteljesülése.

A Biblia tanúsága szerint ezt már a Jézust elítélő főpapok is felismerték, hiszen az őrző katonákat arra vették rá pénzzel, hogy azt állítsák, Jézus testét a tanítványai ellopták.

Maguk a tanítványok is hitetlenkedtek. János evangéliuma szerint Tamás, egyik a tizenkét tanítvány közül, hitetlenkedve szólt: „Ha nem látom kezén a szegek helyét, és nem érintem meg ujjammal a szegek helyét, és nem teszem a kezemet az oldalára, nem hiszem.” A gondolat szépen fejezi ki azt a kézzelfogható valóságot kereső emberi hitetlenkedést, amely csak a kézzel kitapintható valóságban hisz, és amely oly földhözragadttá teszi az embert.

Rendkívüli Jézus válasza Tamásnak, miután az felismerte őt: „Mivel, hogy láttál engem, hiszel; boldogok, akik nem látnak és hisznek.”

A három valóság átjárhatóságának egyik legszebb, legemberibb megnyilatkozása Jézus imádkozó virrasztása a Getsemáne-kertben. Így szól tanítványaihoz: „Szomorú az én lelkem mindhalálig: maradjatok itt, és virraszatok velem!” Egy kissé továbbment, arcra borult és így imádkozott: „Atyám, ha lehetséges, távozzék el tőlem ez a pohár; mindazonáltal ne úgy legyen, ahogyan én akarom, hanem amint te.” Amikor visszament a tanítványokhoz, alva találta őket, és így szólt Péterhez: „Ennyire nem tudtatok virrasztani velem egy órát sem? Legyetek éberek, és imádkozzatok, hogy kísértésbe ne esetek: a lélek ugyan kész, de a test erőtlén.”

A legkülönösebb e történetben, hogy Jézus megrója tanítványait azért, mert elaludtak. Az Ő harmadik valósággal való találkozását megszejtetleníti a tanítványok emberi erőtlensége, a test gyöngeségének akaratlanul is engedő első valóságbeli gesztusa.

A jelenet még *kétszer* megismétlődik, mintegy aláhúzva a két, szélső valósághatár közti, szinte áthidalhatatlan távolságot. Jézus imájának ellenpólusaként hat a tanítványok álomba ernyedése.

Az ima maga pedig a legszebb kifejezése a harmadik valóságba való átlépés pillanatainak. A négy evangélista közül egyedül a látomásos János írta le a Jézus-ima elképzelhető, megsejthető szövegét. Egyik legmélyebb értelmű mondata: „Most pedig hozzád megyek, és ezeket

szólom a világban, hogy az én örömöm teljes legyen bennük. Én nekik adtam igédet, és a világ gyűlölte őket, mert nem e világból valók, mint ahogy én sem vagyok e világból való. Nem azt kérem, hogy vedd ki őket a világból, hanem hogy őrizd meg őket a gonosztól. Nem e világból valók, mint ahogy én sem vagyok e világból való.”

A két szélső valóságra utaló mondatot megismétli Jézus, mert ezzel mintegy kiemeli magát és tanítványait és mindazokat, akik hinni fognak őbenne az első valóság világából.

Az imádkozás átlépés a harmadik valóságba. De ez csak egyik formája emberi létünk csodálatos átváltásának. A művészi élmény pillanataiban is átváltunk; a zenehallgatás maga imádság. Minden zenehallgató így is éli át a zenét. Gyakran írják le egy-egy kivételesen átszellemült zenéről, hogy *dialógus az Istennel*. És hányszor tapasztaltam a felháborodást, ha a zenehallgatást valaki profanizálta; például azzal, hogy evett közben – ami nagy kísértés, ha odahaza, vendéglátással egybekötött zenehallgatáson vesz részt valaki.

Ennek ellenkezője is előfordult sokat „kísérletező” századunkban: az okozott felháborodást, ha valaki teljes odaadással vett részt a zenehallgatásban. Cocteau híres aforizmája is erre utal: „Minden zene, amelyet kezünkbe temetett arccal kell hallgatni, gyanús. Wagner tipikusan az a zene, amely arccal a kézben hallgatandó.”

Erik Satie és társai olyan hangversenyt rendeztek, amelyen fennhangon biztatták a közönséget, hogy beszélgessenek, ne figyeljenek a zenére, hagyják, hogy a zene mint tapéta vegye körül őket, körítésként a jó hangulathoz. A kávéházi zene ezt már korán megvalósította.

A modern, visszataszító zenék közül jó néhány ezt olyan sikerrel valósította meg, hogy néha még a hangversenytermet is sikerült kiüresítenie.

Vajon a nyitott szemmel hallgatott, hallgatandó zene az igazi?! Nincs szükségünk a harmadik valóságra való zenei átváltásra? Ha ez így volna, akkor mi értelme van a zenének, a művészetnek? Vajon a művészet, a zene, igazi értelme, célja, küldetése nem éppen az, hogy elősegítse, esetenként megteremtse átváltásunkat a harmadik valóságba?

A három valóság átjárhatóságának legbiztosabb eszköze maga a művészet, ezért is teremtette, meg az ember önmaga számára. A művészet éppoly valóságos világba kalauzol el bennünket, mint az a világ, amiben élünk és teremtünk. Boldogok, akik hisznek a művészetben.

A VARÁZSLÓ ÉS... MARIO

Három valóság foglyai vagyunk mi, emberek. Alá vagyunk rendelve a természet (I. valóság), a magunk alkotta (II. valóság) és a bensőnkben dülő világ (III. valóság) törvényeinek. A két szélső valóság tézis-antitézisként viszonyul egymáshoz, pólus-ellenpólus viszonyban. A kettő szintézise, a kreált világ az, amit civilizációnak nevezünk. A szintézis gyengíti a két szélső valóságpólus hatóerejét, gyengíti a kultúrát, ami éppen akkor a legerőteljesebben jelentkezik, ha a III. valóság kerül előtérbe életünkben.

E valóságok foglyaiként mást nem tehetünk, mint keressük e világok Magellán-átjáróit.

Huzamosabban talán csak az első valóságban tudunk tartózkodni; innen a visszavágyódásunk a természetbe. A fogyasztói társadalom mindent elkövet, hogy jól érezzük magunkat a II. valóságban is. Igyekszik pótolni természethiányunkat és elbódítani lelki életünket. A III. valóságban tudunk a legkevesebbet tartózkodni, álmaink, fantáziánk világát kénytelenek vagyunk újra és újra elhagyni és hagyjuk, mint egy nagy darab követ, magunkra esni a *hétköznapi* valóságot.

A művész él a legtöbbet a III. valóságban. És arra is képes, hogy ne *csak közlekedjék* e valóságok között, hanem *egyszerre* élje is azokat. A művész: varázsló. Varázslásának titka éppen abban áll, hogy először önmaga, majd mások számára is létrehozza a lehetetlennek látszó szimultaneitást a valóságok között.

Ezért érdekel bennünket Thomas Mann ismert novellájából ezúttal éppen a varázsló figurája. Tudjuk, értjük a novella témáját, örök idő-

szerűségét. Az akaratfosztás egész, szédületes arzenálját megismertük, kénytelen-kelletlen. De a novella egészén átüt legalább még egy gondolat: a művészvarázsló és közönségének viszonya. E két tényező egyenletből különösen érdekes a varázsló személye.

Cipolla öntelt, pöffeszkedő. A közönsége feletti uralmának teljes tudatában van, de Thomas Mann azt is érzékelteti, hogy érzi hatalmának korlátait is. Különösen akkor, ha emberére talál, ha az alany nem hagyja magát és ellene szegül akaratának. És miközben sorra színpadra (kínpadra) vonja áldozatait, egy percig sem feledkezik meg a terembei heterogén közönsége valóságáról. Figyelme legalább *kétfelé* oszlik egyazon pillanatban: hipnotikus erejével mozgásban tartja „szereplőit” és közben kutatja újabb áldozatait, megköszöni a tetszésnyilvánításokat, élvezi sikereit, a valóság pillanatnyi gyönyöreit. És mindezzel egy időben ezerféle gondol. Talán látja magát mint milliomost vagy mint nagy államférfit, világok urát és közben tudja tudja: továbbra is csak mint „házaló” varázsló, előadásról előadásra járva keresi meg majd kenyerét, kiszolgáltatottan saját fizikuma és mindenkori közönsége kénye-kedvének. Hideg fővel dolgozik, nagy attrakcióját Marióval nagy erőbedobással készíti elő, mindenáron nyernie kell, hiszen ebből él. A kulmináns pont pillanataiban virtuóz varázsló, egyszerre ural három valóságot: a közönséget, a színpadot és Mariót.

Az előadás pillanatában a színművész, a muzsikusz is egyszerre éli e három valóságot. Aki egyszer is kint ült a színpadon egy zongora előtt egy – mondjuk – ezer fős, némán figyelő hallgatóság előtt; az tudja, mit jelent az a csönd, amíg elindítja a zenei folyamatot. Ennek a csöndnek a mindent elhamvasztó tüzeiben teljesen átfőrdődik a művész. Ebben a pillanatban még nem tudni: ki is a varázsló, a művész vagy a hallgatósága?

Hatalmas erők inganak meg azokban a sorsdöntő pillanatokban: a művésznak úrrá kell lennie egy kozmikus energiatölteten, ami a közönségből sugárzik feléje. És úrrá kell lennie önmagán is. El kell felejtenie önmagát. Uralnia kell a megszólaltatott művet is. Jéghideg fejjel kell tudnia felidézni a teljes szerkezeti folyamatot. Zene esetében

pedig a másodpercek törtérszei fölötti uralmát is biztosítania kell. A zene nem tűr hibát, ha időbeliségéről van szó: a muzsikában az IDŐ AZ ÚR.

És mikor mindez az uralom sikerült a művésznak, akkor még hátra van a műbe belefoglalt és a művész által megálmodott III. valóság fantasztikus párhuzama. Hogy megértsük, miről is van szó, hadd idézzem a gyakori muzsikuskiszólást: „Ha nincs mondanivalója, miért muzsikál?” Tehát nem elég hideg fővel érvényre juttatni a műalkotást és vele együtt a bennefoglalt gondolati valóságot. Még kell valami: a művész egyéni világa, az, amit ő, és csakis Ő „látott” meg a műben és képes velünk is „megláttatni”. A művész akkor nagy, ha a mű technikai valóságát *tökéletesen* uralva, a mű szellemi valóságterét képes kitágítani és *kétsíkúvá* tenni.

A valóság síkok – ilyen a *zene* – kitágításának, soksíkúságának egyik utolérhetetlenül szép példája Shakespeare *Hamletje*. Hamlet, apja szellemével társalognak a III. valóságban, éber hipnózisban él. Egy idő után rájön, hogy bolondnak tette magát, kétsíkúvá oszthatja ezt a III. valóságot. Bűvészi játék kezdődik, hogy hol is van a határ e két sík között, hol, mikor csap át egyik a másikba. A színpad a színpadon jegyében ezt a III. valóságot kézzelfoghatóvá is teszi: az *I. valóság tükörébe vetíti*. A KÉP végtelenül megsokszorozódik, a színpadi szereplők képzeletében éppúgy, mint a teremben ülő közönség fantáziájában.

Azt mondják, hogy a műalkotás és főleg a zenemű: IDŐGÉP, a legkülönbözőbb sebességekre állítható, sebességórája előre- és visszavihető. De *azért* lehet a mű időgép, mert lényegében *valóságmisztérium*, ha úgy tetszik: VALÓSÁGGÉP. Legragyogóbb tulajdonsága, hogy képes szimultánná varázsolni számunkra az életünk terét alkotó három valóságot. A művészet transzlogikájában mindenkor átmegyünk a magunk elé hipnotizált „valóságos” *asztalon* a természeti valóságában is létező *függönyig*. De aki *csak szimulálja* a hipnózist, az mindig kikerüli ezt az asztalt.

A SVÁJCI KAKUKKOS ÓRA

Valahogy így titulálta Monsieur Croche, azaz Debussy azt a részletet Beethoven VI. *Szimfóniájában*, ahol a fuvalán a csalogány, az oboán a fürj, a klarinéton a kakukk hangját utánozza, lehetőleg minél naturalistábban a zeneszerző. Talán ez a naturalista jelleg készítette Debussyt e megjegyzésre, és arra is, hogy a teljes szimfónia meghallgatása helyett inkább egy valódi természetélményt ajánljon olvasóinak. Ez annál meglepőbb, hiszen ismervé Debussy természetfestő zenei hajlamát ő maga is hajlamos volt ilyenféle zenei naturalizmusra. Gondoljunk csak a *Tenger hullámjátékaira*, *A szél és a tenger* párbeszédére vagy akár a *Léptek a havon* zongoraprelűd balkézosztinátójának hóba rajzolt lábnyomaira. Egyetlen zeneszerző sem mentes a természeti valóság néha szinte „tudományos” leírásának, modellezésének kísértésétől. Roppant izgalmas dolog a muzsikuss számára valahogyan megragadni a természeti valóságot.

A szó mágiájával aránylag könnyen megragadhatjuk az I. valóság tárgyi világát. Bár a szó csak nagyon nehezen fejezi ki a dolgok lényegét, de a részletező körülírással valahogyan mégiscsak sikerül hozzáférközni e lényeghez. A szavak csak fogalomhordozók, végtelen számú jelentésváltozat kifejezői. De mégis „közvetlenül” utalnak a dolgokra.

A kép és (főleg) a szobor már nagyon közel hozza hozzánk a környező világot, kézzel kitapinthatóvá teszi, tükrözi azt. A modern képzőművészet nagy vívmánya, hogy leszakadt a természeti valósághoz kötő köldökzsinóróról és abban a pillanatban zeneivé vált. Ez a metamorfózis a modern képzőművészet legnagyobb kalandja.

A zene képtelen megragadni a természeti valóság jelenségeit, legfeljebb valamiféle hasonmásáig, imitációjáig juthat csak el a természetábrázolás rögs zenei útján. Pedig kísérletekből van éppen elég, különösen az utóbbi kétszáz év zenéjében.

Természetes, hogy a muzsikuss legelsőként a természeti valóság hangi elemeit ragadja meg és azokat imitálja.

A legkézenfekvőbbek a madárhangok. A kakukk hangja újra és újra felcsendül ezer év európai többszólamú zenéjében; se szeri, se száma

a kakukkutánzásnak, szinte minden hangszeren és minden zenei együttesben megszólalt már. A madárhívójelek – hiszen dallamvonal és ritmus ötvöződik egybe bennük – mindig valamiféle kihívást jelenttek a muzsika alkotói számára: íme, egy darab muzsikáló természet! MADÁRZENE!

Korunk sem mentes a természetbe való visszavágyódást kifejező madárzenéktől. Bartók *III. Zongoraversenyének* gyönyörű szép lassútételét is egy ilyen madármuzsika, erdőzsongás-zene díszíti, a Beethoven-geisztust is jellemző naturalista eszközök igénybevételével. És ezt teszi a zenei absztrakció egyik legnagyobb mestere!

A modern zene egyik legérdekesebb művészegyenisége, *Messiaen* sokkal tovább megy ennél: művészete egyik vonulatának központi elemévé emeli a „madárfolklorát”, úgy gyűjti és tudományosan elemzi a madárhívójeleket, mint ahogyan ezt a folkloristák teszik a népi dalamokkal. *Messiaen* egzotikus madárzenéje a modern zene egyik legkirívóbb kísérlete arra, hogy az I. valósághoz kötődjön, mintegy megújuljon belőle. Mert nemcsak az elvesztett Éden utáni nosztalgia készíti a mai muzsikust is a természethez vissza, hanem a felfrissülés, az újjászületés örök vágya is.

De tudják – tudjuk! –, a zene minden kísérlete, hogy gyökeret eresszen a természeti valóságba, eleve elvetélt. Maga a zene a II. valóság termékeként végzetesen és örökre elszakadt az I. valóságtól. Ezért is olyan hiábavaló, meddő a zene magyarázása, lefordítása, hiszen minden ilyen kísérlet a zenét egy olyan közeghez szeretné visszakapcsolni, amihez lényegénél fogva nem tartozik. Bármilyen sikerült is legyen az ilyen magyarázat, a zene igazi arculatát nem lesz képes megközelíteni.

Például Vivaldi *Négy évszakjának* csodaszép hegedűversenyei mögött négy szonett húzódik meg. Négy szerény irodalmi termék! A zene nélkül alig volna létjogosultságuk az irodalmi létre. Jaj annak, aki e muzsika szépségét nem érzi, és e szövegek segítségével akarna behatolni e hangzó csodába. A „mennydörgést”, a „lombok és virágok susogását” és megannyi más hangutánzást még csak kihallanánk

a műből, de például a kutyaugatást, amit a szerző külön felirattal jelez a partitúrában, már csak a szövegutalás nyomán kísérlehetjük meg valahogyan azonosítani. Hallgassuk csak meg a „Szörnyű szél” feliratot viselő hegedűszólót, hogy világossá váljék: a zene messze túlmutat szavakkal kifejezhető fogalomrendszerünkön és messze több egy természeti jelenség tükröződésénél.

Ha azt mondjuk, hogy a modern képzőművészet nagy kalandja a zenévé válás, akkor a 19. század és a mi korunk zenéjének nagy, egzotikus kirándulása a programzene területére (legyen az a zene irodalmasítása vagy a zenei naturalizmus Richárd Strauss és mások kísérleteivel) bizonyul „aventure”-nek.

Erik Satie *Morceaux en forme de poire*, „körteformában” írt négykezes darabjai teszik fel elsőként a koronát e kísérletekre: ha a zene nem képes kifejezni a körtét, akkor legalább formájában jelenítse meg azt. A grafikus zene ezután a végletekig fejlesztette e „technikát”; mindent elkövetett, hogy a szem számára is láthatóvá tegye a zenét, legalább így, a partitúra képzőművészeti megvalósításával kösse a zenét az I. valósághoz. Kudarc, hogy e partitúrák rámába kíváncsoznak, hogy képek gyanánt gyönyörködünk bennük, és még mondanak valamit a fülünk számára.

E grafikus zenével kéz a kézben haladt a *konkrét zene* is, amely a hangrögzítő készülékek segítségével lehetővé tette a természet eredeti hangproduktumainak a montázsát. Ebből a kísérletünkben sem született *harmónia* – zene és természeti valóság között. Ezt a harmóniát más, magasabb szintézis fokán *kellett* és *kell* megkeresnünk.

MEDVETÁNC

A medvetáncoltatásról gyermekkori emléket őrzök.

Tizenkét éves voltam, és a háború után két évvel már nem is olyan gyermekfővel éltem át a medvetáncoltatás jelenetét. Egy télbehajló

napon az utcánk végében álló gazdátlan telek elhagyatott istállójában medvetáncoltatók telepedtek meg néhány napra. Innen indultak napi mutatványos útjaikra. Városba érkezésükkor a környékbeliemből csöndület verődött össze, hogy lássák, *hogyan is táncol a medve*, a láncra fűzött vad állatóriás.

Maga a fáradt állat nem is volt olyan óriás, nem is volt félelmetes, inkább halálosan elkínzott és fáradt. Az emberek, a „kezelői”, hasonlóan fáradtak, elgyötörtek voltak. Akárcsak az állatnak, nekik sem volt kedvük aznap újra mutatványossá válni. De a pénz beszél, az állatot „táncra” kellett serkenteni.

A kényszergetés döfködéssel kezdődött, majd láncsal kezdték ütlelni a mind félelmetesebben morgó állatot. Húzták-vonták, nyomorgatták a szerencsétlen páriát és láthatólag féltek is a mind jobban megvaduló medvétől. Abba is hagyták rövidesen a félig sikerült „akciót”. A csalódott sokaság lassan szétszállingózott, de azért valami kevéske pénzt dobáltak a széthordozott, alázatos mosollyal kísért kalapba. Nem tudom hogyan kerültem velük kapcsolatba. Estefelé valami meleg ételt vittem és vizet az emberek számára. Akkor már minden nagyon csendes volt körülöttük. A medve különös, vad szaga mindent elárasztott; az emberekből is ez a félelmetes szag áradt. És összekeveredett a medve alá szórt szalma és az embereknek összegyűjtött kék nedves, savanyú szagával. A vad, nyers erő pihent a pislákoló petróleumlámpa árnyékokat fantasztikusan felnagyító, vaksi félhomályában.

Ezt a képet őrzöm a medvetáncról.

Jóval később ismerkedtem meg Bartók híres *Medvetánc* című zongoradarabjával. Ráéreztem benne az emlékemben őrzött jelenet szilaj vadságára, a durva erő barbár tombolására, az izgatott, fojtó feszültségű légkörre, a mozdulatok szaggatottságára, a hajsza irgalmatlanságára. Dehogyan kerestem benne a medve mozgásának esetlenségét, amit a *sztravinszkiji* medvetánc a *Petruskában* oly leíró jelleggel fest le a mély rézfúvósok akkordjaival. Azt sem tudtam, hogy klarinétrikoltásokkal „kell” kísérni a medvetáncot, hiszen az én emlékezetemben nem volt zenekíséret a medvetáncához. Ezt is csak később tudtam meg olvasmá-

nyaimból: a *Petruskához* és a *Bartók-műhöz* fűzött kommentárokból. Így aztán lassan kialakult bennem e két muzsikához fűződő képsor.

Sztravinszkij minél valóságosabban akarja megjeleníteni a medve táncát: számára a balettben mindennél fontosabb a jelenet vizualitása, így a zene is ezt kell hogy sugallja, tehát a valóság hű imitálására törekszik: a természeti valóság elevenedik meg előttünk a zene hangjaiból is, nemcsak a színpadi cselekményből.

Bartók *Medvetánca*: zene a medve táncához. Az idegesen kopogó balkézosztinató a kisdobpergést utánozza, a mélyben megszólaló sforzátók a nagydob ütéseit. A jobb kéz akkordjaiból felhangzó rikoltó dallam a klarinét hangjait adja vissza. Tehát ez az egész zene a második valóságot, a hangszerek hangját imitálja.

Maga a mű is a második valóság egy darabja; tulajdonképpen *kétszeresen is művi termék* és mégis elevenebben rájátszik az első valóság megjelenítésére, mint bármi más hasonló zenei megoldás. A zene, a maga művi eszköztárával új, autonóm valóságot teremt, amelyet képes jobban megközelíteni a második valóság szintjén, a természeti, kozmikus valóságot.

Ez a csodálatos a zenében, ez a szinte megfoghatatlan benne. A tisztán zenei eszközök úgy jelennek meg a második valóságban, mint ahogyan az elemi anyagi részecskék az első valóság szintjén. Ahogyan az első valóságban, a természeti világban ebből kövek, fák, virágok, állatok, emberek szerveződnek, úgy válnak „élőlényekké”, autonóm organizmusokká a zene tiszta eszközei, elemei is.

A *tiszta zene* a minket körülvevő természeti valósággal *egyenrangú* valóságot teremt magának abban a *művi* világban, amit mi, emberek hoztunk létre.

A teremítő a világot alkotta, az ember a ZENÉT.

Legalább olyan nehéz behatolni a zene titkaiba, mint a természeti valóság rejtelseibe. A zene öntörvényű világ, párhuzamba vonható az első valóság jelenségeivel, a naturalizmust, a leíró, imitáló jelleget mérhetetlenül átlépve, hiszen a zene minden eleme úgy „viselkedik”, mint az első valóság bármely eleme. De e párhuzamba állítást messze

meghaladva képes a zene *önmaga világát* felépíteni, alakítani, újraszervezni. Bartók *Medvetánca* is párhuzam, de öntörvényű párhuzama az első valóságnak, így több, másabb amannál: immár *művészi valóság*.

A hét versszakos József Attila-i *Medvetánc* még továbbmegy a valóságszintek „játékával”. Az első versszak még az első valóságbeli jelenet leírása: „Fürtös, láncos, táncos, nyalka, / aj de szép a kerek talpa! / Hová vánszorogsz vele? / Fordulj szép lány fele!” A refrénül használt záró sor már a kísérő zenére utal: „Brumma, brumma, brummadza.” A következő három versszak átlendül a játék valóságába: „Híres, drága bunda rajtam, / Húsz körömmel magam varrtam. / Nyusztból, nyestből, mókusból, / kutyából meg farkasból. / Brumma, brumma, brummadza.”

Az utolsó három versszak még tovább lendül a valóságsíkok mentén, messzi világba lép át: „Kinek kincse van fazékkal, / mér a markosnak markékkal. / Ha nem azzal, körömmel / a körmösnek örömmel. / Brumma, brumma, brummadza.”

E három közül az utolsóval a harmadik valóság szintjén éli át a költő a jelenetet: „Állatnak van ingyen kedve, / aki nem ád, az a medve. / Ha megfázik a lába, / takaróddzék deszkába, / Brumma, brumma, brummadza.”

Takaróddzék deszkába?! Ha a költészet, a zene átlendül a transzlogikába, akkor ez is lehetséges.

(Ui. Találó a negyedik versszak utalása az első két valóság összekapcsolására egyetlen költői képben: „Azért járom ilyen lassún, / aki festő pingálhasson. / A feje a néninek / éppen jó lesz pemszlinek. / Brumma, brumma, brummadza.”)

A „GAZDÁTLAN KALAPÁCS”

*Fölrepült és elérte végzetét.
 Most lehúzzák csodált, gyors szárnyai.
 De holtan is mintha repülne még...
 Ki látta őt gyorsabban szállani.*

(Horváth Imre)

Ez a Horváth Imre-négysoros a legszebb, legtömörebb kifejezése a harmadik valóságba való átlendülés varázsának; a művi valóság híd e kettő között. „Két elem magában, egy harmadik nélkül nem illeszthető jól össze, mert csak közvetítő pánt egyesítheti a kettőt, de valamennyi pánt között az a legszebb, amely ön magát és az általa összekötött elemeket egygyé teszi [...]” (Platón: *Timaiosz*) Ez a pánt a MŰVÉSZET. Tág értelemben művi tevékenységünk tulajdonképpen *művészet*. Tehát maga az ún. civilizáció is művészeti termék. Ebben az értelemben tekintjük a II. valóságot összekötő pántnak.

Furcsa címünk szürrealista művészi termékre utal, Pierre Boulez híres kamarazenei művére, a *Le marteau sans maître*-re. A tételtímek még közelebb visznek a René Char-i poézis valóságfeletti világához: *L'Artisanat furieux* (A dühödt mesterség), *Bell edifice et les pressentiments* (Szép társaság és az előérzetek), *Bourreaux de solitude* (A magány pribékjei). A kilenctételes mű érdekessége a három vershez fűzött hangszeres kommentárok szerepeltetése, amelyek egy transzlogikus világba vezetnek a hallgatót.

A transzlogika a zene lényege!

A gondolati kivetítése egy történésnek, egy személynek vagy tárgynak oly gyakori, hogy bizonygatni sem kell. „Szinte látom”, „szinte hallom” – szoktuk mondani olyankor, ha valamit nagyon is valószínűsítünk. A zene is hipnózis, éber hipnotikus álom. Látni, hallani, kitapintani véljük a benne lezajló történeteket, a személyeket. Már maga az a tény is transzlogikára utal, ahogyan váltakoznak a történetek (a zeneiek!), azok színhelye, ideje, gyorsasága. Zenehallgatás

közben a figyelmünk nagyon gyakran kétfelé oszlik: reálisan érzékeljük környezetünket és a zenei történés folyamatait is. A zene képzeletbeli újrakhallgatásával, újraélésével a transzhallucinációt is szinte mindennapos jelenséggé avatjuk.

A nagy kérdés, hogy a zene parapszichológiai jelenség-e vagy sem?

Ezerszámra születnek zeneművek, amelyek nem gyakorolnak semmilyen hatást hallgatóságukra, dacára annak, hogy nagyon jól vannak mesterségszerűen megszerkesztve. Szerzőik igen sokszor nagyszerű, zseniális muzsikuskok. Például világhíres előadóművészek; karmesterek, hangszeres virtuózok. Paganini megújítja az egész hegedűjáték-technikát, kortársai az ördög muzsikúsának tartják, mégis művei messze elmaradnak kortársai remekei mögött. Ki ismeri Furtwängler, Bruno Walter, Ormándy Jenő műveit? A rejtély az, hogy miért nem sikerül e nagy muzsikuskoknak zseniális művet komponálni, hiszen mindent tudnak a zenéről? Hiányzik az inspirációjuk? De hát megvan bennük az alkotás belső impulzusa, a kikíváncozó zenei gondolat erőszakos hevessége. Ha nem volna meg mindez, akkor eszükbe sem jutna komponálni. Nagyon gyakran idejük is alig marad a fáradságos kompozíciós munkára. És ami a legérdekesebb: nem tudnak számot adni maguknak arról, hogy hiábavaló a kísérletezgetésük, reménytelenül nem tudják meghódítani az ihlet pillanatait, miközben számolatlanul hozzák felszínre, mint előadók, mások gondolatkinccseit és azokban a pillanatokban ők maguk is az ihlet csúcsára jutnak fel.

Tapasztalatból tudom: az alkotás pillanata „gazdátlan kalapács”. Kezünk alatt élőlény formálódik a maga univerzumának törvényeivel. Az alkotó szerepe is gyakran – vagy talán mindig?! – a „szülést” levezető orvoséhoz hasonlatos: világra „segíti” az új jövevényt. Minél messzebbre haladtam az alkotás területén, annál inkább meggyőződésemmé vált, hogy a műalkotásnak megvan a maga önálló valósága. Mind erősebb az az érzésem, már-már meggyőződésemmé, hogy ez a valóság szinte teljesen *független* alkotójától, legfeljebb annyiban kapcsolódnak egymáshoz, amennyi ahhoz szükséges, hogy ez a valóság valamilyen jelrendszerben élénk kerüljön.

Az, hogy mit kódolunk be a minket körülvevő végtelenségéből, már csak azoknak sikerülhet, akik valamilyen különleges parapszichológiai képességgel megáldva messze haladva bejárják a transzvalóság fényútját. A művészek is fémtárgyakat görbítenek, kavicsesőt magnetizálnak maguk köré, távhipnózist gyakorolnak szavakkal, színekkel, formákkal, hangokkal. Szerintem nem könnyebb, de nehezebb a dolguk mindazoknál, akik az erő- és energiakonzentráció kivetítésének eszközeivel igazolják a III. valóság létezését. A MŰVÉSZI ALKOTÁSba belekódolt energiakonzentrációnak mindig hatnia kell, helytől, időtől, személytől függetlenül.

*Aki alkot, visszafele nem tud lépni,
s ha már kinőtt minden ruhát,
meztelenül borzong a végtelen partján,
míg fölzárkózik mögé a világ.*

(Szilágyi Domokos)

ÖSSZEFOGLALÁS

Három világban (VALÓSÁGBAN) élünk és alkotunk.

A TERMÉSZETET készen kaptuk, a CIVILIZÁCIÓT magunk alkottuk meg, a SZELLEMI VILÁG bennünk van.

A természet megismerése, alakítgatása, néha még a rombolása is állandó folyamat.

A folyamatosan fejlesztett, örökösen megújított technikai valóságunkat magunk építjük magunknak vagy néha magunk ellen.

Benső énlünk világának szellemi valóságával mind kevesebbet törődünk.

A ZENÉT az ember teremtette saját szellemi világának kivetítéseként. Tehát a zene a második valóság szintjén, ember által embernek teremtett jelenség: MŰVÉSZET. A szóban világosan megjelenik az,

hogy művi termék minden művészi alkotás. De csak formájában az. Tartalmában a harmadik valóság a szellem világában van otthon.

A modernnek mondott – néha csak annak hitt – világunkban óriási hangsúlyt kapott a zene *művi* (formai) megjelenése és háttérbe szorult a szellemi (tartalmi) értéke.

Mára már igazi civilizációs (technikai, designeri, kereskedelmi) TERMÉK lett belőle. Jobbára érzékeinkhez szól, néha az érzelmeinket is megérinti, de *nem akar* és már nem is tud hazatalálni szellemi életünk világába: elszakadt a HARMADIK VALÓSÁGTÓL. Erre utal ez a záró idézet:

[A ZENE] [...] meztelenül borzong a végtelen partján,
míg fölzárkózik mögé a világ

OLSVAY ENDRE

zeneszerző, az MMA rendes tagja

MIKÉPP ÉRTELMEZHETŐ A 'PARADIGMA' A ZENE TERÜLETÉN?

Előadásom a *Magyar Művészet* című folyóirat nyitószámába készült hosszabb esszének – a konferencia számára szánt – rövidebb, némi-
képp más gondolati sorrend mentén haladó, részben módosított változata. Összpontosítani mindkettőben ugyanarra kívántam: van-e létjogosultsága a *paradigmaváltás*, *paradigma* kifejezések alkalmazásának a zene területén? Ha e két fogalom manapság nagymértékben része is a teoretikus közbeszédnek, körvonalazhatjuk-e jelentésüket, milyen faktorokat kell ehhez számba vennünk a zenében, s ha kirajzolódni látszik az eredetileg a tudományelméletben meghonosodott kifejezéspár speciálisan a zenére lebontható jelentésváltozata, vajon mennyiben új mindaz, amit jelöl? Mindebből az is következik, hogy előadásomban nem jelenünk vélelmezett paradigmaváltásáról, s nem is meghatározó egy, két vagy több paradigmájáról szövegek.

Célszerűnek tűnik, hogy mindenekelőtt röviden, kivonatossan idézzem Thomas Kuhn definícióját, ebből szűrve le azt, amit majd a továbbiakban vizsgálok. „Egy kutatási terület [...] problémái és módszerei [...], feldolgozásmódjuk eléggé újszerű[ek...] ahhoz, hogy a [...] vetélkedő módszerekkel szemben tartósan követőkre találjanak.”¹ Ez egyébként magában rejt már egyfajta történetiséget, amit én ettől a definíciótól függetlenül is megvalósítottam a módszertanomban, miszerint a módszer évszázadokra-évezredekre utal vissza. Nem biztos, hogy a tudomány módszertana egy az egyben átplántálható

a művészetekre; ugyanis a tudományoknak van egy olyan aszimptotikus origópontjuk, ami a *minél igazabb, minél reálisabb* megközelítést tükrözi; a művészet eleve kizárja ezt a szemléletet. A zene mint *terület* (a szót Kuhntól kölcsönöztem) nemcsak az összművészet egy ágát jelentheti, hanem a zenén belüli ágakra is vonatkozhat, sőt, műfajokra, alkotói iskolákra és csoportokra, vagy akár egyes alkotók bizonyos életszakaszaira is; vagy olyan jelenségekkel találkozhatunk, amiket a paradigma szóval illethetünk. Érdekes apropót nyertem ehhez a föl-tételezésemhez. Egy rádiós zenekritikában nemrégiben hallottam ezt a szófordulatot: „*Richard Strauss vígoperai paradigmája*”.² Igazolva láttam azt, hogy a zenén belül nemcsak a stílusnak, irányzatnak, kor-szaknak vagy nyelvezetnek a szinonimája lehet a paradigma, hanem lehet egy alkotónak egy konkrét műfajra vonatkozó jelentésrendszere vagy problémája, módszere, kifejezésmódja – Kuhnra visszautalva.

Amennyiben maga a zeneszerzői írásmód, az alkotói alkat is a zenei paradigmák egy lehetséges „hordozórétege”, olyan kettősségek, ellentétpárok létezhetnek, amelyekről feltétlen szólnom kell. Bozay Attila egy interjú céljából folytatott beszélgetésünk során elmesélte, hogy Weöres Sándor szerint kétféle alkotó létezik: a „gödörásó” és a „nem-zetközi rabló”. A gödörásó egynéhány problémán gyötrődik, egyre inkább; a nemzetközi rabló pedig olyan, mint Picasso (mondta volt példa gyanánt Weöres), vagy – tette hozzá Bozay – a zenében Sztravinszkij: mindenhez hozzányúl, és az ekképpen nyert anyagot aztán a magáévá alakítja.

Eme játékosan szemléletes parabola kettős alkatát most tovább árnyalnám. A kevés tényezőben elmélyedők egyik részét a közismert szóval *minimalistáknak* nevezik. Úgy vélem s vallom, hogy létezik egy tőlük eléggé megkülönböztethető csoport, akikre inkább ez a szó illene: *reduktív* alkotók: kevés eszközt választanak, de nem szélsőségesen keveset; általában nem elsődlegesen *experimentális* irányultságúak, de azért inkább „gödörásók”. Az eszközeikben gazdagságra törekvőket is két főbb csoportba sorolnám: az *egységes* nyelvük kifejezését ekképpen megcélzó alkotókra, és a valóban *eklektikus* hozzá-

állású zeneszerzőkre. Bozay példájára visszatérve: Sztravinszkij – nagyjából 70 éves koráig – alapvetően az előbbi mentalitást testesítette meg; az utóbbit ritkábban, jobbára csak egy-egy darabjában. Ezután változtatott „személyes paradigmáján”, és az imént vázolt mindkét típusú gödör mélyére hatolt...

Ha a fentebbieket megpróbáljuk lefordítani szárazabb nyelvre, a *kevesebb* és a *több* forrással/eszközzel/perspektívával élő habitusok dichotómiájának leírását kapjuk, amely hozzáállások, szemléletek egyazon stílus, nyelvi egység keretén belül szimultán is létezhetnek, de kétségkívül alapvető, paradigmatickussá váló stílusáramlatok, iskolák meghatározói, különösen a nemrég véget ért században. A műfaji meghatározottság óhatatlan belejátszik e képbe, lásd az előbb említett Richard Strauss-vígopera konstellációit. Ez történetileg nézve különösen igaz, hiszen régről *eleve kétféle zenei paradigma* létezett párhuzamosan. E két irányultságot az egyszerűség kedvéért egyházi és világi zeneként nevesítem. Évszázadokon keresztül világosan megkülönböztethető volt a mindennapokban betöltött szerepük (s ezzel összefüggésben a zenei szituációk, a megszólítottjaik, vagy e két típusú zenét művelők eltérő társadalmi megbecsülése); ám kompozíciós módszereik összevetése rávilágít, hogy a zenei *alapnyelven* belül kétféle, nagyon sok tényezőjében eltérő paradigma öltött testet. (Zene-történetileg egyébként nem csupán fontos és érdekes, de felajzónan izgalmas – ennek megfelelően már hosszú ideje kutatott és dokumentált – a korszakoként eltérő, tendenciáját tekintve egyre erősödő kölcsönhatás e két alapágazat között.)

Ellentétpárként szokták olykor emlegetni (s ez a paradigmaváltás szempontjából még érzékenyebb kérdés, mint az előző, a Weöres Sándor-i) az ún. összefoglaló típusú alkotókat és az úttörő kísérletezőket is. Szembeállításuk, legalábbis a zenében, számomra eleve igazságtalannak tetszik, hiszen – jóllehet a tudományok terén a legjelentősebb gondolkodók általában új paradigmát hoznak létre, s vice versa – olyan megfellebbezhetetlen nagymesternek bizonyosan nem tulajdoníthatunk paradigmaváltást, mint például J. S. Bach! Ellen-

példaként említhetem a 16. század végét, amikor már erősen készülődött a zenei nyelven belüli elkerülhetetlen váltás (a stílus, a kompozíciós módszer, a zenei szemlélet, vagy ha úgy tetszik, a paradigma terén). Gesualdo, Venosa hercege – akit ma gyakran mint a zenei manierizmus képviselőjét emlegetnek – olyan irányba „tört utat” (nem egymaga, de legmerészebben és legkövetkezetesebben ő), ami csak majd mintegy 300 évvel később folytatódott, a késő romantika szerzőinek harmóniafűzéseiben. Új paradigma, amely hamvába holt, majd fönixként föltmadt? A beköszöntő hosszú időszakot, sőt, a több egymást követő kor stílusát-nyelvét-paradigmáját meghatározó „Nagy Váltás” 1600 táján homlokegyenest ellentétes irányban valósult meg: a zenei eszközök (dallamképzés, hangközlépések, akkordkapcsolatok) tovább bonyolódása helyett a drasztikus egyszerűsítés által. Ez Jacopo Peri nevével az „élen” köszöntött be, de elfogult zenetörténész sem nevezné őt még csak eme új paradigma legkiválóbbjának sem – arra ott leljük Claudio Monteverdit. Azt a Monteverdit, akit pályája elején több minden köt még az előző paradigmához, akit nagyszerű életútja végén viszont egyértelműen az új vonulat tagjaként köszönhetünk. Ám bejárt pályáive az egyszeri váltástól éppúgy mentes, mint a váratlan fordulatoktól, kanyaroktól: benne *mindvégig jelen voltak mindkét* paradigma jellemzői; fokozatosan, nem látványos átrendeződéssel billent át munkásságában a stílusjegyek belső aránya a „reneszánszból” a „barokk” felé. Nem bizonyos tehát a zenében, hogy egy-egy, a végkonklúziójában paradigmaváltásként minősíthető folyamat valóban konkrétan tetten érhető-e! (S Monteverdi nem egyedüli képviselője ennek a kétértelműségnek: ugyanígy említhetnénk Carl Philipp Emanuel Bachot, a következő, utólag stíluskorszak-átmenetként aposztrofált „paradigmaváltás” kulcsszereplő génuszát.) Evolúció vs. paradigmaváltás kvázirevolúciója lenne a megismétlődő jelenség mögött? A kissé már elkoptatott ellentétpár egyes alkotói magatartásokra kevésbé, másokra nagyobb mértékben igaz: de ezek inkább mintaadások, mintsem mintakövetések.

Ám hadd említsek más jellegű, a zenetörténetből merített további példákat arra bizonyosságul, hogy az eltelt idő miként pontosítja rálá-

tásunkat, egyszersmind többszörös kételyeket ébreszthet bennünk a paradigmaváltások megragadhatóságával, s egyáltalán, a változások egyenes, vagy legalábbis kikövetkeztethető útjával kapcsolatban.

Franz Schubert rövid élete során mindig vonzódott a különleges hangnemi és harmóniai relációkhoz. Utolsó nagy, zseniális művei között nem egyben találunk olyan, joggal absztraktnak nevezhető, az akkordok *szerkezetét* alapul vevő fordulatot, ami teljesen a 20. század emberének gondolkodását vetíti előre. De – sokáig ezt az utat nem folytatta senki. Új, izgalmas paradigma körvonalazódott, ám nem hatott a közvetlen utódokra. Ők más módon újítottak: a helyzet imígyen rímelt a gesualdóira. Aztán, fél évszázaddal később, az idős Liszt Ferenc nyúlt megkapóan hasonló irányultsággal az akkordokhoz, de nem folytatva, főként nem utánozva Schubertet, hanem az említett tényezőben rezonálva rá, s mindezt aszketikus dallamvezetéssel, szokatlan, gyakran redukált hangkészletet alapul véve tette meg. Őt egyenesen bolondnak nézték. A „latens paradigma” folytatása is vakvágányra siklott – *akkor...* De mit mondjunk most, 2013-ban, amikor Schubert és Liszt vetése már beérett, s többszörösen le is aratták?! Pontosabban, minek nevezzük ezt a bűvópatakként mába torkolló „vonulatot”: tényleg paradigma-e?

Ellenoldali példa lehetne Wagner: hatása oly nagy volt, hogy óhatatlanul rányomta bélyegét zeneszerzők generációira, s ezen nem mechanikus utánzást, epigonizmust értek. Kétség nem fért hozzá, hogy az ő útja, komponálásmódja vezet majd még előre – s ez másként történt. Richard Straussban látták a kortársak a „wagneri paradigma” leghivatottabb és legeredetibb (sőt, legmodernebb) zászlóvivőjét, ám váratlanul Arnold Schönberg látott meg a wagneri zene nyelvében olyan lehetőségeket a továbblépésre, mint előtte senki. A determinált tizenkétfokúság, a dodekafónia bizonyosan kimeríti az „új paradigma” fogalmát. Más kérdés (de egyáltalán nem mellékes, mert a zene sajátos helyzetét példázza), hogy most, a 21. század elején mind a straussi, mind a schönbergi paradigma nagyjából egyformán (egyik sem főáramként, de letagadhatatlanul) jelen van, nem sejtetve azt sem, még meddig.

S ha már Wagner: a valamikori kíméletlen „paradigmaütközés” (már-már „törzsi háború”), amit Brahms és Wagner személye fémjelzett polarizáltan, kellő idő elteltével – ha nem is simult egymáshoz, de – tompult valamelyest. A hajdani, elvi szintű éles szembenállás matériáját tekintve (azaz a két mester zenéjét hallgatva) *ma*, a különbség, mondhatjuk, paradigma szintjén is érzékelhető; kibékíthetetlen-séig sarkított mivolta azonban már vajmi kevésbé. Az utókor embere többet érzékel abból, ami ezeket az egykor ellentétes oldalon működőket összeköti, mint ami elválasztja.

Adós vagyok még annak legalább vázlatos áttekintésével, hogy melyek is a zenei, zeneszerzői eszköztár azon elemei, paraméterei, amelyek döntő szerephez juthatnak a kurrens paradigmák, illetve a változások leírásakor. Mielőtt azonban a speciálisan zenei faktorokat számba venném, felsorolnék néhány olyan külső tényezőt, amely tágabb értelmezésben meghatározó, egyúttal jellemző egy adott (elvileg vizsgálat tárgyát képező) paradigmára nézve. (Ezek szükségképpen egyaránt, ha nem is egyforma mértékben, érvényesek a különböző művészeti ágakra.) Tehát: egyeduralkodó-e a szóban forgó paradigma a konkrét időszakban, vagy a kor többféle paradigmájából az egyik; hogyan s mennyire függ össze előző kor(ok) zenéivel, másfelől saját kora más művészeivel, tudományával, ill. különböző kultúrkörökkel, népcsoportokkal; mi a viszonya a hagyományhoz: elutasító vagy folytatólagos; kik hirdetik, értékelik, kik vallják sajátjukénak: „felkentek” (zenei zsargonban: *vájtfulúek*), ill. alkotók, előadók, teoretikusok, (zene)tudósok (etc.)? Ezen kérdéseken túl következnek a szakművészeti (jelesül a zenei) elemek: a hangkészlet; a dallam és ritmusképzés módzatai; a szólamok kezelése (így az alá-, fölé-, mellérendelés, avagy mindennemű, hagyományos, a szólamok kezelésére vonatkozó hierarchia mellőzése); a karakterekkel történő „bánásmód”: kontrasztok, avagy egylényegűség (*omnia ex uno* szemlélet); a dramaturgia, időkezelés, formálás, szerkezeti építkezés. Meggyőződéseem mindazonáltal, hogy a zenei nyelv ezen alapelemei önmagukban kevésbé, sokkalta inkább bizo-

nyos kombinációikban válhatnak egy-egy korszak, stílus, avagy paradigma meghatározó részelemeivé, attribútumaivá.

Néhány gondolatot fűznék az iménti felsoroláshoz. A *hangkészletet* emlitem meg elsőként, mert a hangrendszerek használata mindig is erős teoretikus háttér meghatározta faktora volt a zenének. Érdekes tény, hogy épp a legtovább regnáló, a dúr-moll „paradigma” térnyerése viszont kifejezetten „evolúciós módon” történt... Hangkészlettel kapcsolatos a természetes akusztikum vs. egyenletes temperálás alternatívája is. Voltaképpen paradigmaváltás volt az is, amikor emez utóbbi véglegesen a paradigma „rangjára kapaszkodott”; a zeneszerzők felől nézve szinte kényszerszámba menő szükségszerű lépés volt. Egyúttal jó példa arra is, hogy egyetlen, de egzaktan meghatározható paraméter milyen stabil helyet foglalhat el, még ha az elmúlt évtizedekben párhuzamos, avagy ezzel ellentétes eszközhasználatok is rendre fölbukkannak kívülről: különböző mesterséges temperálások, illetve a természeteshez történő visszatérés. Ezek azonban összességükben nem egyenrangú versenytársai a 12-fokú egyenletes szisztémának, inkább csupán egyes kompozíciók jellegzetes, eseti tényezői, ergo paradigmát sem alkotnak.

Az előbbi attribútumok mellett említhetem az előadói szempontrendszert is, amelynek egy vetülete azt a gondolatot érlelte meg bennem, hogy az előadói attitűd is válhat adott esetben paradigmává! Ékes példának érzem erre a historikus játékmód – hatvanas évektől teret hódító – szemléletét. Ennek az elveiből testet öltő előadói gyakorlat oly törekvés, amely a szakértők számára evidens további „alkorszakra” bontásán túl, minden irányzateltérés ellenére, *egységes paradigmává áll össze*. Elterjedése is egyértelműen paradigmaváltásnak minősíthető, hiszen a historikus előadói gyakorlat a korábbi közmegegyezéstől az objektív leírás által is „pontokba foglalhatóan” eltér, lényegét tekintve pedig koherens attitűdként jellemezhető. Ne hagyjuk említetlen azt sem, hogy hatása az e paradigmát nem követők számára is elkerülhetetlen, így részükről (különböző mértékben ugyan, de) tetten érhető. Egyszerűbben fogalmazva: az összességében nem

ilyen felfogásban játszó előadók, együttesek zöme sem a korábbi felfogásban játszik, mióta ez a paradigma eluralkodott. Talán ez az a mozzanat, amely leginkább ekvivalens a 'paradigma' kifejezés tudományban alkalmazott jelentéstartományával.

A paradigmát alkotó szubsztanciákhoz sorolnám a szonátaelvet is – szándékosan nem szonátaformaként említem. Sokszor és joggal éri a vád ezt a kikerülhetetlen strukturálási stratégiát, hogy mesterségesen, mereven, és főként utólag(!) definiálták. Nem beleveszve mélyebben zeneelméleti részletekbe, el kell mondanunk, hogy a szonátaelv, a sokat bírált, elkésett és részben félremagyarázásokkal terhes értelmezést megelőző csaknem háromnegyed évszázad leíratlanságában és szerteágazó tipológiájában is megkerülhetetlen: főbb faktorai egységes irányba mutatnak, tehát ha *de jure* nem is, *de facto* mégiscsak – kellőképp rugalmas – paradigmaként viselkedett és hatott.

Noha bevezetőmben kimondtam már, hogy nem jelenünkre kívánok reflektálni, s így most sem fogom görcső alá venni stílusátirányzatait-paradigmáit, annyit el kell mondanom, hogy azok a vonások, amelyeket korunk tipikus tényezőinek tartanak a zenében, így például az eklektizmus, az elidegenítés, a reminiszcenciák, az egzotikum (annak minősített mozzanatok) beépítése, a neo-stílusok, a műfaji határok elmosódása – mindez előfordult már (ha különböző intenzitással és jelentőséggel is) a zenetörténetben. Allúziók tömkelegét találjuk szinte bármelyik korszakban, de elidegenítésre is akad példa. Dohnányi Ernőnél aligha találunk eklektikusabb szerzőt; egyszerűs mind a paraméterek redukálása (kvázi-minimalista irányultság) sem újdonság: a kor(ok) saját alap-paradigmáján belül, ahhoz képest alkalmazták egyes szerzők, netán csak bizonyos műfajaikban. (E lehetséges differenciáló szempontról korábban már úgyis szóltam).

Itt térnék ki egy fontosnak ítélt gondolatra. A (korábbi) stílusok, eszközök föllevenítése, újraalkalmazása az, ami a művészeti paradigma fogalmát teljesen szembeállítja a tudomány(ok)éval. A flogisztonelemélet például megbukott, nem lehetséges a föllevenítése. De ha valamely zenei (vagy más művészeti) stíluseszményről, eszközhasz-

nálatról az derül ki, hogy leáldozott, elsovadt: elképzelhető, hogy 50–100–150 év múlva új hajtás sarjad belőle!

Nem kerülhetek meg egy olyan problémát sem, amelyet (egyéni ízlésemtől függetlenül) fenyegetőnek vélek: a paradigma fogalmának túldimenzionálása nem ritkán a *divat* egyfajta eufemisztikus szinonimája. Ez baj, mert a divat kölcsönhatások kényszere. Diktálják, és az ennek következtében generálódó elvárások visszacsatolódnak. A szűkebb szakmai szempontokat ráadásul néha külső kényszerek is árnyalják: az üzleti szellemre utalok. Ezt részletezni nem kívánom, s biztos, hogy korábban sem volt teljesen ismeretlen, szerepe azonban tárgyalagos higgadtsággal nézve is egyre növekszik. Az is kérdéses, és szintén érinti a divat problémáját, hogy az ún. paradigmák eluralkodása arányos-e értékükkel. Mert ha valami egyre szélesebb körben terjed is el, és egyre reflexszerűbben alkalmazják újabb s újabb alkotói csoportok, netán generációk, annak pusztán ettől a ténytől még nem lesz nagyobb hitele – persze nem is csorbul. A művészi „paradigma”, ha nem kiküzdött, vagy mélyen megélt gondolati folyamatokban manifesztálódik: a kreativitást egyszerű rutinná, másolássá változtatja; ez – szerencsésebb esetben – a jól ismert (nem feltétlenül színvonalatlan) epigonizmusba fúl, rosszabb esetben az említett 'divat' kétes szintjére süllyed. Hatásmechanizmusa és érvénye ebben határozottan eltér a tudományos paradigmákétól.

A művészi hitelesség záloga az integer alkotói hozzáállás, elavult(?) szóval élve: az őszinteség. Ennek természetesen éppúgy nincs mértékegysége és nincsenek koordinátái sem, mint a művészetben a legtöbb fogalomnak, mégis axiómaként kezeljük. Valaminő rend is szükséges: eszközökben, a vállalt zenei cél és annak mechanizmusai közt. Ezzel voltaképpen a 'jó kompozíció' amúgy igen nehezen megfogalmazható kritériumainak küszöbére érkeztünk...

A paradigmák általános veszélyét pedig (engedtessék meg nekem) egy gyermetegnek tűnő szójátékkal foglalom össze: vigyázat, nehogy bármely paradigma bármikor *paradogmá*vá váljon! Hiszen a paradigmák lényege is az állandó változás, s a zenetörténetben szép példákat

lelünk minderre. Amit ma fontos irányzatnak hiszünk, nem biztos, hogy később is annak ítéltetik. Erre is figyelmeztet a zenetörténet. Hadd zárjam gondolataimat Szöllősy András egy ideillő, aforisztikus megjegyzésével. A mindenkori jelen paradigmáinak jövőbeli fontosságát, sorsát, kiszámíthatóságát próbálván megközelíteni, jusson eszünkbe a kimagasló jelentőségű alkotó némi szkepticizmussal és maradéktalan bölcsességgel megfogalmazott mondata:

„Az esztéták csak olyasmiről tudnak szabályt levonni, ami már létezik. Prognosztizálni ők sem tudhatnak.”

JEGYZETEK

¹ Thomas S. KUHN: *A tudományos forradalmak szerkezete*. Ford. Bíró Dániel. Bp., 2000. Osiris Kiadó, 24.

² PÉTERI Lóránt szavai Richard Strauss kapcsán az *Új zenei újság* 2013.okt.12-i adásában.

SZÍNHÁZ

SZIGETHY GÁBOR

író, rendező

ZUHANÁS A SEMMIBE. A SZÍNHÁZ NEM HASONLÍT ARRA A VILÁGRA, AMELYBEN LÉTEZIK, HANEM AZONOS VELE

Nem kényszerülök mondandóm előre jelzett címének megváltoztatására, mert nem gondoltam arra, hogy megírom előadásom szövegét. Színházról lévén szó, *színházi* előadást szeretnék tartani. A címet ironikusnak, keserűnek, és nem provokatívnak szántam. Úgy gondolom, hogy az elmúlt negyedszázadban folyamatos zuhanópályán van a magyar színházművészet, és mert sáros lábú realista vagyok, tényekről szeretnék beszélni, színházi előadásokról. Távol áll tőlem mindenfajta elméleti okoskodás.

Honnan hová jutottunk el, erről szeretnék beszélni.

A színházművészet a mindennapi élet szolgáltatója: a ma esti színházi előadás csak *hasonlít*, de soha nem *azonos* a tegnap esti előadással. A színház nem *hasonlít* arra a világra, amelyben létezik, hanem *azonos* vele. Ha Európát a politikai, gazdasági, kulturális és erkölcsi értékrendet romboló liberalizmus szelleme uralja, akkor a színház is a kulturális és erkölcsi értékrendet romboló szolgáltató lesz. Lett.

Kérdés: van-e kiút a pusztulás labirintusából?

Ma már nem kell színházba mennünk ahhoz, hogy tragikomikus ripacsériában legyen részünk.

Az Európai Parlamentben egy politikusnak álcázott paprikajancsi, Kohn Bendit föláll, ordibál, trágárkodik, vérvörös a feje az indulattól, aztán leül, és abban a pillanatban vége a hisztérikus színjátéknak.

Arcán torz vigyorral körülnéz, mint a kültelki ripacsok az ügyetlen produkció után, tapsra és elismerésre várva.

Európa eltorzult, értékrendjét vesztett erkölcsi világképe ismerhető fel e mutatóványban. Igen, Európa öntudatosan, öntelten és ostobán ássa a sírját, amikor következetesen, a félreértett és félremagyarázott szabadságesszme nevében pusztít évezredes erkölcsi, emberi értékeket. Már az is jellemző, hogy folyamatosan használunk elavult, tartalmatlanná kopott, ósdi munkásmozgalmi jelszavakat, és Európa (politikus, közember, írástudó) naponta eljártssza ezt a színjátékot az ellenfelek (ellenségek!) rosszsziszemű minősítésére használva a két fogalmat, mintha *jobb* és *bal* oldal politikai értelemben még valóban jelentenek bármit is.

Európa lassan egyetlen értékrendet ismer, ismer el: a szabadságnak kikiáltott szélsőséges individualizmust. Legyen szabad mindenkinek mindent, követeli a liberalizmus, miközben nem elég hangosan, nem elég erővel próbálják védeni a másik oldalon a közösségért létrejött – ma a balliberálisok által szitokszóként használt – keresztény konzeratív értékrendet. Azt a közösségi erkölcsöt, amely családban, nemzetben, hazában, közösségben gondolkodik. És mert a színház nem hasonlít, hanem azonos azzal a világgal, amelyben létezik, az elmúlt negyedszázadban hazánkban és Európában a színház már nem megváltoztatni (megváltani) akarja a világot, hanem csak közvetíteni, képviselni az erkölcsöt, csak az egyén érdekeit, úgymond szabadságjogait védő és követelő világrendet; és kellő egyéni haszonnal belesimulni!

1956. január 27-én mutatták be a Katona József Színházban Jean Paul Sartre *A főbelövendők klubja* című darabját. Emblematikus előadás volt, valami olyasmiről szólt, amiről addig szólni nem lehetett. A címe gyorsan köznyelvi „divatszó” lett. (Kilenc hónap múlva levezített politikusok tablója, kommunista gyilkosok csoportképe díszelgett a Móricz Zsigmond körtéren, a cukrászda kirakatában: „Főbelövendők klubja”: Rákosi, Gerő, Hegedűs, Apró, Piros, Farkas...)

Az előadás egy pillanatát élénken őrzi emlékezetem.

Szoba, bal hátul nagy ablak. A kommunista újságíró (Ferrari Violetta) lakása, ahová a rendőrök elől menekülő, jó svádájú párizsi svihák (Várkonyi Zoltán) az ablakon keresztül érkeznek. Szabálytalan helyzet, szabálytalan párbeszéd; szó szót követ, az ijedt újságíró szúr, a szorult helyzetéből bármi áron menekülni akaró szélhámós visszaszúr. Pattog a labda. Aztán az újságíró valami olyat talál mondani, amitől a szélhámósnak leesik az álla, és hirtelen semmi szellemes válasz nem jut eszébe. Csend; na most mi lesz? És akkor Várkonyi Zoltán – egy sviháknak mindig menekülni kell! – halkan annyit mond: *Maga egy kurva!* (Vagy valami ilyesmit, hitelt érdemlően csak az utolsó szóra emlékszem!)

Akkora csend lett a színházban, hogy a 13. sorban is hallottam Ferrari Violetta visszafojtott, ideges levegővételét. Csak az övét, mert a nézőtérben mindenki bent rekedt a szusz. Aztán fokozódó erővel, mint égiháborúban a távolról érkező dörgés, morajlott fel a nézőtér. Volt, aki csak sóhajtott, volt, akiből kiszakadt egy indulatszó, volt, aki félhangosan fordult a szomszédjához, volt, aki nem tudta türtőztetni magát: *ne, jaj, hűha, hallotta, tényleg, hát ez lehetetlen, disznóság, kikérem magamnak...*

Aztán csak lassan csöndesedő zümmögés, puszogás, morgás.

Egy ezüstróka keppes idős hölgy idegesen remegett az orrom előtt; levegőt vett, szomszédjához fordult, és majdnem hangosan azt kérdezte: *tényleg azt mondta, hogy...*

Mostanában sokszor eszembe jut ez a jó félévszázaddal ezelőtti színházi este. Ülök a színházak nézőtérén; ha Shakespeare, ha Csehov, ha mai posztmodern akárki: csak úgy röpködnek a kurvák a színpadon. S ha csak a *kurvák* röpködnek, akkor az már nem is tekinthető igazán korunkat jellemző, „korszerű” színelőadásnak.

Megcsontosodott, öreg konzervatív vagyok, idegesít a sok 'kurva' a teátrumban. Mert amikor 1956. január 27-én a Katona József Színházban Várkonyi Zoltán azt mondta Ferrari Violettának: *Maga egy kurva!* – akkor a nézőtérben mindenki tudta: itten most Rákosi Mátyás és Gerő Ernő és Hegedűs András és stb. elvtárs elvtársnőjét kurvázták le!

A szó durva. De a szó kimondása akkor és ott: bátor tett. A társulat és a rendező úgy döntött: azért hangzik el ez a mondat a színpadon, mert akarnak valamit, mert vállalnak valamit.

Akarják, hogy megrendüljön a föld, vállalják, hogy e megrendítésben főszerepet játsszon a színház.

És az előttem ülő, ezüstróka keppes hölgy, akinek valószínűleg ropantul sértette finom (konzervatív) ízlését a színpadon elhangzott durva szó, amikor a színpadon kurvának mondtak egy kommunistát, a lelke mélyén megsejtette: már remeg alattunk a föld, morajlik fejünk fölött az ég.

És egy pillanatig arra gondolt: talán megváltozik, talán jobbra fordul hazánkban a világ.

De mire gondolnak ma azok a bármilyen korú, nem konzervatív nézők, amikor a színpadon egész este jobbról balra, balról jobbra hadosztálynyi kurva masírozik keresztül-kasul? Csak úgy. Mert lehet. Mert szabad. S mert miért épp a színpadon ne borítson be minden négyzetmétert a mocsok?

1956. március 9-én bemutatták a Madách Színházban Gorkij *Éjjeli menedékhely* című darabját. Az előadás vége felé a Színész (Timár József) arról beszél, hogy el akar menni abba az intézetbe, ahol meggyógyítják a beteg organizmusokat. Nem sokkal azután, hogy távozik, hozzák a hírt: a Színész öngyilkos lett. Néma csend volt a színpadon. A korabeli színjátszás stílusának megfelelően szupernaturalista nyomorúság jellemezte a színpadképet. A jelmeztervező egy interjúban büszkén hangsúlyozta, hogy a szereplők a legócskább anyagokból, zsákvászonból varrott ruhákban, rongyosan léptek színpadra. És a színészek percnyi némaság után halkán, visszafojtva elkezdték énekelni a volgai hajóvontatók dalát. Eleinte csak dúdoltak, aztán egyre hangosabban, egyre felszabadultabban énekeltek. Színészóriások: Dajka Margit, Darvas Iván, Greguss Zoltán, Sós Imre, Kőműves Sándor... Egyre hangosabban szólt az ének, és ereje, fénye emelkedett, emelkedett, emelkedett... A csillogó szemű színészek boldog hangja fénnyel borította be a színpadot. 1956 tavaszán a színészek arról énekeltek

a színpadon, hogy van feltámadás. Itt vagyunk a pokolban, itt vagyunk a mélyben, osztályrészünk nyomor, szegénység, kiszolgáltatottság; akik a nézőtéren ültünk, átéltük mint saját sorsunkat a fél évszázaddal korábban élt szerencsétlen oroszok sorsát, és ahogy ők akartak és tudtak hinni abban, hogy van felszabadulás, éneküket hallgatva, könnyes szemmel mi is hittük, mert hinni akartuk: lesz magyar feltámadás.

Ezt érezve, így léptünk ki a színházból.

Az elmúlt színházi szezonban – a Pécsi Országos Színházi Fesztiválra válogattam a bemutatásra kerülő darabokat – egy év alatt százötven színházi előadást láttam. Embert próbáló feladat volt eldönteni, melyik legyen az a tizenkét előadás, amelyet jó szívvel ajánlok mindenkinek megtekintésre. Szórakoztatóipari terméket végtelenül sokat láttam, mert tehetséges, színvonalas szórakoztatóipari termék rengeteg van. De olyan színházi előadást, amelyik katartikus élményt fakaszt a nézőben (mint pl. hajdan az *Éjjeli menedékhely*), csak elvétve lát az ember.

Ma számtalan rendezőnk vallja – többnyire anélkül, hogy tudná: Lukács Györgytől származó marxista ostobaságot szajkózik –, hogy a művészetnek, tehát a színháznak a valóságot kell tükröznie. Ezen ostobaság alapján Lukács György például eldöntötte (1955 kora nyarán a Szabad Népben is megírta), hogy *Az ember tragédiája* reakciós mű. Sikerült is betiltatnia a darab Nemzeti Színház-beli előadását.

A Danton halála 2013 őszén bemutatott vígszínházi előadása tökéletesen megfelel a marxista esztétika követelményeinek: egy az egyben tükrözi a valóságot. A rendező szerint mocskos, romlott és bűdös a világ, tehát a színpadon mindenki mocskos, romlott és bűdös.

1963. december 20-án mutatta be a Madách Színház Georg Büchner drámáját, a *Danton halálát*. Bessenyei Ferenc játszotta Dantont és Gábor Miklós Robespierre-t. Büchner darabja a színházban a rendező elképzelésének, álmainak, világnézetének megfelelően sokféleképpen értelmezhető. Lehet úgy értelmezni a darabot, hogy a forradalmi etikának az a kérlelhetetlensége, amit Robespierre képvisel, követendőbb, mint Danton életszerető erkölcsi világképe. Lehet fordítva. Az az életszerető felfogás, ahogy Danton látja a világot, emberségesebb életet

teremt a mindennapokban, mint Robespierre kíméletlen szikársága. Lehet e két felfogást a színpadon egyensúlyban tartani, s lehet úgy, ahogy 1963-ban Ádám Ottó értelmezte, amikor is kimondva-kimondatlanul minden néző Kádár János és Nagy Imre vitájaként élte át Danton és Robespierre szembenállását, vitáját. Nekünk, nézőknek kell döntenie, ki mellé és miért állunk gondolatainkban, s mindennapi életünkben tetteinkkel.

Ma a Vígszínház színpadára bejön egy holtrészeg, ocsmányul káromkodó, közönséges nyikhaj, a szereposztás szerint Danton, s egy nyögvenyelősen beszélő, kicsit tompult agyú, hülye bürokrata, állítólag Robespierre.

A rendezőnek lehet az a véleménye, hogy a világ, amelyben élünk, s amely körülvesz bennünket, kisztílú, mocskos, erkölcstelen. De ha a művész csak annyira képes, hogy hasonulva a világhoz, maga is csak részesévé, sőt képviselőjévé válik az erkölcstelenségnek és mocskoknak, minden szakmai tudása és tehetsége ellenére nem művész, csupán kártékony kókler. Rombol, ahelyett, hogy új világot építene az emberek lelkében. Beletörődésre szoktat, s nem gondolkodásra.

Életkorom okán földi létem nagy részét a szocializmusban éltem le. Egyetemi oktatóként évtizedeken keresztül legkeservesebb tapasztalatom volt látni: mint szoktak le a gyerekek, mert leszoktatják őket az önálló gondolkodásról. „Rendszerspecifikusan” volt jellemző a szocializmusban, a pártállamban a hatalom rettegése az önálló gondolatoktól.

Három évtizede felvételiző kislányt kérdeztem: ki a kedvenc költője. *József Attila* – mondta. Egyszerű kérdés: *Miért szereti József Attilát?* Fölragyogott a kislány szeme, olyan kérdést kapott, amire tudott válaszolni, amit megtanult. És mondta: *József Attila 1905-ben született...* Közbevágтам: *És ezért szereti?* Csak a bemagolt érettségi tételelt volt képes felmondani; kitűnő tanuló volt, jelesre érettségizett, de egyetlen önálló gondolata nem volt József Attiláról.

A Madách Színház Tolnay Stúdiójában a kilencvenes években volt látható a Thomas Mann *Mario és a varázsló* című regényéből készült

színpadi adaptáció. Messzemenően jobb dramaturg volt, aki színpadra alkalmazta, mint az a lengyel hölgy, akinek dramatizálását – emlékezetes előadás volt Latinovits Zoltánnal a főszerepben – a Thália Színház 1965-ben mutatta be. A Cipollát játszó Mácsai Pál nagyon jó színész és nagyon jól találta ki a rendező ebben a kilencvenes évekbeli előadásban, hogy a közönség a kávéházzá átalakított nézőtéren ül, testközelben a színészekkel, és Cipolla hol a színészeket, hol a közönség egyes tagjait vonja be a játékba. Amikor vége volt az előadásnak, Mácsai Pál javasolta, hogy a diákközönséggel szívesen beszélgetne az előadásról. Számomra megdöbbenő volt, hogy a gyerekek – elnézést, érettségiző diákok, tizennyolc éves, majdnem felnőtt emberek – az előadás minden apró részletére részletesen emlékeztek, de az egész előadás csak mint érdekesség hatott rájuk. Egy kis csoportnak, akik nem nagyon szólaltak meg, de látszott, hogy valami motoszkál a fejükben, hazafelé mentünkben elmeséltem, hogy milyen volt és miért volt más színház a hajdani, Latinovits játszotta előadás.

Körszínház, 1965. július 10. Thomas Mann *Mario és a varázsló* című regényének színpadi átirata. Bemutató előadás, Cavaliere Cipolla szerepében Latinovits Zoltán. A játékeret három oldalról nézők ülnek körül, de jobb oldalon és bal oldalon az első sorban nem igazi nézők ülnek. Ott a színjáték színházi előadásának, Cavaliere Cipolla, az „utazó virtuóz, mulattató művész, artista, szemfényvesztő és bűvész” előadásának nézői, az olasz kisváros, Torre di Venere polgárai, azaz színészek – Komlós Juci, Kollár Béla, Kautzky József, Tándor Lajos, Harsányi Gábor – foglalnak helyet, akik az előadásra jegyet váltott budapesti nézőkkel együtt érkeznek, s kezdik nézni a színjátékot: a színészek a múlt század húszas éveinek végén Torre di Venerében bemutatott bűvészmutatványt, a budapesti nézők mindkét színjátékot.

A próbák során középen az első sor üres, ott majd igazi nézők ülnek, a bemutató előadáson természetesen közéleti előkelőségek, párttitkár, tanácselnök, miniszter...

Próba. Cavaliere Cipolla anno talán 1930-ban. Torre di Venerében mágikus erejével hat a nézőkre, bűvészmutatványokkal bűvöli őket,

aztán beinti a zenekart, jobbra fordul, táncba szólítja az első sorban ülőket, átfordul balra, a színészek ott is felállnak, lassú táncba kezdenek: engedelmesskednek Cavaliere Cipolla akaratának. Próba, ismétlés. Latinovits Zoltán jobbra fordul, táncolni kezd Komlós Juci és Kollár Béla, Latinovits tekintete átsiklik a középső első soron – ott most nem ül senki –, balra fordul, int a színészeknek, Kautzky József, Buss Gyula föláll, tánc...

A próbák során sok a gond, az utolsó pillanatban sincs kész az előadás, Kazimir Károly rendező úgy dönt, a főpróbára nem enged be nézőket, csak a nézőtér hátsó soraiban ülnek, jobbra szakmabeliek, ismerősök, áhítatos érdeklődők, színházi életútban reménykedő ifjancok, mint jómagam.

De már megy minden, mint a karikacsapás, rendező, színész izgatottan várja az esti bemutatót.

És elkövetkezik a pillanat: Latinovits Zoltán jobbra fordul, megbabonázó tekintetével, torokhangon elsuttogott szavaival táncolni kényszeríti a Torre di Venere-i polgárokat, az első sorban ülő színészeket. Balra fordul, de az első sorban, középen, ahol a próbákon eddig senki nem ült, most elegáns hölgyek és urak feszítenek, akikkel most Cipolla–Latinovits néz váratlanul farkasszemet. A színész számára éppúgy váratlan a pillanat, mint a színész tekintetében perzselődő nézők számára. És megtörténik a színházi csoda. Latinovits Zoltán, azaz Cavaliere Cipolla néz farkasszemet a vele szemben ülőkkel, számára – Cipolla számára – ebben a pillanatban édes mindegy, hogy ezek az urak és hölgyek Torre di Venere vagy Budapest polgárai. Nézők, akiket Cavaliere Cipollának el kell büvölni, varázsolni. És a nézők – a tanácselnök és gömbölyded felesége, a ködös tekintetű miniszter, a riadtan ellenállni akaró párttitkár – nem tudnak, talán nem is nagyon akarnak ellenállni Cavaliere Cipolla hívó szavának. És fölállnak, és átölelik asszonykájukat és táncolni kezdenek – a színészek között a színpadon. Cipolla balra fordul, már táncol Kautzky József és Harsányi Gábor is...

Néhány nappal korábban a legutolsó sorból, meglapulva, végignézetem a próbát. Tudtam, hogy a civileknek semmi keresnivalójuk nincs

a színpadon. Úgy emlékszem, a bemutatón Komlós Juci és Kollár Béla rémülten néztek egymásra – *Na, most mi lesz?* –, és a színészek tétován, tehetetlenül kerülgettek a közöttük önfeledten táncikáló civileket.

Döbbsenten bámultam, és elképzelni nem tudtam, mi fog történni. Senki nem tudta elképzelni. Gondolom, a rendező Kazimir Károly dermedten figyelt, az ügyelő a takarásban talán széttárta karját, ilyen esetben ő igazán nem tehet semmiről, az előadást nem állíthatja le, megkérve a kedves nézőket, foglalják el helyüket az első sorban.

Egy ember volt észnél a színházban, egy ember, aki tudta, mit kell csinálnia. Tudta, és volt ereje megtenni. Cavaliere Cipolla vagy Latinovits Zoltán – ebben az esetben nehéz eldönteni, melyikük – döntött úgy, hogy a színjátékban idegen civileket szépen, sorban, egyenként visszavezeti a helyükre.

És ahogy bővülő tekintetével táncra perdítette, most ugyanúgy helyére vezette a tanácselnököt és gömbölyded feleségét, a ködös tekintetű minisztert, a riadtan ügyetlenkedő párttitkárt, és folytatódhatott az előadás.

Nagyon sokan talán észre sem vették: ami történt, váratlanul történt. Latinovits Zoltán, azaz Cavaliere Cipolla tekintete elbűvölte, elvarázsolta a nézőket – megbabonázta őket a színész szeme.

(Sok-sok évvel később mesélte Ruttkai Éva, hogy egyszer Aczél elvtárs, a Magyar Szocialista Munkáspárt mindenható kulturális titkára Latinovits Zoltánnak egy párthűséges elvtársíró őszinte tekintetével példálózott. Latinovits Zoltán két ujjával két szemére mutatott, és csendesen annyit mondott: „Aczél elvtárs, nézett már maga ide?”)

És a színész az elvtárssal farkasszemet nézett.

Biztos vagyok benne, hogy az elvtárs gyorsan másfelé nézett, lesütötte a szemét és másra terelte a szót.)

A kilencvenes években minderről a Madách Színház nézőterén ülő diákoknak fogalmuk sem volt, mert nem élték át azt a romboló veszélyt, ami a szocializmus idején ránk leselkedett, következképpen azt sem élték át, hogy ettől a félelemtől – a színházi előadás kiváltotta katarzisz által – megszabadulni milyen teremtkő erőket szabadíthat fel az emberben.

A néző a mai színházban – hála Istennek, vannak kivételek! – nem gazdagodik, hanem szegényedik, nem több lesz, hanem kevesebb, nem erősebb, hanem gyengébb, nem tisztább, hanem sárosabb. A *Danton halála* előadás alapjaiban azt sugallja, hogy a jobb oldal is mocskos, a bal oldal is mocskos, s ha ez is mocskos, az is mocskos, legokosabb, ha hazamegyünk és mi is berúgunk.

Így süllyed el a színházban és bennünk, nézőkben a szép új világ.

Móricz Zsigmond az *Erdély* trilógia első kötetében, a *Tündérkert*ben leír egy csodálatos mondatot: „A fejedelemnek – mondja Bethlen Báthorynak –, nagyságos uram, nem lehet olyan álmot álmodni, amilyet akar, csak amit lehet... Nem is csak amit lehet: de amit *kell*...” Bármilyen szomorú időket éltünk meg az ötvenes-hatvanas-hetvenes években, az igazi művészek a maguk módján tudták, hogy nemcsak arról kell beszélni, ami van, hanem legfőképpen arról, aminek lenni kellene. Ez a teremtő művészi szándék és akarat hiányzik a mai színházművészet nagy részéből, mert csak arról beszél, arról mesél, azt ábrázolja, ami van. S ha ezeket az előadásokat nézik a nézők, hogyan szülessen meg lelkükben az álmodni tudás, a hit, a remény, a felismerés: mit kellene tenniük azért, hogy megvalósuljon az, aminek a meg-lévő helyett lennie kellene.

Ha nem szül teremtő gondolatokat, indulatokat, érzelmeket a nézőben a színház, akkor vajon mire való?

FILM

SZEKFÜ ANDRÁS

c. egyetemi tanár, filmtörténész

PARADIGMÁK A MAGYAR DOKUMENTUMFILMBEN 1935-TŐL NAPJAINKIG

A KORSZAKHATÁR KÉRDÉSE

Magyarországon már az első nyilvános mozielőadás utáni évben, 1896-ban készültek filmfelvételek, melyek fontos filmdokumentumaink. (A Lumière fivérek cégének utazó munkatársa készített felvételeket Budapestről és a millenniumi ünnepségekről.) 1901-ben pedig dokumentációs céllal készült el az első magyar gyártású film, *A táncz*, mely az Uránia színház ismeretterjesztő előadását illusztrálta, különböző táncok bemutatásával. A szigorúbb szaktudományos szóhasználatlal ezek még nem dokumentumfilmek. A nemzetközi filmművészetben az első, mai értelemben vett dokumentumfilmnek Robert Flaherty: *Nanuk az eszkimó* (1922) c. filmjét szokták tekinteni, magát az elnevezést ("documentary") pedig John Grierson még néhány évvel később, 1926-ban, de szintén egy Flaherty film kapcsán vezette be. Ugyancsak tőle származik a dokumentumfilm híres meghatározása is: „a valóság kreatív bemutatása” (1933).¹

Végignézve az 1945-ig elkészült hazai dokumentumértékű filmek listáját,² 1935 előtt nem találunk olyan filmalkotást, mely a Flaherty-Grierson-i értelemben „dokumentumfilm” lenne.

Az első olyan filmet, mely ennek az igénynek megfelel, 1935-ben fejezték be (és 1936-ban mutatták be). Ez Georg M. Höllering osztrák filmrendező *Hortobágy* című filmje, melyben a pusztai élet dokumen-

tumértékű felvételeit egy, a csikósok és parasztok által eljátszott történet egészíti ki, amihez Móricz Zsigmond írt filmnovellát.³ (Erre a filmre még visszatérek.) Az 1935-ös magyarországi időhatárt tehát a „Hortobágy” film megszületésétől számítom.

A PARADIGMAFOGALOM ÉS FILMTÖRTÉNETI HASZNÁLATA

A paradigma fogalmát ezen a konferencián az eredeti, Kuhn-féle koncepciónál⁴ szélesebb értelemben használjuk. Csatlakozva az előző napon elhangzott bevezető előadásokhoz,⁵ a paradigmát egy olyan társadalmi állapotnak tekinthetjük, amikor a világról való gondolkodásmód és a világról való elképzeléseink kifejezése, rögzítése, például dokumentumfilmes rögzítése egy bizonyos irányú, egy bizonyos szemlélet szerint történik. Ha igazán szigorúak vagyunk a paradigmával, akkor azt is hozzátehetjük, hogy ha erős egy paradigma, akkor azt, aki ebből kilóg, bolondnak tekintik, az nem normális, azzal nem állnak szóba, azt akár ki is közösítik. De ilyen erős paradigmák nem mindig léteznek, és azt is látjuk, hogy paradigmákkal szemben ellen-paradigmák is tudnak képződni.

A filmes és ezen belül a dokumentumfilmes paradigma a művészeti paradigmáknak abba a csoportjába tartozik, ahol nemcsak tudati, eszmei-esztétikai feltételei, hanem nagyon kemény tárgyi, pénzügyi és technológiai feltételei is vannak egy paradigmának. A filmesek között irigylük a költőket és írókat, akik asztalfióknak is dolgozhatnak – ez a lehetőség a filmeseknek csak valamikor az 1980-as évek táján teremtdött meg, ezelőtt csak nagyon komoly technikai felszereléssel lehetett elfogadott minőségű filmet készíteni. Ugyanakkor az olyan tényezők, mint a hatalom, a pénz, a hozzáférés, amelyek más művészetekben fontosak a paradigmavitákban, ezek a filmnél is meghatározóak. A film esetében a már említett gyártástechnikai korlátokon kívül a forgalmazás korlátozottsága is jellemző a korszak nagyobb részére.

Az ezredforduló táján érkezett el az internet fejlettségnek arra a fokára, hogy ma a forgalmazás nem technikai kérdés (hiszen technikailag bárki, bármit, ingyen bárkihez eljuttathat), hanem a befolyásolási, megismertetési, terjesztési tényezők kerültek előtérbe.

A továbbiakban a dokumentumfilm szót a szűkebb, Flaherty-Grier-son-i értelemben fogom használni. A dokumentumfilm művészi válfajával foglalkozom. Léteznek a híradó, ismeretterjesztő, tudományos, oktató filmek, vagy akár az elterjedt természet- és útifilmek; ezek a filmipar tisztas ágazatai, de a jelen előadásban nem tárgyalom őket.

A „HORTOBÁGY” MINT PARADIGMATEREMTŐ FILM

Az 1935 előtti magyar nem-játék (non-fiction) filmek tehát híradók, útifilmek, oktatófilmek, propagandafilms, természetfilmek voltak. Mivel hazánkban dokumentumfilm addig nem készült, az ideérkező Höllering a készülő filmjével egy légüres, egy paradigma-üres térbe tört be, és filmje a pusztta létrejöttével megpróbált definiálni egy Magyarország addig még nem létező dokumentumfilmes paradigmát. Hogy milyen sorsa lett ennek az új paradigmának, azt majd látni fogjuk – tekintsük át előbb a jellemzőit.

1., Világszínvonalú vizuális költészet. Ez Schäffer László operatőr alkotótársi tevékenységének is köszönhető.

2., A filmzenébe a modernista szimfonikus zene beépítése. Lajtha Lászlót kérte fel Höllering a film zeneszerzőjének. Ő nagy, összefüggő szimfonikus blokkokat írt a filmhez, és ezek a filmben méltó helyen szerepelnek is. A méltó helyek a filmben felbukkanó klasszikus montázs-szekvenciákhoz kapcsolódnak. A filmben eredeti népdalok is szerepelnek, sőt, ezek egyes pontokon dramaturgiai funkciót is felvesznek, tehát egyfajta korai folk-musical jön létre.

3., *Jelképes érvényű történet* három generációról. Höllering nagy Flaherty-rajongó volt, ezen a vonalon megy tovább.

4., Egyfajta *organikus filozófia*, hiszen stilizált formában a „Hortobágy” nagyon tudatosan végigköveti az „Élet” folyamatát, a nemzéstől a születésen át az életeseményekig és végül a halálig.

5., Végül egy *kozmikus látomás*, egy kozmikus ritmus is érezhető a filmben, egy „világnap” jelenik meg, amely egy jelképi értékű hajnallal indul, és egy jelképi értékű éjszakával fejeződik be.

Hol ütközött bele a *Hortobágy*-film a fennálló magyar film- és mozi-paradigmába? Dokumentumfilm-paradigma nálunk nem volt, de filmes és mozis paradigma nagyonis létezett. Az 1930-as évek magyar szórakoztató filmiparának normarendszerében egy-két értékes film ugyan létrejött (például a korszak elején a *Hyppolit a lakáj*), de egyébként a kor magyar értelmisége teljes joggal kritizálta ezt a paradigmát. Hol ütközött ebbe bele? Már a forgatásnál. Abban a filmgyári struktúrában, ahol 14 nap alatt készültek el egy-egy film forgatásával, javarészt műtermi felvételekkel, nem tudtak mit kezdeni Hölleringgel, aki hónapokon át élt együtt a hortobágyi pásztorokkal, hogy megismerhesse és filmre vehesse életüket. „[...] Az akkori rendezők különösen csodabogárnak tartottak. Fülembe jutott, hogy többen megmosolyogtak és így nyilatkoztak rólam: »Valami baja lehet Hölleringnek: azt filmezi, hogy nő a fű.«”⁶ (Lásd fentebb: aki szembemegy az uralkodó paradigmával, bolondnak tartják.)

Másrészt, beleütközött a cenzúrába. A cenzúra a film több, mint tíz százalékát kivágatta, kivágatta az állatok párzását, kivágatta a kiscsikó születését, kivágatta a ló temetését, egy csomó ponton úgy érezték, hogy a film „ízléstelen”, illetlen. Ugyanakkor meg kell jegyezni, hogy ez a cenzúra (melyet már a korabeli értelmiség sem fogadott el, s Márai Sándortól Szabó Zoltánig sokan tiltakoztak ellene, Lajtha László is természetesen) – szervezetében jogállami módon működött. Lehetett fellebbezni (ebben az esetben ugyan eredménytelenül), és a film teljes változatát kiengedték külföldre, úgyhogy ma a cenzúrázatlan, eredeti példány áll rendelkezésünkre.

A harmadik pont, ahol beleütközött a korabeli magyar film-mozi-paradigmába, az a forgalmazás. A forgalmazó további részeket kivá-

gott a filmből, unalmasnak találta a természeti képeket, a nyolcvan perces film végül körülbelül hatvan perces hosszban ment a magyar mozikban. Ez a moziforgalmazás megbuktatta a filmet, amely egyszerűen nem illett bele a korabeli keretekbe.

Mindez arra hívja fel a figyelmünket, hogy amikor dokumentumfilmes paradigmáról beszélünk, akkor ezeknek a filmeknek a közönséghez való eljuttatása is integráns része a paradigmának. Látni fogjuk ezt az 1970-es években, amikor a Balázs Béla Stúdióban a társadalmi forgalmazással egy egész munkacsoport foglalkozik Dárday István és Vitézy László vezetésével; magam is köztük voltam. És látjuk ezt a mai napon is, amikor a dokumentumfilmek megjelenése televíziókban, a mozikban, de akár az interneten is a technikai hozzáférés megoldottsága mellett is problematikus.

Bár a *Hortobágnak* nem lett magyar dokumentumfilmes folytatása 1945 előtt,⁷ de Szóts István ennek a filmnek nagy rajongója volt, példaként állította a *Röpirat a magyar filmművészet ügyében* című, 1945-ös brosúrájában, és negyedszázaddal később egy interjújában is megemlékezett róla. Ő maga az *Emberék a havason* című filmjében megvalósított egy, a dokumentum- és játékfilm elemeiből építkező jelenetet, amikor a valóságos csíksomlyói búcsúban felvett dokumentum-felvételei közé építette be a későbbi főszereplőivel, Szellay Alice-szal és Görbe Jánossal felvett játékfilmes epizódot.⁸

AMIKOR NEM LÉTEZHETETT DOKUMENTUMFILM: 1945–1956

A dokumentumfilm sokféle meghatározása közül (a Flaherty-Grier-son félét már korábban említettem) általánosságukban is rokonszenvesek azok, amelyek arra utalnak: a dokumentumfilmeknek speciális, szoros(abb) viszonyuk van a valósághoz. Ehhez csatlakozik az a gondolat, amely szerint a dokumentumfilm műfaja egyfajta szerződést jelent az alkotó és a befogadó között, melyben az alkotó kötelezi magát,

hogy filmjében elsőbbséget ad a közvetlenebb valóságörögzítésnek, és lemond a játékfilmek számos művészi eszközéről. A „fordulat évétől”, 1948-tól 1956-ig az államosított filmgyártásban a diktatúra olyan közvetlenül és olyan mélyen beleavatkozott a filmek tartalmába, hogy csak különféle propagandafilmek készülhettek, nem volt mód a valósághoz szorosan kapcsolódó (igazi) dokumentumfilmek készítésére. (Az 1945 és 1948 közötti átmeneti korszakban pedig csak híradók és agitatív dokumentációk készültek.) Az 1948 és 1956 közötti nem-játékfilmek a létrehozó akarat ellenére váltak filmdokumentumokká: hazugságaik révén dokumentálják a rendszer hazug voltát.

Nagyon jellemző a korra az a siker, melyet Homoki-Nagy István gyakorlatilag ideológiamentes természetfilmjei arattak: *Egy kerecsen-sólyom története* (1950), *Vadvízország* (1951), *Gyöngyvirágtól lombhullásig* (1952), *A kékvércsék erdejében* (1954). Amikor az emberek valóságát nem lehetett hazugságmentesen bemutatni, a nézők értékelték az állatok valóságának színes képeit. A korban a filmgyártás olyan mértékig volt kiszolgáltatva a napi politika változásainak, hogy a kisszámú színvonalas dokumentumfilm az 1953-as viszonylagos politikai enyhülés hátszelével jöhetett létre. Itt elsősorban Szöts István *Kövek, várak, emberek* (1955) című szép néprajzi és tájfilmjére gondolhatunk, de ide sorolható Jancsó Miklósnak a sematizmustól távolodni igyekvő *Galgamenténje* is (1954). Tehát volt egy csendes ellenállás az uralkodó filmes paradigmával szemben, de nem mondhatjuk, hogy létrejött volna a korszerű, művészi dokumentumfilmezés paradigmája.

HARC A DOKUMENTUMFILMES PARADIGMA LÉTREHOZÁSÁÉRT (1957–1969)

Ahhoz, hogy végre megszülessen a magyar a dokumentumfilmes paradigma, fel kellett lazulnia a művészeti életet (is) megbénító diktatúrának. Csak ez a (viszonylagos) fellazulás teremthette meg azt a mozgás-

teret, ahol kibontakozhatott a dokumentumfilmes szemlélet és gondolkodásmód, és ahol a magyar alkotók csatlakozhattak a világ dokumentumfilm-művészetében akkoriban épp felgyorsuló folyamatokhoz.

A harc a dokumentumfilmes szemlélet és gondolkodásmód elfogadtatásáért nemcsak egy fronton folyt. Nemcsak egyféle dokumentumfilmet akartak az alkotók elismertetni. Sára Sándor elkészíti 1962-ben a *Cigányok* című, tartalmában és stílusában is úttörő dokumentumfilmet, de ugyanő az operatőrje Gaál István *Pályamunkások*-jának 1957-ben. Egy egészen más vonalon idetartozhat Kovács András *Nehéz emberek* című politikai vitafilmje 1965-ben, vagy egy másik egészen más vonalon Jancsó Miklós *Jelenlét* (1965) című rövidfilmje (ami ugyan csak félig dokumentumfilm, félig kísérleti film), és még ugyanebből az évből Nádasy László: *Éva A 5116* című filmje, amelynek szintén Sára Sándor volt az operatőrje. Ezek (és persze még néhány, itt nem említett film is) mind utat, utakat törnek a dokumentumfilmes értékek elfogadtatása és a korszerű dokumentumfilmes paradigma kialakulása felé.

Kitüntetett szerepe volt a dokumentumfilmes paradigma létrejöttében az 1959-ben megalakult Balázs Béla Stúdiónak. Ha szabad még egy idegen szót bevetnem, a BBS 1960 és 1980 között afféle dokumentumfilm-paradigma-inkubátorként működött, a diktatúra fagyosabb szelei elől védett teret jelentett a paradigma kidolgozásához (és nemcsak ahhoz). A BBS-ben tömörült fiatal filmesek, később képzőművészek, zenészek, filmesztéták nagyon sokat tettek azért, hogy egy tényleges dokumentumfilmes norma, gondolkodásmód, végső soron paradigma kialakuljon és megszilárduljon.

Évtizedeken át a fennálló hatalom is megpróbált egy dokumentarista normát fenntartani, ennek helye a MAFILM Híradó- és Dokumentumfilmgyár (HDF) volt, de ez a „vonalas” paradigmakísérllet megbukott a filmközeli értelmiség ellenállásán, és nem tudott általánosan érvényes, elfogadott paradigmává válni. És persze a HDF-ben is dolgoztak tehetséges alkotóművészek, akik kitértek az ideologikus nyomás elől.

Eddigi paradigma-határaink a magyar történelem sorsdöntő fordulataihoz kapcsolódtak, mivel ezek egyben megszabták a filmes és dokumentumfilm mozgástereket is. Az ezt követő határok már nem húzhatóak meg ilyen éles vonallal, vannak elmosódások, egy-két év ide vagy oda, érzékelhetőek az átmenetek. És még egy mentegetőző megjegyzés: mivel nem dokumentumfilm-történetet írok, hanem a paradigmaváltások történetét, filmeket és alkotókat csak jelzésként tudtam és tudok említeni, hogy tendenciákat érzékeltessenek. Semmiféle teljességet nem tudok vállalni, még a kiemelkedő filmek teljességét sem.

A „16-OS KAMERA” MINT PARADIGMA

Ebben a korszakban folytatódtak a dokumentumfilm-paradigma emancipációjára irányuló törekvések. Volt azonban egy nagyon fontos technikai változás, innen vettem a korszak elnevezését: a dokumentumfilmek gyártásában megjelent a 16 mm-es könnyű, szinkronhangos filmkamera. Nádasy László és Sára Sándor még „vért izzadtak”, amikor az *Éva A 5116* filmben a régi, 35 mm-es technikával, óriási és nehéz kamerával filmeztek jelenidejű drámai élethelyzeteket. Az első film Schiffer Pál: *Fekete vonatja* (1969) volt, amelyet a filmgyár frissen beszerzett, új kamerájával, 16 mm-es hangos technikával készítettek.⁹ Schiffer és operatőrje, Andor Tamás felszálltak a kamerával a munkásvonatra, és hordozható reflektorral, hordozható magnóval a mozgó vonaton filmezték, kérdezték az ingázó munkásokat.

A „könnyű kamera” mint lehetőség nagyon sok mindent megmagyaráz: hogy mitől lettek stílusukban is oldottabbak, lazábbak, szabadultabbak ezek a filmek. Az alkotók az új technikával folytatták az előző korszakban megkezdett harcokat, ami nem volt könnyű dolog, mert az ország dicstelen részvétele a „prágai tavasz” 1968. augusztus 21-i leverésében hosszú évekre visszavetett minden reformfolyamatot

a magyar politikában, gazdaságban és kultúrában. Mégis, a BBS újabb és újabb nemzedékei ebben a hideghullámos korszakban is tovább tudták vinni a dokumentumfilmes paradigma emancipációját.

Ebben az időszakban az új paradigma igénye már írott dokumentumokban is megfogalmazódik. „Szociológiai filmcsoportot!” – követelik fiatal alkotók a Filmkultúra c. folyóirat hasábjain.¹⁰ Néhány hónappal később Szomjas György fiatal rendező ugyanott: „Tizenhat milliméteres technikát!”¹¹

Az átállás nem történt meg egyszerre. Gazdag Gyula a *Hosszú futásodra mindig számíthatunk* című filmjét 1968-ban még 35 mm-es technikával forgatta. A *Határozatot* (1972) azonban (Ember Judit és Gazdag Gyula közös rendezése) már nem is lehetett volna máshogy, mint 16 mm-en elkészíteni. Kizárt dolog, hogy a 35-mm-es technikával, a bőrröndnyi berendezésekkel, hatalmas lámpákkal, nyüzsgő személyzettel meg lehetett volna örökíteni a film politikailag „intim” jeleneit.

Az új paradigmában megjelent és hangsúlyossá vált a sajátosan dokumentumfilmes hitelesítés két művészi technikája. Az egyik ilyen módszer a vágás nélküli hosszú beállítások módszere volt. A néző akár tíz percre is figyelhette a szereplők viselkedését egy-egy természetes, de gyakran konfliktusos élethelyzetben. Ilyenkor feltehető volt, hogy a szereplők egyre inkább „elfelejtik” a kamerát, és már attól függetlenül reagálnak. Technikailag ezt is a 16 mm-es kézikamera tette lehetővé – abban fért el ennyi nyersanyag, és azzal lehetett az élethelyzetekhez nagyobb feltűnés és zavarás nélkül közel férközni.

A másik ilyen hitelesítési eszköz a felvett jelenetek, interjúk visszajátszása volt, aminek során filmezték a nézés közbeni reakciókat, és a bejátszás végén a nézők megjegyzéseit, vitáit. Ezek a szembesítések a többféle szempont megjelenítésével és ütköztetésével fokozták a filmek hitelességét. Ezt a módszert gyakran és sikeresen alkalmazták a Gulyás fivérek (például a domaházi filmszociográfiákban) és a *Nevelésügyi sorozat* alkotói: Dárday István, Mihályfy László, Szalai Györgyi, Vilt Pál, Vitézy László, vagy a Gulyás fivérek (például a domaházi filmszociográfiákban).

Ekkor, az 1970-es évek közepén indul el a Budapesti Iskola, dokumentum-játékfilmekkel:

Jutalomutazás (Dárday István, 1975)

Egyszerű történet (Elek Judit, 1975)

Cséplő Gyuri (Schiffer Pál, 1978)

Fagyöngyök (Ember Judit, 1978)

Filmregény (Dárday István, 1978)

Családi tűzfészek (Tarr Béla, 1979)

Ezekben a filmekben a történetmesélés, a narratíva létrehozása annyira fontos lett, hogy az igény szétfeszítette az akkoriban hagyományos dokumentumfilm-kereteket, és játékfilmes jellegű (bár átalakított) módszereket követelt.

Összefoglalva a „16-os kamera” mint paradigma általános jellemzőit, melyek mind a dokumentumfilmekre, mind a dokumentum-játékfilmekre érvényesek, a következőket találjuk:

- a 16 mm-es technika adta rugalmasság és életközelség kihasználása
- kitörés a „17 perces kísérőfilm” kalodájából, a filmek hosszát a tartalom szabja meg
- hangsúlyeltolódás az interjú-filmektől az élethelyzetek (és konfliktusok) rögzítése felé
- a magánélet, a lelkivilág, a belső folyamatok ábrázolásának terjedése
- a vidéki Magyarország megjelenítése
- az alkotók szerepvállalása a filmek forgalmazásában, a nézői befogadás elősegítésében
- szövetséges keresése a társadalomtudományok művelői között és a bontakozó civil társadalomban (társadalmi forgalmazás)

A „FALTÖRŐ” DOKUMENTUMFILMES PARADIGMA (1980–1990)

A pártállam utolsó évtizedében a java dokumentumfilmek elkezdték fellazítani és áttörni azokat a falakat, amelyek között korábban működniük kellett. Időrendben haladva néhány film, amely meghatározta a „faltörő” paradigmát:

- 1982: *Pócspetri* – Ember Judit feltárta a korai diktatúra egyik véres, addig elhallgatott epizódját. A filmet csak jelentős késéssel lehetett nyilvánosan bemutatni.
- 1982: *Pergőtűz* – Sára Sándor első krónika-filmsorozata a Donkanyari tragédiáról. A televíziós bemutatást a sorozat egyik filmje után megszakították. Fontos módszerbeli szigorúság jellemzi ezt a sorozatot: az emlékezet csalóka szubjektivitását mérséklendő, a lényeges mozzanatokról legalább két tanú beszámolója kellett ahhoz, hogy bekerüljenek a filmbe.
- 1982: *Ne sápadj!* – a Gulyás fivérek domaházi televíziós szociográfijához kapcsolódó portréfilm Medve Alfonz parasztpolgárról.
- 1987: *A Dunánál* – Schiffer Pál és Magyar Bálint történeti filmszociográfiája Dunapataj közel hetven évi viharos történelméről.
- 1988: *Faludy György, költő* – Böszörményi Géza és Gyarmathy Livia portréfilmje az emigráns (akkori szóval: disszidens) költőről, korábbi recski rabról.
- 1989: *Recsk 1950-1953, egy titkos kényszermunkatábor története* – Böszörményi Géza és Gyarmathy Livia filmje, melyben volt rabot és volt rabtartót is megszólaltattak.

Milyen erős volt a „faltörő” paradigma? Nagyon erős, mivel egymást erősítette a történelmi mozgásfolyamat (a diktatúra lazulása és az el-lenerők erősödése) és a kíméletlenül őszinte, de sokoldalú bemutatásra való dokumentumfilmes művészi törekvés. A paradigma erejét jelzi, hogy létrejöttek más értékes filmek, de ha kilógtak ebből a paradigmából, nem kapták meg az őket megillető szakmai és közfigyelmet. A példákat a fenti filmek rendezőinek más filmjei közül véve:

Gyarmathy Livia szép dokumentumfilmje, az *Együttélés* (1982) vagy Schiffer Pál mezőgazdasági témájú filmjei: *Földi paradicsom* (1983), *Kovbojok* (1985) – sokkal kevésbé kerültek reflektorfénybe, mint ugyanezen alkotók „faltörő” filmjei.

A HÁROMÁGÚ PARADIGMA (1990–2010)

A legutóbbi paradigma húsz évét két nagy politikai fordulat határolja, de nemcsak a politika miatt váltak ezek határponttá. Mindkét esetben a filmipar struktúrája is átalakult. Bár a dokumentumfilmes közösségnek ebben a húsz évben is voltak sérelmei, ki nem elégült követelése, visszatekintve talán a pozitívumok a meghatározóak. A Magyar Mozgóképfőiskola (Köz)Alapítvány és a Magyar Történelmi Film (Köz)Alapítvány szervezeti keretei között a dokumentumfilmek gyártására jelentős (bár sohasem „elegendő”) összegek álltak rendelkezésre, és a pártállam gyártási struktúráját felváltották a piacgazdaság decentralizált struktúrái. Ugyan megszűnt a Balázs Béla Stúdió, de létrejött több szakmai műhely, filmkészítők és érdekképviseletek. A korszak elején induló Duna Televízió fontos bemutatási fórummá vált, és mellette létrejött a Duna Műhely és a Dunatáj Alapítvány.

Van-e dokumentumfilmes paradigma ebben a korszakban? A válaszom egyértelműen az, hogy van, és minden hiányossága mellett a pozitív vonásai a meghatározóak. Egyik legfontosabb pozitívumának azt tekintem, hogy egyesített magában három különböző tendenciát. Más körülmények között ezek bármelyike önmagában is uralkodó paradigmává válhatott volna, azonban a tárgyalt húsz évben ezek egymás mellett léteztek, és együtt alkották a kor dokumentumfilmes szokás- és normarendszerét, a „háromágú” paradigmát.

A paradigma ágai:

1. A rendszerváltozás vesztesei (és nyertesei)

Érthető, hogy azok a dokumentumfilmeseink, akik már korábban is szociális érzékenységet mutattak filmjeikben, érzékelték a pozitív változásokat kísérő súlyos társadalmi problémákat, és ezeket hamarosan filmjeikben is megjelenítették. Két jelentős alkotó mindkét témában készített filmeket: Schiffer Pál a Videoton felbomlásáról és leépüléséről készített sokrészes sorozatot, és emellett elkészítette 1995-ben az *Elektra Kft., avagy bevezetés a kapitalizmus politikai gazdaságtanába* című filmet egy – legalábbis addig – nyertes kisvállalkozóról. Almási Tamás 1987 és 1997 között követte az ózdi változásokat, és ebben a sorozatban filmet készített az akkori változások emblematisz hasznélvezőjéről is: *Petrenkó* (1995). Címében hordja témáját Sós Ágnes egyedülálló dokumentumfilmje: *Tőkések vagyunk, vagy mi* (2002).

2. A múltról és a magyarságról – szabadon

Az új korszak lehetővé tette, hogy a dokumentumfilm-készítők szemhatára az egész magyarságot átfogja, a szomszédos országokban élőkét, de akár a nyugat-európaiakat vagy a tengerentúliakat is. A tilalomfák nélküli hazai múltfeltárás összefonódott a határon kívüli magyarság témáival. Itt is csak igazságtalanságok árán emelhetek ki néhány alkotót és néhány törekvést:

- Kisfaludy András filmjei közül kiemelném a pártállam által elnyomott ellenkultúra történeteit feltáró műveket: *Törvénytelen muskátli* (1996), *Elszállt egy hajó a szélben* (1998), *A Kalef* (2008).
- Erdélyi János egyesíti a két témakört: *Ha felmegyek Kolozsvárra* (1998), *Sortűz után* (2006) és még nagyon sok filmjében.
- Buglya Sándor a Dunatáj Alapítvánnyal, Durst György a Duna Műhellyel.
- Papp Gábor Zsigmond a retró-filmekkel, de övé *A birodalom iskolája* (2003), *Az ügynök élete* (2004) vagy *A szovjet levelezőpajtas* (2011) is.

- Kékesi Attila: *A forradalom arca* (2006), *Motalko* (2011).
- Pigniczky Réka: *Hazatérés* (2006), *Inkubátor* (2009).
- Zsigmond Dezső, aki már 1989-ben elkészíti a *Vérrel és kötéllel* című filmet, de övé a *Józsi nővér és a sárga bicikli* (2005) vagy a *Bunkerember* (2009) is.

3. A mindennapok dokumentumai

Ezekben a filmekben a létrejövő új világot nem a régi szétesésében, nem is a történelmi múltban vagy a határokon túlra kitekintésben találjuk meg, hanem a köznapi életben. A művészek kamerája olyan életterületekre is eljut, ahová korábban sosem, feltárják a groteszket és a tragikusát a legapróbb történetekben is.

- Almási Tamás a szenzációs új orvoslás emberi oldalát mutatja fel: *Szívügyem* (1996), *Sejtjeink* (2002).
- Gyarmathy Livia friss rövidfilmjeivel újít: *A mi gólyánk* (1998), *Táncrend* (2003), *Kis halak, nagy halak* (2008).
- Szederkényi Júlia *A barlang* (2010) című filmjében sok jószándékú külső megfigyelő után belülről mutatja be azt az életformát, amelybe a hazai cigányság jelentős része beleszorult.

PARADIGMÁN KÍVÜL

Bár a mai konferenciánk a paradigmákról szól, nem feledkezhetünk meg arról, hogy paradigmákon kívül is jönnek létre figyelemreméltó filmalkotások. Két példát hoznék fel.

A hosszú időt átfogó dokumentumfilm. Azokat a dokumentumfilmsorozatokot nevezzük így, melyekben az alkotók 10, 20, 30 éven át figyelnek meg egy embert vagy egy emberi közösséget. Ez a hatalmas időtáv átalakítja ezeknek a filmeknek a szerkezetét, művészi módszereit. E filmek főszereplője akaratlanul is az idő (sőt, gyakran a történelem) lesz. Hazánkban B. Révész László két ilyen projektben is részes:

- B. Révész László: *Az idő sodrában - Nádudvari krónika 1988-2008* (2009), valamint
- B. Révész László és Hanák Gábor: *Pogány – egy falu Baranyában* (1970-2012)¹²

A mockumentary. Magyar szó híján az angollal jelölöm azt a fajta hamis dokumentumfilmet, amely a dokumentumfilm eszközeinek tudatosan csaló, gyakran parodisztikus felhasználásával éri el hatását. Néhány ilyen film:

- Siklósi Szilveszter: *Az igazi Mao* (1994) – beugratós történelmi „dokumentumfilm”.
- Kocsis Tibor: *A WAPRA jelentés* (1996) – a környezetvédő agitáció paródiája.
- Kardos Sándor: *A növekvő város* (1996) – áldokumentum és egy műalkotás bemutatása egyszerre.
- Czigány Zoltán: *Ecseri tekercek* (2005) – lírai áldokumentum-film az 56-os forradalomról.

Ezek a filmek nagyon elgondolkoztatóak és hasznosak: felhívják figyelmünket filmnézési rutinjaink sebezhető pontjaira, hiszékenységünkre és tudatosítják a nézőben, hogy a dokumentumfilm jellegzetes módszereivel nemcsak élni, hanem visszaélni is lehet. Emellett mindegyik film élvezetes látnivaló.

ÚJ PARADIGMÁK FELÉ

1988-ban Forgács Péter elkészíti *Dusi és Jenő* című filmjét. Egy krisztinavárosi úri család, a férj tisztviselő és amatőrfilmes. Jenő a harmincas évek elejétől három évtizeden át készíti felvételeit. Megörökíti a családi élet apró örömeit, apró bánatait, az évszakok változását a Krisztinavárosban, az élvezetes külföldi utazást. És meg kell öröki-

tenie a háborút, a deportálást, az idegen csapatokat. És filmre kerül a szeretett feleség temetése, majd idővel az új házasság. Forgács Péter számára ezek a néma, keskenyfilmes, fekete-fehér felvételek lehetőséget adnak egy lírai kompozíció létrehozására. A nézővel együtt szemléli a felvett anyagot, olykor lelassítja, ismétli, kinagyítja, ha szükséges. Szemző Tibor érzelmgazdag minimálzenéje segít az átélésben, értelmezésben. Bemutatja egy értékteremtő magyar középosztályi kultúra fészekmeleg hétköznapijait, majd ennek a kultúrának a pusztulását a háború és a diktatúra csapásai alatt. Forgács Péter egész sorozatot készített (és készít máig) ezzel az eljárással. Filmjei átmenetek a dokumentumfilm és a kísérleti filmetűdök között, egyszemélyes műfajt hozott létre. Azonban ez a műfaj, közvetlenül vagy áttételesen, beépül az egész magyar dokumentumfilmezésbe.

1996-ban két alkotó, Buzás Mihály és Szolnoki József filmet készítettek a krumplibogár hazai behatolásáról az ötvenes évek elején. *Leptinotarsa* lesz a film címe, ez a krumplibogár (vagy kolorádóbogár) latin neve. A Rákosi-korszakban az állami propaganda elterjesztette, hogy a csíkos hátú krumplibogár, amit könnyű volt az amerikai zászló csíkjával asszociáltatni, az imperialisták cselvetése, és léggömbről dobták le hazánkba, azért terjed. Buzási és Szolnoki egy Győr-Sopron megyei községben kutatták az emlékeket. Filmjük több híron játszik egyszerre. Kifogástalan történelmi dokumentumfilm: remek korabeli propaganda-film-részleteket találtak, komoly szakértők mondják el a politikai, biológiai, vegyi tudnivalókat. Ugyanakkor a készítőik utánajárnak a krumplibogár emlékeinek abban a faluban, amely híressé vált, hogy ott találtak először krumplibogarat. Ma már öt-hat család is úgy emlékezik, hogy az ő földjükön bukkant fel először a nevezetes állatka; a krumplibogár-ügy népi hiedelemmé, folklóreseménnyé változik. A film tehát egyszerre mutat be egy egykori történelmi helyzetet, és ennek mai lecsapódását a népi tudatban, az emlékezetben. A nézőben vidám kétségek ébrednek: vajon nem fontosabb-e a hrabali hangulatú kocsmázás, mint a szakértők szakvéleménye? Mindenesetre a film bemutatója után nem sokkal a krumplibogárnak szobrot állítottak Héderváron.¹³

Végül a legkedvesebb filmem, *A János testvérek* (1999). Makó Andrea filmje a Duna Műhelyben készült. Két idős férfiről szól, akik Erdély legkeletibb zugában laknak, és akikről úgy látjuk, hogy valamiféle fogyatékossgal élnek. A normális mozinéző az első pillanattól eldönti, hogy ezek nem normálisak. A rendező azonban nem a fogyatéket nézi bennük, hanem az embert. A nagyon nehezen élő két idős férfi életében felmutatja az értékkeremtő munkát, felmutatja a művészetet, felmutatja a történelmi tudatot (kiderül, hogy ők számon tartják: valamilyen oldalágon a rézágyús Gábor Áron rokonai), és végül azt is, hogy képük van Istenről, és hogy értik azt is, ami velük történik: hogy itt most róluk film készül.

Mindhárom filmben a nagyon sokoldalú, nagyon komplex megközelítést szeretném kiemelni. Szeretném remélni, hogy a 2010-es évek elkövetkező, új magyar dokumentumfilmes paradigmája innen indul.

JEGYZETEK

- ¹ SZEKFÜ András: *A dokumentumfilm néhány elméleti kérdése és a huszadik századi magyar dokumentumfilm*. (DLA disszertáció) Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2010, 9–12. <http://www.szfe.hu/uploads/dokumentumtar/szekfuadolgozat.pdf> (Letöltés: 2013. dec. 22.)
- ² KOMÁR Erzsébet (szerk.): *Mozgóképtár*. A Magyar Nemzeti Filmarchívum 6 CD-ROM-ból álló sorozata. A témánkhoz kapcsolódó lemezek a 2., 4. és 6. számúak.
- ³ *A Hortobágy* 2013. novembere óta a MaNDA Filmintézet digitálisan felújított DVD kiadásában is hozzáférhető.
- ⁴ THOMAS S. KUHN: *A tudományos forradalmak szerkezete*. Budapest, 2000, Osiris.
- ⁵ Különösen Kucsera Tamás Gergely és Nyilasy Balázs előadásaira gondolok.
- ⁶ VERESS József: *A „Hortobágy” rendezőjével a Hortobágyon*. Filmvilág, 1967. dec.1., 24–26.
- ⁷ Hasonló törekvést találhatunk Riedl Klára rendező és Huzly Imre író *Isten tenyerén* című, 1939-es filmjében. »[...]egy szereplője sem hivatásos színész, hanem a falu egyszerű emberei.» Magyar Film, 1939. aug., 12–13. Idézi *Mozgóképtár*, i.m. 4. lemez.
- ⁸ SZÓTS István: *Szilánkok és gyaluforgácsok*. Budapest, 1999, k.n., 29.
- ⁹ A Magyar Televízióban már egy ideje létezett hasonló 16 mm-es technika, ezt azonban a filmgyári szakmai körök a moziforgalmazásra alkalmatlannak tartották.

- ¹⁰ Filmkultúra, 1969/3. Újraközölve: BÍRÓ Yvette (vál.): *Filmkultúra 1965–1973*. Budapest, 1991, 45.
- ¹¹ Filmkultúra, 1969/5. Újraközölve: BÍRÓ Yvette (vál.): *Filmkultúra 1965–1973*, Budapest, 1991, 47.
- ¹² B. RÉVÉSZ László: *Pogány – egy magyar falu évtizedei, 1970–2012. Egy dokumentumfilm falukrónika nyomán*. Budapest, 2012.
- ¹³ <http://www.hedervar.hu/> (Utolsó letöltés: 2013. dec. 19.)

VÁLTOZÁSOK A DOKUMENTUMFILMEK MÚLTSZEMLÉLETÉBEN

Változások a dokumentumfilmek műltszemléletében.
Mítoszok és ellenmítoszok konstrukciós terepe
vagy identitásképző műltfeltárás?

A „befejezetlen műlt” problémája Magyarországon máig súlyos teher. Mást jelentett ez a rendszerváltás előtt, és más problémákat vet fel napjainkban, de a magyar társadalom saját történelméhez való viszonya ma sem nélkülözi a konfliktusokat, értelmezési zavarokat. A közel-műlttal való szembenézés és a történelemvizsgálat az elműlt évtizedek magyar játék- és dokumentumfilmjeinek egyik legfontosabb hagyománya volt. Előadásomban a dokumentumfilmek műltszemléletének változásait szeretném nyomon követni az elműlt harminc év filmjeinek tükrében

A következőkben azt a négy nagy csoportot szeretném ismertetni, amelyekbe a történelmi dokumentumfilmet soroltam, ezek természetesen tartalmaznak átfedéseket, átmeneteket egymáshoz.

I. A kibeszélés történetei. Céljuk egy új emlékezeti hely megteremtése.

II. A történelmi mítoszok filmjei. Céljuk a nemzeti identitás újrafogalmazása, egy közös történelmi hagyomány megteremtése.

III. A mikrotörténet filmjei. Céljuk a személyes identitás konstrukciója, közös módszerűk, hogy ehhez egy 20. századi trauma értelmezésén keresztül jut el az alkotó riportalánya segítségével. Gyakran személyesen is érintett.

IV. A politikai dokumentumfilmek, melyek közvetlen politikai célkitűzéseket tartalmaznak, és azokat meg is valósítják.

I. A KIBESZÉLÉS TÖRTÉNETEI

A korai, a nyolcvanas években készült filmek elsődleges célja a múlt feltárása volt. Gyakran a történettudomány előtt jártak a filmrendezők kameráikkal. A levéltárak elzártsága miatt a szabadon feltárható forrásokhoz fordulhattak: az élő emberi szóhoz, melyen keresztül feltárultak a magyar társadalom kollektív emlékezetében őrzött, de a filmesek megjelenéséig nyilvánosan ki nem mondható történetek. Az úttörő alkotás Sára Sándor 25 részes dokumentumfilm-sorozata volt, az 1982-ben készült *Krónika*. A második magyar hadsereg tragikus sorsa először kaphatott nagy nyilvánosságot, de így jutott pár évvel később a nézők elé az elhallgatott recski munkatábor története Gyarmathy Livia és Böszörményi Géza filmjében, a hortobágyi kitelepítések krónikája Gulyás Gyula és János *Törvénysértés nélkül* c. filmjében, vagy így szólalhattak meg először Almási Tamás már a rendszerváltás után készített *Ítéletlenül* c. filmjében az ötvenes években elhurcolt és bebörtönzött asszonyok. A filmekből feltároló történetek éppen abban a Jan Assmann által kritikus küszöbként értékelt két emberöltőnyi, 40 éves távlatban kapták meg méltó nyilvánosságukat, melyben az adott eseményt fiatal felnőttként átélő generáció tagjaiban – Jan Assmann idézve – „szárba szövik az emlékezés, s vele a rögzítés és a továbbadás vágya.”¹

„A bensővé tett – más szóval az emlékezetben őrzött – múlt elbeszélésekben ölt testet. Az elbeszéléseknek mindig van valamilyen funkciója: vagy a fejlődés motorjaként működnek, vagy a folytonosság fundamentumát alkotják. A múltra azonban egyik esetben sem „önmagáért” emlékeznek.”² Az emlékezés a nyolcvanas évek történelmi dokumentumfilmjeiben is sok különféle szerepet töltött be. Az elégtétel

megadása, a gyász átélésének lehetősége az áldozatoknak – fontos társadalmi funkciója volt ezeknek a filmeknek: a nyilvánosságba beemelt történetek második világháborús magyar veszteségekről, a kommunista rendszer bűneiről, közösen átélt traumákról katalizátorként hatottak és felgyorsították a rendszerváltás folyamatát. A leginkább az oral history módszeréhez hasonlóan dokumentált személyes történetek tartalmi értéke is többfunkciós volt. Egyrészt az elhangzó személyes történetek mozaikszerűen felépülő tablóvá álltak össze, és ezekből felépülhetett az áldozatok, kitelepítettek, elítéltek közös emlékműve. Az elhangzottaknak történeti értékük is volt, hiszen a hivatalos források akkor még nem álltak a kutatók rendelkezésére, hiánypótló információkhoz juttatták a filmesek a nézőket. A történeti pontosságra törekvés az alkotók kifejezett szándéka volt, „az igazság feltárására” törekedtek filmjeikkel. Legjobb példa erre talán Ember Judit *Pócspetri* c. filmje, amelyben egy koncepció per leleplezését a hosszú interjúkban manifesztálódó nyomozás dokumentálásával és közzétételével éri el a rendező. Ugyanakkor kezdetektől jelen van a filmekben az ún. megalapozó történetek létrehozásának szándéka is: szükség volt valamire, értékekre, történelmi fogódzókra, melyeknek folytonosságát felkutatva később támaszkodhat a magyar társadalom lelki ismerete, s amiből kiindulva egy új, közös értékrendet lehet majd kialakítani. Ezek a jövőt megalapozó történetek valójában mítoszok. Az emlékezetben őrzött történetek, amelyek a korai, a nyolcvanas években és a kilencvenes évek elején feltárultak a múltból, egyaránt tartalmazták mindkét elemet: mítoszokat és tényeket, de a feltárás és a nyilvánosság elérése volt az uralkodó alkotói szándék.

II. A TÖRTÉNELMI MÍTOSZOK FILMJEI. AZ IDENTITÁSÉPÍTÉS FILMJEI

A kutatás szabadsága, a feltáruló archívumok, köztük különösen a Történeti Hivatal megalapítása, elvben kihúzta a talajt a múlt feldol-

gozását maga elé célul kitűző dokumentumfilmek elől. A tudomány behozta hátrányát, és professzionális művelőinek felkészültsége azonnali vesztesre ítélte a filmeseket. Mégsem maradtak ők sem feladat nélkül. Hogyan lehetséges ez? A kimondott cél a filmrendezők számára a műtfeldolgozás maradt, de a hangsúlyok fokozatosan átalakultak a történetmesélésen belül. A tudományos feltárás szerepe háttérbe szorult, egyre fontosabbá vált azoknak az alaplmitoszoknak a megkonstruálása, melyekre az új magyar demokrácia felépíthette ön magát. Az emlékezéshez a filmek is biztosították az elengedhetetlen emlékezeti helyeket. A 20. századi traumák, el nem mondott történetek sorából kiemelkedett az 1956-os forradalom története, amely az utolsó tabu volt, s amelyet az összeomló Kádár rendszer még tiltólistán tartott. 1990-től sorra készültek a legismertebb, ikonikus budapesti történetek után a vidéki városok, a kistelepülések forradalmát feldolgozó filmek is, a forradalom sok neves és ismeretlen hősének portréfilmjei. Ezek a filmek mind kettős bázisra épültek: a résztvevők emlékezetére és a történész szakértő aktív jelenlétére.

A rendszerváltás után készített történelmi dokumentumfilmek tartalmi, esztétikai, múltat megközelítő kérdésfeltevései, időnkénti válaszai nem túl bonyolult fejlődési vonalat követnek. (Vagy talán helyesebb inkább a semleges 'változás' szót használni ezekre az elmozdulásokra?)

A társadalomban elfogadottá vált a történelmi dokumentumfilm, mint a múlt egyik emlékezeti helye, tekintélyre tett szert ebben a szerepében, bár népszerűségéből veszített. Már csak ritkán lehetett vele mozikat megtölteni, ha az sikerült, azt nem elsősorban a film tartalmi vagy művészi értékeinek köszönhette, hanem mint a társadalom – vagy annak egy csoportja – számára jelentős szimbolikus tartalom hordozója ért el sikereket. A vetítések formalizálódtak, egyre inkább a kitüntetett dátumokhoz köthető részvétellel; az ilyen alkalmak megemlékezési szertartássá alakultak. Létrejöttek a harmadik Magyar Köztársaság új ünnepei, emléknapjai (október 23., november 4., a kommunizmus áldozatainak emléknapja, a Holocaust áldozatainak emléknapja, s legutóbb a Nem-

zeti Összetartás Napja, június 4.), a filmek az ezekhez társított megemlékezések dramaturgiai elemévé, televíziós ünnepi műsorok üres rituális kellékeivé váltak. A televízióba szoruló filmeket az érdeklődés csökkenésével egyre későbbi adásidőben sugározták, ez a helyzet máig fennáll: az MTVA 2011-es pályázatára elkészült filmek kezdési időpontja este tíz és éjfél között volt a legutóbbi hetek tapasztalatai alapján. Ahogy egyre inkább vált szertartásossá a filmek vetítése, úgy veszítettek frissességükből dramaturgiai felépítésükben, filmnyelvi, esztétikai megoldásaikban. Kialakultak a műfaj kliséi, a készülő filmek tömegében elvesztek, vagy állami forráshoz sem jutottak a kísérletező, esetleg valamiben újat kereső filmek. Így veszítette el folyamatosan közönségét is a történelmi dokumentumfilm; egyre kevesebb embert tudtak a rendezők megszólítani filmjeikkel.

A rendszerváltás után újra kellett fogalmazni a nemzeti identitáshoz kapcsolódó legfontosabb elemeket, bizonytalanná vált minden, hiszen érvényüket veszítették a régi keretek. Tisztázásra szorult a magyarság jelenbeli helyzete, és hogy ez megtörténjék, újra kellett fogalmazni a múltat is, hogy annak értelmezési kereteiből a kilencvenes évektől újra határozhassa magát a nemzet egy közös identitás megtalálásával. A filmek egyre inkább ehhez nyújtottak fogódzókat. 1956 története meghatározó múltbéli történetté vált, amelyre nemcsak önmagáért emlékeztek vissza, hanem mert meg lehet vele alapozni a jelent és a jövőt is.³ A filmekben általános maradt a hosszú interjúkból felépülő narratív szerkezet. A dinamikus képek hiányát a szűkös anyagi források is indokolták. Az elbeszélt múlt történeteiben állandó motívummá vált a gyász, a veszteség, az elszenvedett sérelmek sorolása: a múlt a magyarság szenvedéstörténetével vált azonosossá. A filmekben konszenzuális kiindulóponttá vált, hogy a magyarságot áldozatként ábrázolták, agresszorai külső és belső ellenségei lettek: az előbbieket a németek, az oroszok, utóbbiak a kommunista erőszakszervezetek képviselői, az ávósok.

A rendszerváltást követő években a dömpingszerűen készített történelmi dokumentumfilmekben a történetek szereplői és az elbeszélt

történetek mítoszok konstruálásához használt építőkövekké egyszerűsödtek. A filmek elbeszélésmódja is ennek megfelelően mozdult el az évek során: a pontosságra való törekvés szándékát felváltotta a szimbolikus történetmesélés; megjelentek a forradalmárok sztereotípiái: az ártatlanul kivégzett nő, a pesti srác figurája, a kivégzett ártatlan, hős kamasz, a Corvin közí fiúk. A forradalom témája szakralizálódott, ezzel párhuzamosan az ellenségkép demonizálódott. Mítosszá vált a forradalom, a magyar demokrácia eredetmítoszává.

Ha egy filmtípus elterjed, az mindig valós társadalmi igényre adott reakció. Schiffer Pál szerint akkor készülnek jó dokumentumfilmek egy országban, ha egy társadalom kíváncsi önmagára, sőt meg akar változni. „A nyolcvanas években, amikor sorra születtek a történelmi dokumentumfilmek, az addig amnéziában szenvedő társadalom meg akarta ismerni saját múltját, azt, hogy mi történt 44-ben, 56-ban vagy a 68-as változások idején. A kilencvenes évek magyar társadalma nem biztos, hogy meg akar változni, vagy ha igen, akkor sem tudja, hogyan. Ez is okozza a dokumentumfilm szerepének, helyzetének változását.”⁷⁴

A filmek az állami filmtámogatási rendszer keretein belül készültek. A pályázatok az állami megrendelő preferenciáit tükrözték, a filmesek pedig – érthető gazdasági megfontolásokból – ennek igyekeztek megfelelni. A filmek a kezdetektől szorosan kapcsolódtak a politikához. Sokan, akiket a filmesek „fedeztek fel”, közszereplővé váltak, ez különösen a tömegesen készülő '56-os filmek szereplőire igaz. Veteránszervezetek képviselőiként is részt vettek a közéletben, aktív politizálásba fogtak. Ezzel ugyanakkor „elvesztették arcukat”, érdekességüket a filmesek számára, de továbbra sem maradtak távol a forgatásoktól, ha hívták őket. Wittner Mária, a Pongrácz fivérek, Obersovszky Gyula, Fónay Jenő unalomig ismételt figurákká váltak, nyilvános szerepléseik tovább apasztották a filmek közönségét. A politikai pártok felhasználták őket saját céljaikra, a filmek is gyakran váltak a politizálás eszközeivé. Az a tény viszont, hogy a forradalom egykori szereplői a rendszerváltás után a politika perifériáján politizálhattak, és a filmeknek ugyanők maradtak főszereplői, a filmek helyzetét is a periféria felé tolta el.

III. A MIKROTÖRTÉNET FILMJEI

A posztmodern történetírás szerint a múlt és a történelem két külön dolog. Múlt csak egy van, de sok diskurzus szólhat róla. Illúzió, hogy megrajzolható az egyedül igaz kép, a múltnak egynél több olvasata van, amely történelemként igazolható és előadható.⁵ A dokumentumfilm ideális terepe az olyan elbeszéléseknek, amelyek oral history jellegű interjúkból vagy más személyes forrásokból építik fel a múltnak azt a konstrukcióját, amelyet a film szereplői a rendező közreműködésével elfogadnak magukénak, és átadják a nézőknek. Előnyben vannak az ilyen filmeknél a családról szóló, egyéni életsorsból kiinduló történetek, amelyeken keresztül megérthetjük egy tágabb értelemben vett közösség múltját, amely fogódzókkal szolgálhat a jelen jobb megértéséhez is. Korai nagyszerű és fontos példája az ilyen típusú, jelenig ható műltről is szóló elbeszéléseknek Gyarmathy Livia *Együttélés* c. filmje, későbbi alkotás a forradalom 50. évfordulójára Pigniczky Réka által készített apaportré *Hazatérés* címmel, de ide sorolható Gyarmathy Livia legújabb filmje, a budapesti Turul-szobor befogadásának egyéni értelmezési kísérlete, a *Tér* c. film is. Ide sorolnám Forgács Péter munkásságát is. Családi amatőrfilmekből felépített *Privát-Magyarország*-sorozata nemcsak kordokumentum, hanem tudatosan szerkesztett narratíva is a műltről. Magyarország 20. századi történelme a szerző olvasatában.

IV. POLITIKAI DOKUMENTUMFILMEK

Jellemzően a 2000-es években új típusú dokumentumfilm jelent meg: a számonkérést követelő filmek csoportja, amelyek legfőbb jellemzője a *kommunista antihős ellenmítoszá*nak felépítése, a bűnösök megtalálása és megnevezése. A bűnös konstruált képe ugyanolyan sztereotípiá, mint a szakralizált forradalmáré. A múlt kérdései, a jelen társadalmának múlthoz való viszonya, a magyar történelem esemé-

nyeinek, kulcsszereplőinek értékelése a napi politikai diskurzusok kiemelten fontos része ma is. Ez alól az alkotók sem tudják kivonni magukat, de néha ezt nem is akarják, hanem szándékosan bele akarnak szólni, filmjeik elkészítésével befolyásolni kívánják a politikai döntéshozatalt, egyfajta népi igazságosztó hős szerepét tulajdonítva maguknak. A társadalmi szerepvállalás mindig is a dokumentumfilmkészítés fő motivációi közé tartozott, ezek a filmek annyiban mások, hogy közvetlen politikai hatást érnek el, a filmek befogadása, értékelése a napi politikai diskurzus része. A létrejövő mű pedig a történelmi bázisra épített politikai dokumentumfilm. Nemcsak 1956 témája kapott aktuálpolitikai szerepet. Más témájú filmekben megfogalmazott állításokat is zászlajukra tűzhetek mozgalmak, újonnan alakuló pártok, szervezetek. Ilyen volt Koltay Gábor *Trianon* c. filmje is, melynek akkor már ritka telt házas vetítése a politikai jobboldal fontos rituáléjává vált, több mint 100.000 nézővel. A politikai dokumentumfilm legismertebb példája a *Bűn és büntelenség* c. film Skrabski Fruzsínától és Novák Tamástól, melynek elkészítése a „lex Biszku” törvényjavaslat megfogalmazásához vezetett: a számonkérést, a kommunizmus bűneinek felelősségre vonását vont a figyelem középpontjába 2011-ben, és nagy közönségsikerral ajándékozta meg a film készítőit. „A filmek retorikájában, érvrendszerében lényeges szerepet töltött be a bűnök felmutatása mellett a bűnösök megnevezése is, ami megint csak az igazságérzet kielégítésének közösségi ritusát szolgálta”⁶ – írja Varga Balázs erről a filmtípusról. A számonkérés elmaradása, a kádárizmus-sal való szembenézés igénye, az erős antikommunista tartalom a politikai jobboldalon helyezi el ezeket a filmeket, és még az is kérdés, hogy történelmi dokumentumfilmes eredetük, tematikájuk elég erős kapcsol-e ahhoz, hogy ezeket a filmeket egyáltalán a történelmi narratívát megjelenítő filmek csoportjába sorolhassuk.

Megfigyelhető tehát egyfajta időrendiség a filmtípusok elterjedésében. Először az emlékezeti helyek születtek meg, az alaptörténetek. Szükség volt egy közös bázisra, nemcsak a közös értékek újrafoglalása, de a dokumentumfilmes módszertan, az alkotói kör, a műfaji jel-

lemzők első definícióinak kialakításához is. Létrejött az első dokumentumfilmes kánon is, azok az alapművek tartoztak már a kilencvenes évek elején ide, amelyek progresszivitása, művészi értéke, bátorsága ma is megkérdőjelezhetetlen. Miután a tematika és az eszköztár egyaránt az alkotók rendelkezésére állt már, sőt az új finanszírozási rendszer felállításával (MTFA, MMA, ORTT) bővíthetett az alkotói kör is, lépésről lépésre kialakultak a továbblépés újabb irányai. A rendszerváltás után az alkotók nagyjából kétféle utat követtek, ha a történelem filmes elbeszélését tűzték ki célul. Mindkettő identitáskérdésekre keres választ, az első a nemzeti identitás újraforgalmazásának problémáját helyezi középpontba, válaszokat egy egész közösség, a „nemzet” számára keres, néha „sorskérdésekre” hívja fel a figyelmet. A másik típust inkább az egyéni identitásproblémák érdeklik, és a személyes kérdésfeltevésekre adott válaszok juttatják el az alkotót a nagyobb, közösségi meghatározásokig. Ezek lehetnek a magyarság, a magyarság mint kisebbség, bármilyen más kisebbségi lét vagy szubkultúrához tartozás identitásproblémái. Ez az egyént, a személyességet középpontba helyező filmek csoportja. A kettő nagyon távol áll műltszemléletében egymástól, hiába tűnik úgy, hogy kiindulópontjuk lehet közös: egy ember személyes története. Megközelítésük tér el gyökeresen egymástól. Már Assmann is megkülönbözteti az emlékezés két *modusát*: az eredetre vonatkozó megalapozó emlékezést, és a biografikus emlékezést. Az előbbi mítoszokkal, rítusokkal, mintázatokkal, olyan jelrendszerekkel dolgozik, amelyek mnemotechnikai funkciókkal bírnak, vagyis támogatják az emlékezést és az identitást. Az utóbbi viszont társas interakcióra épül, vagyis a személyesség kiemelt jelentőségű. Az előbbi formái rögzítettek, vagy az évek során azzá válnak, mint a történelmi dokumentumfilmek kiüresedő kliséi a rendszerváltás után tömegesen készülő alkotásokban. Az utóbbi nem reprodukálható: egyszeri és egyéni. Ezek a modusok tükröződnek vissza a történelmi dokumentumfilmek újabb, rendszerváltás utáni generációjában is, a legfrissebben elkészült filmek között is találhatunk példát mindkettőre. Nem azt jelenti ez, hogy a mítoszokat, szimbólumokat középpontba helyező filmekből hiányozna a biogra-

fikus elem, és viszont, hanem hogy az adott filmben melyik megközelítés az uralkodó, és az milyen eszközhasználattal jelenik meg a filmben. Sajátos keveréke a fentieknek a 2000-es évektől a politikai dokumentumfilm magyar változata.

A magyar társadalom megosztottsága a nem politikai filmként készült történelmi dokumentumfilmek műltszemléletén is tükröződik. A mítoszok konstruálására fogékony alkotók a politikai jobboldal narratívája felé sodródtak, kevés a semlegességre és objektivitásra építő mű, amely a néző önálló véleményalkotását tűzné ki művészi céljául. A mikrotörténet filmjei nem tudtak még átütő közönségsikert elérni, kivéve talán Papp Gábor Zsigmond néhány művét. Nemzetközi fórumokon Forgács Péter a legismertebb alkotója a filmtípusnak, de az ő munkássága sem ért el itthon soha tömegeket. A közönség aktivizálásában az áttörést a politikai dokumentumfilm hozta el. Nem tudni, ez mennyire pillanatnyi jelenség, és hogy képes lesz-e a Magyarországon nagy hagyományokkal rendelkező történelmi dokumentumfilm visszahódítani elvesztett közönségét. Azt sem lehet tudni, hogy milyen típusú emlékezeti technikák segítségével fordul a múlt témái felé a közönség, lesznek-e olyan művészi eszközök, amelyekkel ezeket a dokumentumfilmesek hitelesen tudják megjeleníteni.

Nemcsak az alkotóknak fontos, de a közönségnek is, hogy ezekre minél hamarabb rátaláljanak.

JEGYZETEK

- ¹ Jan ASSMANN: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Bp., 1999, Atlantisz, 51.
- ² *I.m.*, 76.
- ³ GYÁNI: *Relatív történelem*. H.n., 2007, Typotex, 156.
- ⁴ ZAHÁR Balázs: *A vesztesek harca. Beszélgetés Schiffer Pállal*. Filmvilág, 1998/11, 7.
- ⁵ Keith JENKINS: *Re-thinking History*. London, 1991, Routledge, 5-27.
- ⁶ VARGA Balázs: *Tetten ért képek*. Filmvilág, 2010/12, 43.

KÉPZŐMŰVÉSZET ÉS IPARMŰVÉSZET

KISMESTEREK, NAGYMESTEREK. PARADIGMÁK EGYMÁSRA ÉPÜLÉSE ÉS VERSENGÉSE A MAGYAR KÉPZŐ- MŰVÉSZET KÖZELMÚLTJÁBAN

I.

A korábbi évszázadok stíluskorszakai vagy inkább korstílusai, a képzőművészet történeti láncolatát alkotó etapok úgy tűnhetnek elénk, mint egy hatalmas fa, amelynek egyre csak a törzse növekedett, s ha alkalmi oldalhajtásokat eresztett, azt többnyire elmetszették. Ez a vertikális irányú alakulás-formálódás a modernitás hajnalán megszakadni látszik. A törzs többé nem vagy csak elenyésző mértékben gyarapodott. Többé nem tartott az ég felé, hogy valamely kanonizált szépség-eszményt megszólítson, viszont mind bátrabban és egyre nagyobb lendülettel szaporodtak el az oldalhajtások. A művészetnek ez az allegorikus fája a huszadik századra olyan sűrű, szövevényes lombkoronát eresztett, amelynek némelyik ágbogáról nem lehet tudni, komolyan megfontolta-e, hogy terméssel várandós. Mindamellet elhamarkodott gondolat volna úgy vélekedni, hogy e terebélyesedő fának akár csak egyetlen ága is ne állhatna organikus viszonyban a gyökérszónával, és jóindulatúan feltételezve, viszont.

Fülep Lajos a múlt század húszas éveiben úgy vélte, hogy az európai művészet a 19. század utolsó harmadára – a progresszív változás értelmében – megtorpanjt fejlődésében; abban az irányban, amerre addig tartott, tovább nem vezethet útja, mert az elért pontot nem

nyílik módja túlhaladni. Ennek okait igen szövevényesnek találta: nem csupán a művészet környezetében, a befogadó közeg szellemi állapotában, de magában a művészetben is, annak újfajta megalapozatlanságában. A kivezető utat egy új világnézet megszületésében látta, amely átlendítheti a művészetet holtpontján. Mert mint írja: a világnézet „csillag, mely körül a chaos világgá szerveződik”.

E gondolat felvetése nem számított újkeletűnek, sőt komorabb előképei is adódtak. Fülep vélhetőleg egy korábbi, Hegeltől származó hipotézis termékeny – nem is annyira Hegel mintáját követő – újragondolására tett kísérletet. Hegel ugyanis 1827–1828 táján az *Esztétikai előadásaihoz* írott előszavában már felvetette a történelem, ezzel együtt a művészet végének, a „művészet halálának” gondolatát. Arról értekezett, hogy miután a művészet már beteljesítette a magában rejlő lehetőségeket, befutotta történelmi útját, funkciója meg is szűnik. Helyzetleírása szerint a művészet történeti céljával telítődve önmaga filozófiájává változik, s történetének ebben a fázisában „legmagasabb rendű rendeltetése szemszögéből nézve számunkra a múlté”, „múltbéli dologgá” válik. Úgy vélte, ha a művészet a továbbiakban is indokoltta akarja tenni jelenlétét, státusváltása elkerülhetetlen; le kell térnie addig követett útjáról, s önmagát felderítő, kutató, vizsgáló tudománnyá, csaknem a természettudományok metódusa szerint kísérletező művészetté kell válnia.

A képzőművészet a 19. század utolsó harmadában tehát olyan szemléleti-filozófiai fordulóponthoz érkezett, amely meghatározta, s jelenünkig kiterjedve megszabja alakulásának irányát. Az addig relative egységes zsidó–keresztény, görög–római kontextusban formálódó európai képzőművészet egyre inkább megkérdőjelezte és megfellebbezte valóási-metafizikai modelljeit, közös mítoszait, hagyományait. Tulajdonképpen lényegi alapját, a mindig szabálykövető, s egységge szervező kultúrát tette kérdéssé, s vele szemben a művész és a művészet, az új szabályok létrehozójának korlátlan dominanciáját hirdette meg.

A képzőművészet korábbi történetéből nem ismerünk olyan művészeti korszakot, amely a változatosság és a változások oly hosszú és

kiterjedt sorozatát, szétágazását produkálta volna, mint az elmúlt évszázad. A diszperzió, az irányzatok és trendek közvetlenül mutatták, mennyire más látás- és értelemtérben születnek meg a műalkotások, hogyan változik meg a tárgy, az ábrázolás-megjelenítés módja, illetve miképpen módosul a művészet mibenlétéről szóló gondolkodás, a művészetről folytatott diskurzus keretében az esztétikai és értékrendbeli kánon.

A korszak művészeti törekvéseinek legfőbb jellemzője gyakran már nem a megújítás szándéka, hanem a korábbi értelemben vett művészettel való szembehelyezkedés. A múlt művészetének destruálása, a művészet materializálása mellett az önkényesen szubjektív önelemzési kísérletek kerülnek előtérbe, s ezzel szemben a világra való reflexió másodlagossá válik. Potenciális műalkotások és parafrázisok születnek, pillanatnyi művészek szólnak a pillanatnak, mígnem a folyamatos tárgyi redukciók következtében maguk a művek is megszűnnek konkrét, tárgyas alakot ölteni.

A művészet gyakorlatának és a róla való gondolkodásnak e furcsa, paradox fordulatát – más és más aspektusból – szemléletesen érzékelteti néhány helyzetleíró megállapítás. Sebők Zoltán úgy véli, hogy „a huszadik századi művészet – a második világháborútól napjainkig tartó időszakban egyre radikálisabban – nem a közgondolkodás megerősítése, támogatása, hanem alternatív, akár tabusértő javaslatok gyűjteménye”.

Beke László, tulajdonképpen jóváhagyólag, pontosan jelzi e folyamat szemléleti paradigmáját: „Századunk művészetének valószínűleg a legmerészebb feltételezése az volt, hogy a semmi (az elhallgatás, a meg-nem-csinálás) nagyobb esztétikai értéket képviselhet, mint az alkotás maga.”

És: „Vajon minden stílus eltűnik a művészetből a netművészet (internetművészet, interaktív művészet, webművészet vagy net.art) megszületésével?” – teszi fel a kérdést Amy Dempsey *A modern művészet története* című munkájában. A dilemma feloldását a lehetséges csaknem ugyanolyan erővel hátráltatja, mint a nem valószínű esélye.

Határpontnak tűnő helyzet, amelyben valósággá válhat a pszeudo-prófécia, miszerint mindenki művész. (Ténylegesen tehát csak kevesen!) Az alkotóművész, a művészet természetesen szabad, ám ennek önértéke csekély, ha nem áll korrelációban azzal, hogy miért is. Noha a művészet fogalma – így aztán a művész státusa és teendője – koronként változó, annak évezredek természetét, feltételezett eredeti valóságát véglegesen kétségbe vonni – veszélyes pálya.

II.

Foucault épisteméfogalma arra utal, hogy minden művészeti korszakban, illetve azon belül egy-egy rövidebb periódusban jellegzetes és általános, nem tudatos – vagy csak utóbb tudatosított – gondolkodási forma, struktúra érvényesíti hatását. A kereten belül többnyire minden művész saját játékszabályai szerint játszik. A kivételes tehetségek azonban gyakran olyan kiegészítésekkel élnek, amelyek szétfeszítik ezeket a kereteket, illetve új keretfeltételeit alakítják ki a műalkotások születésének, megalapozva egy új korszak születését. Tevékenységük révén paradigmát alkotnak: felhalmozott ismeretanyaguk és gyakorlatuk, újszerű perspektívanyitásuk követendő és követhető példaként szolgál. Többnyire nem a keletkezés közvetlen idejében, hanem utóbb. Mert a paradigma többnyire a holnapnak születik. Számtalan kismester szorgos gyakorlata, koncentrikus gyűrűje alkotja háttérét, de csupán néhányak kiváltsága a színopsziszteremtés, az anomáliák feloldása. Vagy miként Thomas Kuhn *A tudományos forradalmak szerkezetében* említi, „[...] a hagyományhű működés hagyománytörő kiegészítése”.

Ezeket a személyeket általában zseniként tiszteli az utókor. Fontos, hogy az utókor, mert a kortársak szinte sosem. Dürer vagy Leonardo: talán grafikus zsenik. Ám óvatosan kell bánni e megjelöléssel. Ugyanis a kivételes életművet létrehozó alkotó még nem feltétlenül zseni – talán csak rendkívüli tehetséggel megáldott mester –, noha a köznap

nyelvhasználat gyakran ekként illeti egy-egy korszak meghatározó művészeit. Ahhoz a kereteket-korlátokat szükséges megnyitni. A zseni királyi útja, akik alakítják a művészet történetét, ritka; többen vannak, akik inkább napról napra ismételnék, esetleg valamely oldal-ösvényen haladnak. A kis- és a nagymesterek természetesen viszonylagos fogalommegnevezések. A kismestereknek is vannak nagy pillanataik, akárha véletlenek is, s a nagyoknak napjaik, hónapjaik, éveik, amikor kismesteri gyakorlatokba vesznek, mert nem történik szinte semmi, csak valami érlelődik.

III.

A pillanat, időszemléletünk e parányi, pontosan meg sem határozott, vagy hozzátétőlegesen a szekundummal mért szegmense alapvetően határozza meg az alkotói folyamatot. Az első pillanatról van szó, amelyben nem részleteiben, hanem en bloc jelenik meg valami. Ez nem csupán egy alakatlanul felvetődő ötletet jelent és foglal magába, hanem valami konkrétabbat, de nem a teljes és végleges kidolgozottság értelmében.

Talán tapasztaltak már hasonlót: egy intenzív benyomás hatására szeretnénk hirtelen megnevezni, nyelvi formába önteni azt, amivel szembesültünk. A pillanatot, amikor csaknem megszólalnak a dolgok, és olyannyira a nyelv határára keredzkednek, holott csupán nyelv nélküli szemléletként vannak jelen. Ugyan nem lehet azt mondani, hogy látjuk az egészet, de majdnem. A szemlélet fényében megjelenik valami, amiről nem is tudható pontosan, hogy micsoda, inkább csak árnyéka valaminek.

A teológus Aquinói Szent Tamás számos hasonlattel él a minden előzmény nélküli, a semmiből a minden létrejöttének megvilágítására. Hogy csupán hasonlattel képes megragadni az előzmény nélküli tettet, hiánytalanul jelzi az emberi lehetőségeket: az eredeti helyett csak

annak homályos képét, analógiáját áll módunkban megragadni. Az isteni teremtető aktus szinkron teljességét egyik passzusában úgy gondolja el, mint amikor egy sötét helyiségben hirtelen felfénylik a gyertyaláng, bevilágítja a korábban látatlan – így nem is létező –, mert láthatatlan dolgokat.

De mi mindennek szükséges feltorlódnia, összpontosulnia ahhoz, hogy szikraként kipattanjon valami, amiből műalkotás vagy ahhoz irányító vezérlőelv születik. A torlódás példaként adódna a víztorlaszoló gát képe, de vegyes tartalmú élményeinket nem ilyenformán gyűjtögetjük – vélhetőleg ebbe belerokkanna az ember –, szerencsére megadatott a felejtés áldása. A lényeges mozzanat csupán a gát önkéntelen felnyílása, a víztömeg megindulása, súlya, nyomása. Tehát erről a pillanatról van szó.

Ha a műalkotás születésének alapforrásaira tekintünk, akkor a látvány, emlékezet, tudás-ismeret, képzelet négyesét látjuk. A felsorolás nyilván nem hierarchikus rendet tükröz, csupán lajstromoz. E források egyaránt jelen vannak a művészeti ágak mindegyikében, más és más súllyal ágazatonként, műfajonként. Sosem tiszta formában, hanem többnyire szimbiózisban jelentkeznek. Ugyanis nehéz volna eldönteni egy-egy jelentős műalkotás kapcsán, hogy mi szervezte remekművé: a képzelet vagy valami konkrét látvány, az emlékezet vagy a szerzett ismeret.

Palágyi Menyhért egyik írásában arra hívja fel a figyelmet, hogy „a képzőművészeti vizsgálatban nem a kész művet, hanem az alkotó tevékenységet kell vizsgálat tárgyává tennünk”. Azt, hogy mi a forrása a létrejövő műnek, azt a módot, ahogyan a műalkotás elgondolódik, ahogyan a kéz – gyakran valamiféle automatizmus hatásán – végrehajtja az elgondoltat. „Legyen szó a művészet bármely megnyilvánulásáról – írja Palágyi – : költeményről, festményről vagy szoborról, az mind a költő, festő, illetve szobrász lelkéből születik. Épp ezért, amennyiben célunk az, hogy megértsük a művészeti ágak hasonlóságát, illetve különbségét, semmiképp sem a kész műtárgyakat kell leíró jelleggel összehasonlítani, hanem magát az alkotó tevékenységet

(annak mechanizmusát) kell figyelemmel kísérni. A különböző művészeti ágak alkotófolyamatainak különbségei az alkotó fantáziák különbözőségében mutatkoznak meg, abban, hogy költői, festői és plasztikai képzelet más és más, ezért végső soron költő, festő és szobrász fantáziatevékenységét kell vizsgálatunk tárgyává tenni.”

Nyilván minden képzőművészeti műfajnak megvannak a maga elsajátítandó, megtanulható és megtanítható szabályai, törvényei. Az aktív épülés, építkezés, egy műalkotás létrehozása passzív felkészültséget, építettséget feltételez. De minden műfajnak vannak olyan mozzanatai, amelyek nem taníthatók. Az originális művészet itt kezdődik: a saját út megtalálásánál. A Biblia kapcsán szokták emlegetni, hogy nem elég tudni a törvény betűjét, meg kell érteni szellemét is.

IV.

Az egyetemes művészettörténet nagy, évszázadokon átívelő, szemléleti és alkotóközösségeket teremtő paradigmái mellett sajátos természetű, korlátozottabb léptékű paradigmákkal is találkozhatunk, amelyeket rendhagyó körülmények hívnak életre. De tágabb értelemben egyetlen, a velőig hatoló zsigeri élmény is paradigmamemző lehet az alkotói gyakorlat számára. Ilyenként tekinthető a személyes tapasztalásokból és élményekből, benyomásokból születő privát paradigma, amely olyan egyszemélyes modell, minta, bizonyos szabályok köré kerített alkotói metódus, gondolkodásmód, amely ugyan valamely másík, szélesebb körű, befoglaló paradigma sugalmazása révén jött létre – pontosabban az alkotó integrálta annak eredményeit –, ám autonóm jelleget hordoz.

A magyar képzőművészet 1960–1980-as évek közötti időszakára úgy tekintünk vissza, mint a magyar grafika közelmúltbeli fénykorára. Ellenére annak, hogy olykor a korabeli, később a korszakra reflektáló kritikai észrevételek gyakran az anakronisztikus, irodalmias jelzők-

kel illették az adott időszak jó néhány alkotóját, alkotását. Hogy jeles időszak, valóban virágkor volt, ennek belátása, felismerése egyben a végét is jelentette. Akkoriban a grafika vezető képzőművészeti műfajjá tudott válni, maga mögé utasítva a festészetet, a szobrászatot. Hogy miért? Elsősorban azért, mert közel egyazon időben számos alkotó (Szalay Lajos, Kondor Béla, Rékassy Csaba és a sor folytatható) kivételes kvalitású grafikai életművet hozott létre, még ha nem is teljesen szabadon választva a képzőművészeti megnyilatkozás ezen ágát. A grafika nemzedéki jelleget öltött.

A hetvenes–nyolcvanas évekre ugyan lazult a gúzsba kötöttség, a művészetpolitika presszionált elvárásai nyomasztóan hatottak. Mindamellet a korszak szűk levegője hasznos, alkotó nyomásként, végtére is jótékonyan befolyásolta a grafikai munkák létrejöttét. Miután a nyílt beszédnek – értve ezalatt a rajzi nyelv szabadságát is – nem volt lehetősége megnyilatkozni, egy bújtatott, metaforikus grafikai nyelvezet alakult ki. Azok a munkák nem csupán elmeséltek egy történetet, de egyben gondolkodtak is róla. Valami hasonló történt meg, mint az autentikus népdalok, a népköltészet esetében évszázadokon át. Mivel a szerelem erotikus aspektusáról nem volt ildomos kendőzetlenül szólni, a népi képzelet és lelemény kialakította a maga burkolt, metaforákkal és allegóriákkal átszőtt szerelmi nyelvét. A grafikában hasonló folyamat játszódott le. Finesszel, fortéllyal, rafinériával, egyfajta bújtatott rajzi nyelvezettel lehetett és kellett kicselezni a hatalom képzőművészeti ellenőreit. Ennek egyik ikonikus, metaforikus, bár kissé direkt példajaként említhető meg Püspöky István madárkalitkasorozata.

A 90-es évekre a helyzet alapvetően változott meg, a grafika hangja elhalkult, a műfaj háttérbe szorult. Sokakban kérdésként merült fel, hogy ha nincs mi ellen, akkor mit rajzoljanak. Amikor hirtelen beköszöntött a szabadság, szabadon lehetett szólni, sokaknak nem volt mit mondaniuk. Kondor Béla rendhagyó életműve már kortársai számára, de halála után feltétlenül paradigmaértékűvé vált. Sokan, az őt követő generáció tagjai közül is, hasonló stílusban kezdtek el rajzolni, festeni.

Mások számára az a fajta mentalitás és attitűd, a grafikához mint mesterséghez való odafordulás vált példaértékűvé, amit Kondor képviselt. Mesterségnek tekintette a grafika művelését, magát pedig mesterembernek, mondhatni kismesternek, akinek kötelessége a szakma mindenféle csínját-bínját elsajátítani, megtanulni és gyakorolni, mivel úgy vélte, csakis a mesterségbeli biztonság révén lehetséges elmondani, kifejezni bármit is.

V.

Ezt a mesterségbeli gondosságot követte és követi Muzsnay Ákos grafikusművész, aki a magyar grafika aranykorának legjobb hagyományait folytatja. Munkáihoz egyfajta iránytűként szolgál egy 1956-os gyermekkori, szinte még öntudatlan élménye, ami utóbb, tudatosulva mintegy szemléleti gerincként szervezte meg grafikai munkásságát. Mindmáig meghatározó élménye az 1956-os parlamenti sortűz egyik mellékepeződja. A tragikus eseményt követően, amikor már a sebesülteket, a halottakat szállították el, édesapjával járt arrafelé. A jelenlegi Kossuth téri metrómegálló környékén különös, érthetetlen jelenetre figyelt fel. Egy nő, fél térdét a földre eresztve, mintha oda gyökerezett volna, mélyen meghajolva zokogott. Kezében egy fülbevalót meg egy zöldes szalvétába rejtett csomagot szorongatott, minden bizonnyal pirospaprikás zsíros kenyeret. Nem volt rajta vér, a paprika színe ütött át a szalvétán. Ez a kép maradt meg benne.

Jóval később, amikor már fiatal alkotóként próbált önálló lábra állni, a saját rajzi nyelvet megtalálni, akkor idéződött fel ismét ez a kép. Hogy hogyan festhetné vagy rajzolhatná meg ezt valaki. Például úgy, hogy valaki egy holttestre borulva zokog? De hát éppen az fogta meg, azért őrződött meg emlékezetében az a kép, mert nem volt ott senki és semmi, csupán két utaló mozzanat: a felismert fülbevaló s a csomagolt uzsonna. A szereplők nélküli dráma.

Muzsnay Ákos közvetlen, személyes élmény tanulságaiból merített, szép hiányokkal, tömörítéssel, elhagyással szervezett művészete nem az egyetlen, de kiemelkedően példaértékű a kortárs grafikában. Példája annak, hogy egy sokáig rejtőző, majd búvópatakként selymesen felfénylő emlék hogyan szabhat utat, miképpen határozhat meg akár egy egész életművet. Példája annak, hogy miképpen lehet egy elhúzódozó, elnyújtott pillanat a művészi intenció forrása, végtére is: a pillanat árnyéka.

DVORSZKY HEDVIG

művészettörténész, az MMA tiszteletbeli tagja

A KÉZMŰVES IPARMŰVÉSZETTŐL A MÉRNÖKI TERVEZÉSŰ, AVAGY A KÉPZŐMŰVÉSZETI ÉRTÉKRENDŰ IPARMŰVÉSZETIG A KORTÁRS MAGYAR VIZUÁLIS KULTÚRÁBAN

A 19. századra kialakult úgynevezett népi iparművészet, majd a polgári kereskedelmi iparosodással kialakult kézműves iparművészet egészen az első világháborúig élő valóság, majd a már ismert történelmi változások miatt megszakad ez a természetes folyamatosság. Az új munkafeladatok és a megváltozott élethelyzetek nyomán ezek az egykor közös források mind a közösségi, mind a gyakorlati élet szintjén alapvetően elváltak egymástól. Kijelenthető, hogy az a fajta kézműves iparművészet, amely még a két világháború között is ki tudta szolgálni a polgári életforma igényeit, ekkor már az európai általános divatot követi, bizonyos nosztalgiával keverve azt egykori hagyományaival. (Lásd akár a világkiállításokra küldött magyar pavilonok anyagát, akár a magyar nők öltözködési szokásait, Tüdös Klára modernizált népművészettel újjáalkotott kísérletét, aki szalont is nyitott, és az előállítás folyamatába bevont, kézimunkát végző asszonyok foglalkoztatásában próbálta meg a hagyományok gyakorlatias megújítását stb.)

Az iparművészet hagyományos értelmezésétől végül is éppen előállításának módszere és célja alapján tér el az ipari tervezőművészeti gyakorlat, mint a fogalom másik tartománya. Ez kifejezetten 20. századi fogalom, amikor a egyedi termék különlegessége helyett

a tömegáru és a mindent felülíró gyakorlatiasság, a praktikusság válik fő szemponttá. Ám ez nem egy megvetendő tendencia, inkább a gazdasági-termelési struktúrák ilyen értelemben vett szerves része. Az ipari tervezőművészet alapvetően másfajta szakmai hozzáállást jelent.

A hazai szóhasználatban is elterjedt 'design' kifejezést sokan használták, mind a Zsenyei Művésztelep keretei között a nyolcvanas években rendezett ipari formatervezési tanácskozásokon, mind a szakirodalomban. Egyik legszorgalmasabb, a nemzetközi kapcsolatokra is árnyaltan kitérő szakmatörténészünk, Erney Gyula főiskolai tanár is sokat foglalkozott ezzel. Az 1978-ban alapított Zsenyei Műhelyben – amely elsősorban elméleti tanácskozásokból állt – számos magyar tervező vett részt Simon Károly mellett, alapító tagként a már elhunyt Cserny József és Lelkes Péter is. Ők a magyar ipar modernizálásának aktív résztvevői, akik az akkoriban még a KGST keretei között létező magyar iparban tervezőként szerezték tapasztalataikat, ám a kíváncsok reformok előkészítői, majd tanárai, mozgatórugói is voltak.

Az ipari termelés természeténél fogva gazdaságosságra épül, ezért megváltozik a tervező szerepe is: az egyes technikai és technológiai újdonságok által sarkallt folyamatos termékmegújításban kell egyfajta különleges fogaskerek helyzetét elfoglalnia. Tervezőmunkája része ugyan a rendszernek, de személye nem olyannyira pótolhatatlan, mint azé, aki csak a saját kezével és az ahhoz megtervezett saját szerzővel alkot, és aki ebben a minőségében pótolhatatlan, egyedi személyiség. Ugyanakkor – az alkotási cél és módszerek eltérése miatt – e két terület közötti értelmezési szempontok még ma is léteznek.

A kézműves iparművészet alapvetően a személyiségre, ennek következtében az érzelmi viszonyulásokra is figyelemmel lévő alkotási folyamat, amelyben az alkotó fantáziája és kulturáltsága mellett a kivitelezésbe fektetett anyag- és időmennyiség meg a minőség játszik fontos szerepet. Ezért tehát minden korban jelentős értékképző, ami az árban is természetesen megjelenik. Amikor azonban a nemzetközi kereskedelem által ma már világszerte elérhető, exkluzív márkájú

árucikkeket vásárolunk, rendszerint nem a tervező, hanem a cég tulajdonosának a nevével jelzik azt (elektronikai ipar, öltözékek, parfümériák stb.).

Ennek a kézművesipari gyakorlatnak megfelelően képezték még a monarchia idején kialakult oktatási intézményekben az iparosokat, akik közül fokozatosan emelkedtek ki a legötletesebbek, mígnem az egyéni vállalkozásaik során stílus-, illetve korszak-meghatározó személyiségekké nem váltak (pl. Zsolnay). Ezt a magyarországi oktatási gyakorlatot változtatta meg alapjaiban a második világháború utáni kényszerű helyzet. Az ország újjáépítésében a hagyományos tervezői szemlélet egyre inkább alkalmazkodni kényszerült a hatalmas házgigéri, lakótelepi körülményekhez és az egymás után épülő, jelentős közintézményekhez. Ekkor álltak rá a nagyipari termelésre a bútor-, a kerámia-, a textil- és az üvegyárak, ezáltal is elősegítve az egyre szükségesebbé váló nagyipari tervezői képességek kialakítását, a rendszerelvű tervezést és az ennek megfelelő oktatási struktúrát.

A második világháború utáni európai újjáépítés idején még erősen élt az emberekben a vágy mindannak az újraindítása iránt, ami a nagy pusztulás nyomán megmaradt. Ám a Marshall-segéllyel együtt megérkezett az amerikai business-világ másféle szabályozása is. Megjelent a gazdaságos termelés egyik alapfeltételeként az uniformizált előállítási és célbajuttatási folyamat racionalizálása, amelyet még jobban megerősített a háború alatt kifejlődött hadiipar gépesítési forradalma. A nagy változást tulajdonképpen ez jelentette. A haditechnikai fejlesztések eredményei fokozatosan megjelentek – „szelídített” formában – a hétköznapi környezetben, a teflonedényektől az elektronikai és hírközlő eszközök sokféleségén keresztül a szórakoztatóipari termékekig éppen úgy, mint a műanyagok változatos térhódításában, és számos más területen. Mindez a korábbi gyáripari technológiákat avulttá tette. Ezzel együtt azt a 18–19. századi iparosodástól kezdve fokozatosan, de lassan kialakult tervezői szemléletet is, amely alapvetően az európai középkori, majd reneszánsz mesterségek nagy hagyományain alapulva a maga idején, fokozatosan korszerűsödött az egyéni feltalá-

lások műszaki, vegyi és más mesterségekkel szorosan összefüggő kis- és közepes iparában. Nagy művészek látomásos és realista műveiből, valamint társadalomtudósok elemzéseiből természetesen egyaránt ismerjük a 19. század ipari forradalmának következményeit, annak a fejlődés árnyékában létező nyomorúságos szociális állapotaival együtt.

Ez a 20. század közepi változás mégis más volt, másként „pusztított”. Európában a hatalomért folytatott küzdelemben egymással szemben álló felek e háború – úgymond lezárása – után másként éltek a tömegesítés eszközeivel. Az embernek – mint szuverén személyiségnek – az elpusztítása történhetett drasztikus közvetlenséggel és a rafinált szemléleti átformálás eszközeivel egyaránt. Történészek, filozófusok, politikai elemzők, alkotóművészek az eltelt évtizedekben egyre több dokumentummal igazolják, míg a közgazdászok az ún. fejlődés egymást követő fokozataiként értékelik ezeknek az évtizedeknek a történéseit. Tény, hogy a 20. század közepére – többek között Magyarországon is, mint az ázsiai államrendszer ideáját és morálját képviselő, szovjet uralom alá szorult országban – az 1950-es évek erőszakos államosításai révén szinte teljesen megszűnt a vidéki paraszti, termelői életforma, és ezzel együtt mindaz a sajátos életformához tartozó szokás, amely addig a közösségeket alkotta, és amelyben a mesterségek nemzedékről nemzedékre kézműves hagyományként öröklődtek. Az ekkoriban beinduló nagyipari beruházások, amelyek mellé szovjet típusú lakóházakat telepítettek, teljes mértékben meghatározták az egyes ember környezetét, mozgás- és életterét, családi kapcsolatainak mikéntjét, személyes és közösségi ízlését.

A hatvanas évek elején kezdődő úgynevezett kádári konszolidációtól kezdve a magyar társadalom belső rétegeiben, az élet minden területére kihatóan, lassan kialakult egyfajta túlélési technika. Ezzel függ össze az elvesztett, egykor volt környezet újra berendezése, a személyesség hiányát pótló háztáji kézműipar újrakezdése, a kreatív kézimunka helyett az ósdi eszközökkel lehetséges barkácsolás, és még számos olyan dolog, aminek a valódi minőségével csak az 1989-es rendszerváltás után, az addig elzárt „nyugati” világba történt kiszaba-

duláskor szembesültek az addig a „legboldogabb barakk” hiszemében már-már megbékélt magyarok.

A rendszerváltás induló helyzetét a következő fontosabb tények jellemzték.

A magyar ipar nagyfokú technikai elmaradottságot hordozott. Exportja visszaesett, kereskedelme beszűkült, adóssága az égig szökött. Azok a vállalatok, melyek korábban tervezőművészt foglalkoztattak, mint például a textilgyárak, bútorgyárak, építészeti tervezőirodák, a fa-, fém-, kerámiaanyagokkal foglalkozók, a háztartási és tömegcikkeket gyártók, a kisszériákat előállító és korábban igen mozgékony szövetkezetek – egymásután mentek tönkre és szabadultak meg foglalkoztatottaiktól. Így szűnt meg az Iparművészeti Vállalat is, amely több „műfaj” termelői és kereskedelmi háttére volt, vagy a Képcsarnok Vállalat, amelynek üzlethálózata az ország nagyvárosaiban biztosította a kézműves iparművészet, az egyedi alkotások folyamatos jelenlétét. Elégge megbocsáthatatlan módon megszűnt az úgynevezett két ezrelék – mint pénzforrás – is. A magyar iparművészet létalapját jelentő iparágak, termelőszövetkezetek, valamint kereskedelmi fórumok privatizációjával, illetve megszűnésével – az egzisztenciális veszteségeken túl – ugyanis több minden kiderült. Egyebek mellett az is, hogy az iparművészet sokféle szakterületének eltelt évtizedeiről egyáltalán nincs semmiféle összefoglaló és áttekinthető szakmai regiszter. Hiányoznak a kortárs művek méltó gyűjteményei. Az Iparművészeti Múzeumban, mint elvileg ezzel a feladattal felhatalmazott intézményben, egyáltalán nem történik meg a kortárs művészet folyamatos „szemeltartása”, azaz művek vásárlása a gyűjtemények számára – ahogy ezt egykor Radisics Jenő, a múzeum első igazgatója tette, s ahogy ezt a mai napig a berlini, londoni, milánói múzeumok teszik. Felszínesek a kiállításokat kísérő katalógusok. A művekről alig volt található dokumentálásra, s pláne nem publikálásra alkalmas, a gyorsan fejlődő igényekhez méltó illusztrációs anyag stb. Annak ellenére, hogy például bátortalan külkereskedelmi kísérletként már létezett egy hivatalosan is külföldre kiküldhető, kiállításokat szervező, Art Bureau nevű

kis állami intézmény, az egyetlen, a nemzetközi kapcsolatokkal is kizárólagos joggal rendelkező, nagy kiállítási intézmény, a Műcsarnok is elsősorban képzőművészeknek rendezett egyéni vagy csoportos kiállításokat, ezekről működtetett is egyfajta archívumot.

Ez idő tájt az olyan piacképes könyvkiadók, mint például a Helikon vagy a Corvina már megjelentettek reprezentatív kiadványokat a kortárs alkotóművészekről, de ezek között iparművész alig volt található. A televíziós műsorok között kivételt képezett a Fekete György által írt és szerkesztett, és hat – környezettervezéssel foglalkozó – szakmai sorozat, amelybe természetesen más kollégákat is bevont. A szaksajtót ugyancsak magányosan képviselő *Művészet* című lap egy-egy bátor kísérlete még megemlíthető, de az iparművészekkel (elsősorban az ipar számára alkotókkal) egyetlen szerény lap, az *Ipari Művészet* foglalkozott. Holott az ipar nélküli tervezőművészek már a hetvenes évektől kezdve szinte törvényszerűen sodródtak kifejezési vágyaiktól, valamint művészi ihletettséjük, belső feszültségeik és reménytelennek látszó helyzetüktől egyaránt inspirálva, azok felé az autonóm művészeti attrakciók felé, amelyeket akkoriban eleinte a különböző szakmákhoz sorolt biennálék, majd az ezektől eltérő szimpozionok lehetőségként kínáltak. A biennálékat az állam kulturális minisztériuma szervezte. (Az iparművészetiek közül elsőként a pécsi kerámia, a kecskeméti zománcművészeti, majd a szombathelyi textilművészeti, később a békéscsabai tervezőgrafikai feltétlenül említendő.) A szimpozionokat maguk a művészek kezdeményezték: a nehezen megszerezhető állami támogatásból működtették, s még inkább vidéki megyei tanácsok támogatták anyagilag. (Ezek voltak az önkormányzatok jogi elődjai.) A legelső, Rétfalvy Sándor szobrász vezetésével működő Villányi Szobrász Szimpozion (1968) mellett jelent meg a Siklósi Kerámia Szimpozion (1969, Schrammel Imre vezetésével), majd – a bátor és újszerű kezdeményezés keserves küzdelmeinek sikerein felbuzdulva – alakultak meg a többiek: Nagyatádon a faszobrászok, Zalaegerszegen a belsőépítészek, Bárdibükkön az üvegművészek stb. Jóval később már nem csak az eredeti, a nemzetközi kapcsolatok építésének

céljával szervezett szimpozionként kezdtek el működni különböző iparművész-művésztelepek. Ilyen volt például az a Kecskeméti Textil Alkotóműhely (vezetője Kókay Krisztina textilművész), amely a régi művésztelep lehetőségeit használta ki az ide meghívott magyar művészek alkotási lehetőségeinek megsegítése céljából. Eredményein felbuzdulva kezdett a Kecskeméti Városi Múzeum szakrális biennálékat szervezni, ifj.Gyergyadesz László muzeológus irányításával. Rendkívül fontos azonban ezeknek az eseményeknek az egymásutánját megkülönböztetni, azaz történetüket hitelesen, netán összehasonlító módszerrel megírni. Ugyanis a kezdeti mozgalmak a hetvenes években, a nyolcvanas évek elején – kisebb-nagyobb eltérésekkel – valóban mozgalmakként zajlottak a filmművészet, az irodalom, az építészet egyes műhelyeiben, műfajonként változó helyszíneken és különböző „belső fórumokon” is. A későbbi művészeti események már egy másik szituáció következményei, intézményesült kulturális fórumokká, szervezéseké, hovatovább a ma egyre hódítóbb fesztiválformációk elődeivé váltak.

Kiemelkedő sikernek számítottak – a már akkoriban is igen mozgó Fekete Györgynek, Búzás Árpádnak, Attalai Gábornak és más, aktív művésztársaiknak köszönhetően – a Műcsarnok termeiben a különböző csalogató fantáziacímeken egymást követő iparművészeti kiállítás-sorozatok. Ezek nem csupán az egyes termékeket mutatták be, hanem azok vizuális, grafikai és installációs tálalásával is merőben új hatást értek el. Ezekhez a megmutatkozásokhoz járult hozzá – a HUNGEXPO szervezésében a magyar termékeket bemutató külföldi kiállítások rendezése során egyre több tapasztalatot és e műfajban is jártasságot szerző – Gergely István is. A korábbi, kissé muzeális szemléletű bemutatók kezdtek megváltozni, mind térbeli, mind marketing jellegükben, egyenrangúként kapcsolódva az akkori nemzetközi irányzatokhoz. Mások – például Schrammel Imre, Geszler Mária, Benkő Ilona keramikus porcelántervezők – a nagy nehezen és ritkán megnyíló külföldi utazási lehetőségeik tapasztalatait és kapcsolataikat hozták be a nyiladozó magyar művészeti életbe. A korabeli admi-

nisztráció bonyolult rejtekútjait megtalálva, elkezdtek a nemzetközi szimpozionok megszervezését. Az iparművészet területén például ezek egyik sikeres formája a Kecskeméti Nemzetközi Kerámia Stúdió lett, Probstner János keramikus szervezésében. Ezek a közös alkotómunkával egybekötött tanácskozások egyúttal komoly szakmai tapasztalatcserét is jelentettek. A friss, robbanékony alkotások és gondolatok, a sokáig elzárt nyugat-európai művészeti tendenciákkal rokonszenvezve ugyan, de merőben más indíttatásaikkal, időnként meghódítottak néhány nemzetközi bemutatkozási lehetőséget; különösen a hasonló politikai elnyomásból szabaduló kelet-európai országokban, de a nyugat-európai országokban már évtizedek óta kialakult magángalériás rendszerbe valójában csak néhány művésznek sikerült egyéni úton bejutni.

Nos, ebben a szellemi és térbeli vákuumban nyert többletjelentőséget az említett *Magyar Iparművészet* folyóirat újraindítása. Az egyedi igények érezhető növekedésével párhuzamosan megjelentek elsősorban a lakberendezéssel foglalkozó további folyóiratok, magazinok is (*A Mi Otthonunk*, *Szép Otthon*, *Átrium* stb.), de a tágabb értelemben vett épületbelső tér- és környezettervezésével foglalkoztak az építészeti szaksajtó orgánumai is.

PILLANATKÉP A MÁRÓL

Forgalmas városi csomópont gyorséttermei. Az elvihető étel feszesen záródó, habkönnyű fehér vagy színes műanyag dobozba kerül. Pulton egymásba rakott reklámfeliratú, pillekönnyű műanyag poharak. Bevásárlóközpontok racionális, méretre igazítható polcrendszer. Rajtuk a gazdaságos csomagoláshoz és szállításhoz fazonírozott flakonok, dobozok; vagy munkagépekhez szükséges adalékanyagok, szerelekek, elektronikai eszközök stb. Mind az előállításukkor már – tartalmukkal együtt – a csomagolás/szállítás és a kereskedelmi „terítés”

szempontjait magukba foglaló „nagyseriás” termékek: a nagyközönség számára teljesen ismeretlen tervezők munkái. Az öt csillagos márkákat értékesítő illatszer-, ékszer- vagy öltözközlések áruai, mint „kiszériások”, az egyediség látszatát keltő tálalásban hasonlóképpen a nemzetközi márkák nemzetközi bolthálózatának trendjeit és érdekeit képezik le. Az egyediség e téren valójában csak a márkák megkülönböztetését jelenti. Az egyetlen szempont a gyors értékesítés, amelynek érdekében, az évente folyamatosan változó megjelenés, mint termékmegújulás, ugyancsak a tervezők feladata; ez a kitalálандó újabb és újabb divatok, trendek és brandek, image-ek világa. Hol van már az a tervezői panasz, amit még a hetvenes évek vége felé a Hilton Hotel-lánc egyik budapesti épületének felháborodott tervezőjétől, Finta Józseftől, a már akkor is elismert magyar építésztől hallottam. Az ő eredeti terveit azzal söpörte le a nagytekintélyű megrendelő, hogy ebben a hotelláncban az egész világon minden használati eszköznek ugyanolyannak és ugyanott kell lennie, mert a világpolgár utazóknak (és az őket kiszolgáló szervizeknek) az az igényük, hogy azonos rendszer szerint működjenek. Vészjelzések vannak egy olyan tervezett rendszer jelenlétéről, amelyet annak számos áttétele miatt ismét csak a „beavatottak” képesek ismerni, akárcsak egykor – például – az egyiptomi, az asszír, a mezopotámiai vagy a mexikói kultúrák tudósai.

Nyilvánvaló, hogy Magyarországon alapvetően megváltozott az iparművészet és a tervezők helyzete. Az ipar nélküli iparművészek önálló művészi kifejezésre vágytak, ezért autonóm műalkotásokat készítettek. Ez a folyamat elindult már a nyolcvanas évek vége felé, amikor egymást követték az úgynevezett avantgárd formabontó művek, amelyek – egymáshoz kapcsolódó önálló jelentéseikkel – mintegy be is zárták magukat saját alkotói köreikbe. Kiállítási művészetnek is nevezik ezt a gyakorlatot, amelynek szellemisége éppen olyan delikát, ahogyan azt más művészi kifejezési formák esetében is láthatjuk, mint például egyes a filmeknél vagy a színházi megjelenítéseknél, amelyeket a beavatottak egymásra hangoltságuk okán kiválóan értenek, sőt elismeréssel fogadnak. Ez a fajta autonómia azonban

a korábbi megrendelő és a közönség elvesztéséhez vezetett, holott a művek alapvetően nem önmagukért készülnek.

Az iparművész-szalmák művelői azzal a mesterségbeli tudástöbblettel, amelyet a fa, a fém, a kerámia, az üveg, a textílfélék anyagismerelete jelent, meglepően sokféle autonóm művészeti kifejezésre képesek, beleértve a hagyományos képzőművészeti kifejezésformáktól eltérő dimenziókat is. Az a bizonyos határ, amely korábban elválasztotta a képzőművészeti és iparművészeti értékek egymáshoz viszonyított jelentőségét, sőt hierarchiáját, mára e téren megszűnt, éppen az említett anyagismereti többlet okán. A művészi érték gondolati megfogalmazásának terei vannak.

A hagyományos iparművészeti készségek azonban annak ellenére sem vesztek még el, hogy az anyagokból fakadó mesterség tanítása, valamint az ebből születő alkotásra serkentő művészeti oktatás megbicsaklott. Nem csupán azért, mert maga az alap, a magyar ipar igénye vált kétségessé, de vitathatóvá lett a képzés célja, az oktatási fórumok viszont elszaporodtak. A Moholy–Nagy László nevét felvevő Egyetem – korábban Magyar Iparművészeti Főiskola – egyik kirívó példájává vált a társadalmi igény és az e célból megszervezett oktatás újkori, speciálisan magyarországi válságának, amelyre nem csupán az ún. Bolognai-rendszer tévedései nyomják rá a bélyegüket.

Úgy tűnik, hogy e sajátos művészeti területen a diplomák alig használható értéke miatt ezt az oktatási módszert nem célszerű a jelen állapotában megtartani. Elszomorító tény, hogy ugyanakkor maga az oktatás lehetősége nyújt számos diplomás tervezőnek egzisztenciális mentőövet. Még szánalmasabb az a jelenleg fel-felmerülő érv, miszerint legalább intelligensebb emberek kerülnek majd netán egy-egy vállalat marketingjébe, akik ily módon, közvetve, talán elősegítik az iparművészeti megbízásokat.

A műanyag és az elektronikus játékok virtuális világába vesző nemzedék valós léte ellenére, az emberek életszeretete és élni kívánása erősnek bizonyul. A jelenkori lázadás első jeleit maguk a művészek küldik. Mintha újra felfedeznék az olyan közvetlenül is élvezhető dol-

gokat, mint a környezet, a levegő, a fák, a táj és az abban rejlő milliónyi élőlény szépsége. Ha ez a felfedezés – ahogy ma nevezzük, „aha-élmény” – netán értelmes vággyá alakul, onnan nincs messze az újra emberléptékűvé váló tervezés, a szépség felfedezése, a saját kreativitás mellett a másik ember kreativitásának, netán művészi képességeinek az értékelése... és így tovább. A városból való kivonulás, a lassított élettempó és a természetközelség manapság egyre gyakrabban hangoztatott programja mintha felébresztené a természetes emberi igényeket is *a személyes hangulatú otthon, a tartósabb életforma és az ezzel járó tartósabb tárgyi és környezeti világ iránt*. A hagyományok újrafelfedezésének és a mai személyes igényeknek megfelelő önálló tervezésre a magyar iparművészek nemcsak hogy alkalmasak, hanem kifogyhatatlan kreativitással, a nemzetközi versengésben is megállják a helyüket. Az utóbbi évtizedekben elnyert számos, kiemelkedő magyar és nemzetközi kitüntetés, elismerés, díj elég biztos garancia erre.

Az már egy másik kérdés, hogy az anyagi értelemben vett tartósság és a szellemi „elavulás” örök kérdését a magyar iparművészek régi és új generációja hogyan oldja meg.

ÉPÍTŐMŰVÉSZET

GOLDA JÁNOS

építész, az MMA levelező tagja

„AZ OKOS EMBER KÖSZIKLÁRA ÉPÍTI HÁZÁT...” – AZ ÉPÍTÉSZET IDŐSZERŰSÉGE

A *hegyi beszéd* okos embere kösziklára építi a házát, de nyilván nem csak a falak és a tető állékonyságáról van szó (bár arról is), hanem elsősorban személyes felelősségről és elköteleződésről. Aki tényleg eljut az építésig, annak elsősorban emlékezetre és képzeletre van szüksége, meg valós helyre, közösen átélt történetre és okos gyakorlatra. Az építés komoly dolog, szellemi koncentrációt és anyagi erőfeszítést követel családtól, közösségtől, intézménytől, államtól. Jót kell építeni és szépet, ezt tanultuk. Nem mindegy, hogy saját és megosztott közös képzeletünk milyen mintákat követ. Hosszú idő óta reális tapasztalat itt, a Duna partján a kényszeres modernizációs hullámtörések egymásra torlódó, egymást kioltó hatása. Általában nem volt elég nyugodt idő a gondolatok és formák normális kihordásához, pláne kölcsönös kibontásához. Ezért nem vesszük komolyan magunkat és egymást. Zilált életformák – zilált környezet. „Tájkép csata után.”

Az építészet különös, mással fel nem cserélhető, lassan szinte anakronisztikussá váló sajátossága: konkrét helyhez kötődő jelenvalósága, érzéki anyagszerűsége és spirituális térbelisége. Komplexitása csak az élő nyelvhez fogható, hisz mindkét médium mindent befogad, mindenre reflektál, mindenre emlékezik és állandóan megújul. Az élő nyelv is, az építészet is képes történeteket folytatni és alakítani – gondoljunk csak arra a helyre, ahol születünk. Ahogy azonban a globális nyelv szorításában egyre több holt nyelv lesz a földön, mostanában

furcsa szerepcsere zajlik a környezetünkben is. Az élet valóságos térbeli dolgai virtuális képekké merevednek, a képek pedig váratlanul asztráltestet öltenek. Szedett-vedett utópiák kulisszái között találjuk magunkat, és közben elvágódás, melankólia lesz úrrá a szíveken, eltompítva természetes érzékelésünket, gyakorlati tudásunkat. Fogyasztói szokások ejtenek rabul. A valóság nélküli életek sorsában pedig a tragédia lehetősége helyett a semmi csillan át.

HELY ÉS IDŐ VAJON MIÉRT LETT ENNYIRE SÉRÜLÉKENY?

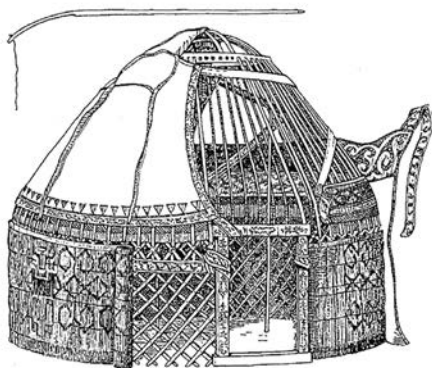
Az első keresztények gyakran menekültek a sivatagba az üldözések elől. Néhányan azonban ott is maradtak és a hosszú magányos várakozás során misztikus élményként tárult fel előttük hely és idő immanens lényege, a világ részletekben és az adott pillanatban feltáruló végtelen gazdagsága. A kitartóak végül megláthatták önmaguk igazi lényét, ami a korai egyházatyák szerint több, mint föltámasztani a halottat. (Varga Mátyás: Kint és bent)

Kolostoraikban a középkori szerzetesek az egyéni, spirituális alapélményt, a megszélidített és lakhatóvá tett teret és időt közvetítették az építészet révén az újkor modern embere számára, máig mintát adva az ellenséges külvilággal és hatalommal szembeni belső elvonulás radikális gyakorlatához. Szent Ágostontól Heideggeren át Peter Zumthorig Európa legjobbjai foglalkoztak azóta is tér és idő amúgy sokkal régebbi titkaival.

Minden ezzel kapcsolatos tapasztalatunk és emlékezetünk az egyéni tudat és kollektív tudatalatti mélyének kincse a barlangtól az öskunyhóig, a görög templomtól az antik római fürdőig, a veleméri templomtól a ronchamp-i kápolnáig. A feladat ma is ugyanaz, mint mindig: az építészet és a téri érzékelés eszközeivel sajátunkká tenni, megőrizni és tovább adni a csak nekünk adatott teret és időt. Az elsa-játítás összetett törvényei szerint. Tudva, hogy az adott törvények – akár a szépség törvényei is – gyakran merevednek béklyóvá az élet váratlan változásaival szemben.



Pantheon – Róma, Kr.u 120 „Kezdetben teremtette Isten az eget és a földet”



Baskír jurta – László Gyula rajza, 1988



Szentháromság templom – Velemér, 13. sz., freskó: Aquila János, 1378



Le Corbusier: Miasszonyunk zárándokkápolna – Ronchamp, 1950–55

DE HOGYAN IS MŰKÖDIK AZ ÉRZÉKEK ISKOLÁJA?

Először van az Anya bőrének érintése és a szemkontaktus.

Aztán az újszülött szájába veszi a világot.

Zajok, foltok, fények, színek, formák.

Homályos képek fogalmazódnak a térről.

Hangok utánzása az érzések kifejezésére.

Jó szagok és rossz szagok.

Kéz, száj, szem, orr, fül.

A falon megelevenedik egy repedés.

Mozgás és játék. Térérzékelés.

Az első hangok, az első szavak, az első mondatok.

Az anyanyelv lassan belső látást és belső teret fejleszt.

Később jön az írás fegyelme és az olvasás magánya.

A kéz „nyelve” a megcsinálás.

Képzelet, gyakorlat és fogalmi gondolkodás.

Jelek, ritmusok, harmóniák, kompozíciók.

Absztrakt minták az idegpályák labirintusában.

Távolodóban az érzékek paradicsomától.

Kételyek és az azonosulás, káosz és univerzális rend.

Igazság.

A másik ember simogatása, kilincsek, klaviatúrák érintése.

Figyelem és jószág.

Tárgyak, felületek, anyagok tapintása.

Ételek, evőeszközök, ruhák, hangszerek.

Emberké és tárgyak kipárolgása, az eső illata, a por szaga.

Testbeszéd. Kreativitás. Matematika. Zene. Alkohol.

A kép valósága és a valóság képe. Szépség.

A látás új képe, a látás manipulálása. Kép és terror.

A valóság halványulása, ernyedés.

Könyv, ősiség és modernitás.

Minden megtörtént már az első időkben?

MITŐL FÜGG AZ ÉPÍTETT DOLGOK FORMÁJA?

Az összerakás egyszerű mozdulataiból bontakozik ki az összeépítés ősi művészete, az építészet. Mindig is fontos volt, hogy mi mekkora, mihez illeszkedik és milyennek látszik. És hogy milyen nehéz! Az egymásba kapcsolódó elemek geometriája, formája, súlya, színe. Ez alapvetően a kéz és a szem, a megcsinálás és az érzékelés-gyönyörködés iskolája. Téglá és kő; fa és beton; alapzat, fal és boltozat; pillér, oszlop és gerenda; tető és eresz; kapu, ajtó és ablak; udvar, tornác, lépcső és folyosó; szoba, terem, csarnok és szentély; minden forma a használatból ered és az elkészítés alakítja, a részletek illeszkednek a szomszéd részletekhez és az egészhez. Az építőelemek összetett térbeli geometriája ugyanakkor némi absztrakciót igényel, az egyéni és közösségi építés verejtékes tapasztalatai, tudások, képzetek és emlékek vetülnek a formákra. Tárgyainkat, házunkat, városunkat lépésről lépésre tanuljuk meg az idők során, mint a nyelvet. A terek használati módját és a formák jelentését a közösség igazolja vissza nap mint nap. A biztonságunk, az életünk függ ettől.

Az épületről, az építésről alkotott fogalmaink a korszellemhez igazodva időnként elavulnak, de száz éve bizonyosan gyorsuló ütemben változtak. *A ház: mint növényi ornamens – mint funkció – mint gép – mint szobor – mint városi szövet – mint felületi burok – mint negatív forma – mint antiház – mint szabad mozgás – mint minimál tárgy – mint biológiai organizmus – mint ufó – stb., stb.* Túl sok szöveg, túl sok forma, túl sok kép. Egy mai ház amúgy is elég bonyolult. Talán vissza kellene találni az egyéni felelősséghez, a közösségi építéshez és az értetőséghez. Nyitottá kellene válni az időre, mint a régiek, hogy jól használhassuk a tereinket.

Tulajdonképpen észrevétlen volt az átmenet a normalitásból a kácatok és gyűjtők világába. Mindenki gyűjt valamit: gömbölyű vagy lapos folyami kavicsot, préselt virágszirmot, reneszánsz domborművek gipszmásolatait, szovjet úrhajósok aláírását, címeres, bontott nagyméretű téglát, befektetési részvényt, kincstárjegyet, ingatlant, régi

folyóiratot, szarvasagancsot, potenciális biztosítási ügyfelet, gyarmatbirodalmat. Mintha minden készen lenne már, és csak össze kellene gyűjteni a dolgokat. A kész tárgyak és eldobott lomok végtelen labirintusában már nem nagyon lehet eligazodni. Elengedhetetlenül szükségünk van olyan egyéni és közösségi menedékekre, ahol gyakorolni tudjuk régi hivatásunkat, az értelmes összerakás művészetét. Kíváncsiak vagyunk a személyes példákra: ki hogyan tud úrrá lenni a kacatok káoszában, hogyan hozza létre – legalább magának és szűkebb környezetének – a tárgyak, a formák új jelentését, a használat autonómiáját, az otthon különös, megismételhetetlen varázsát és jelentőségét.

A jurta tere kevésbé volt tagolt, minden élettevékenység – rítus, ünnep, tanulás, táplálkozás, alvás, kézimunka, játék – a közös térben zajlott. A törzs minden tagja folyamatosan és többféle célra használta. Évszázadokkal később, a polgári élet kibontakozásával a lakótér egyre összetettebbé vált. Fokozatosan alakultak ki speciálisan egyéni térhasználatok, külön a pihenés, az étkezés, a találkozás, a szórakozás, a munka, a játék terei. A közösségi egyterűség és közérthetőség lépésről lépésre adta át a helyét a funkcionális tagoltságnak, a differenciált elitizmusnak és aztán később az elidegenedésnek. Utoljára talán a gótikus katedrálist szánták teljesen közösségi használatra Európában, bár minden családi szalon és tiszta szoba évszázadokig őrizte még a szent hagyományt. Az újkorban, a felvilágosodással maga a tudás és annak átadása tovább individualizálódott: hónom alá csapok egy könyvet és elvonulok tanulni. A félrevonulás tere egyéni tér, de így az együttlét is speciális környezeti megoldásokat igényelt, és megállíthatatlanná vált a térbeli szegregálódás. A tudás hatalom, a szakosodás egyre tudatosabb térhasználatot követelt. Pedig nagyjából ugyanazt csináljuk, mint az ókori görögök, a középkori keresztények vagy az újkor felvilágosult polgárai: néha egyedül vagyunk, aztán másokkal együtt beszélgetünk, étkezünk, játszunk, szórakozunk, alszunk, dolgozunk. Érdekes, hogy mostanában újfajta, diffúz közösségi tereket vizionálnak az építészek, a kortárs tömegtársadalom szorongó tagjainak álmodnak félig ellenőrzött, biztonságosnak

tűnő zónákat. Csábít a történeten kívüliség bizsergető varázsa és a szabad lebegés vonzó állapota, pedig valószínűleg nincs ilyen típusú feloldozás. Az egyéni felelősség és a jelenlét nem kötelező, csak lehetőség: részt lehet venni a nagy történetben, de ma nagyon is könnyű elvéteni.

MODERN HAGYOMÁNY: MISKOLCI KÍSÉRLET 1979–1990

Jóval a Szovjetunió összeomlása és a Digitális Világforradalom kirobbanása előtt vagyunk. 1975. A szép új világ tudatos felépítésének vágya lassan halványul, de a rendszer működik. Vihar előtti csend. Az emberek félrehúzódva menedéket keresnek, vagy zavarukban vadul örjöngenek. Történetünk a létező szocializmus Magyarországn, egy bezárt és ellenőrzött világ otthonos díszletei között játszódik. Korszakos változások zajlottak akkoriban az építészetben mindenütt. Világossá vált, hogy a század eleji klasszikus modern szociális-humánus forradalma végleg kiüresedett, és a küldetéses társadalmi mérnökök erőszakosan utópisztikus tervei nem fognak sikerülni, az üzlet pedig mindent visz. A felismerés felgyorsította *„a forma követi a funkciót” és „a funkció absztrakt kifejezése önmagában szép”* felvilágosult jelszavainak erózióját. A lassan formalizmusba hanyatló hivatalos modern agóniája fölött új eklektikus tanok és elméletek ültek halotti tort. Közös tapasztalatuk a tárgyi világ túlburjánzásával szemben az építészet értékvesztése és sivárrá válása – a horror vacui – volt. Az építészeket szellemileg felkészületlenül érte a lassú leértékelődés. Az egyre nagyobb és összetettebb építési beruházások méreteivel fordított arányban váltak fokozatosan egyre kiszolgáltatottabbakká a bürokratikus politikai-gazdasági struktúrában, presztízszük, társadalmi megítélésük pedig megállíthatatlanul csökkent. Egy idő után csak az infokommunikációs üzleti világ marketingesei által kitermelt *brand*képző sztárépítések jelentettek kivételt.

Az elméleti útkeresés világszerte a kínzó mentális környezeti hiányok enyhítésére, vagy éppen kiélézésére irányult. A *Team10*, az angolok, a hollandok, a japán metabolisták jövőbe mutató strukturalista kísérletei után Christopher Alexander Corbusier-vel élesen vitatkozva rakta le egy történeti mintákat feldolgozó várostipológia alapjait, közben az *Archigram* csoport utópisztikus *ufóvilágot* vizionált lépkedő gépházakkal. Robert Venturi Amerikában az elit által filozófiailag legitimált összetettséget és ellentmondásosságot hozta be az építészeti közbeszédbe, Andy Warhol pop-artja pedig a csúnyát, a közönségest bálványozta. Aldo Rossi radikális építészeti szemiotikája új formai jelentéssel töltötte fel a kiürült formákat, a Krier testvérek később szürreálisan historizáló utópiákban tobzódtak. Kialakulóban volt egy gazdagabb, érzelmesebb, romantikusabb szemlélet, amellyel jobban ki lehetett fejezni egy életérzést az építészet és a várostervezés területén is. Emberibbnek tűnt, de elég hamar üres üzleti formákká hígult.

Itthon a szocialista kényszeriparosításhoz többek között egymillió gyorsan megépíthető városi lakást kellett produkálnia a válság felé tartó hatalomnak. Az építészet túl volt már a hatvanas évek drámai átalakulásán, kiöregedett és lassan eltűnt a színről a – Kotsis Iván, Rimanóczy Gyula, Nyíri István, Lauber László, idősebb Janáky István, Weichinger Károly, Winkler Oszkár fémjelezte – háború előtti építész generáció és velük a klasszikus modern, kézműves építőművészet is. A szocialista realizmus kínos évtizede után – Major Máté hathatós ideológiai közreműködésével – eljött az igazság pillanata, a kényszeriparosítás ideje. Az építész szakma fokozatosan szorult vissza, vesztette el még a szocreálban is őrzött társadalmi-politikai jelentőségét és vált az építőipar engedelmes kiszolgálójává, a központi tervutasítások végrehajtójává. Az 1948-ban államosított építészpraxisok lassan konszolidálódtak a nagy állami tervezőirodákban. A *világháború végén Dániát megjárta* végzős építészhallgatók generációja Farkasdy, Jánossy, Zalaváry vezetésével a Köztiben, a legendás *Iparterv* Szendrői Jenő irányításával és a hatvanas években *angliai munkalehetőséghez jutó*

Jurcsikék a fiatalok legjobbjával kiegészülve próbálták minőségi építészetre váltani a kényszert a szűkülő lehetőségek dacára, de közben megállíthatatlanul folytatódott a szakma társadalmi eróziója. A Műegyetemen rendszerelméletéről, megastruktúrákról, új monumentalizmusról és gazdaságosságról folyt a vita, és alig esett szó az építészet lényegéről, a *hely* fontosságáról, a téralkotás törvényeiről, az arányokban rejlő tudásról, a mester-tanítvány viszonyról, a szakma kulturális, művészi, társadalmi és etikai vonatkozásairól, a szépről, az igazról.

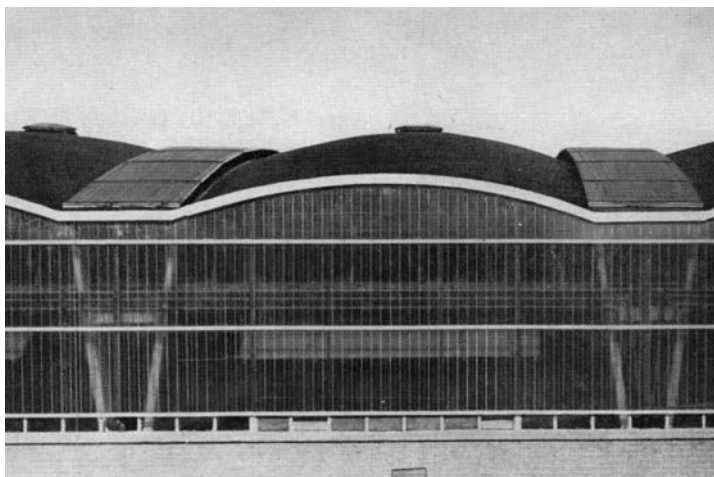
Az új nemzedék meghatározó tagjai különböző irányból keresték a válaszokat a drámai kérdésekre. Makovecz Imre kényszerűségből a hivatalos struktúrán kívül kezdett kísérletezni és hozott létre autentikus építészeti minőséget, később meghatározóvá váló mozgalmat, Finta József viszont a rendszeren belül próbálkozott sikerrel. Gulyás Zoltán az iparterves vállalati rutint próbálta kicselezni tehetségével, Reimholz Péter ugyanott a strukturalizmus érzéki költőiségét kutatta, ifjabb Janáky István pedig a jelentését vesztett tárgyözönnel küszködött egy emelettel lejjebb. A Műegyetemen Török Ferenc máig ható iskolát teremtett jelenlétre alapozó, belülről építkező tervezési módszerével, Bán Ferenc Nyíregyházán hozott létre különös, expresszív építészetet, Csete György pedig elindította az önálló szellemiségű Pécsi Műhelyt.

Történetünk építészhallgató hősei – a diáklét üvegburája alatt – titkos álmokat szőttek egy normális világról. A hatvanas évek gondolata nagyon benne volt a levegőben, alternatív közösségi formákban gondolkodott az új nyugati generáció. A tradicionális paraszti és polgári struktúrák brutális lebontása után nem látszott visszaút a régi, organikus közösségekhez. Hogyan tovább, merre lehet itt orientálódni?

Miskolc, az Acélváros ebben az időben rövid fellendülése utolsó szakaszát élte az új szocialista nehézipar észak-magyarországi fellegváraként. Pénzt és energiát nem kímélve zajlott Krúdy „*Pece-parti Párizs*”-ának kíméletlen átépítése szocialista modern panel-metropoliszá. Ideális terep harminc elszánt, idealista fiatal építész számára: egymásrautaltságukban lehetőség az álom megvalósítására. A város



Bánszky B. – Horváth L.: Ércelőkészítő – Sajókeresztúr, 1953



Menyhárd I. – Semsey L.: Csőgyár – Csepel



Makovecz Imre: Minimális környezet – tervpályázat, 1972



Finta József: Duna Intercontinental szálló – Budapest, 1966–69

vezetői – súlyos építészhiánnyal küszködve – a csoport letelepítésére koncentráltak, és ebből jött létre az építész műteremház, a Kollektív Ház realitása. Ha egy durva iparváros kellős közepén is, annál nagyobb kihívásként.

A Miskolci Építész Műhely hamarosan szabad, befelé és kifelé egyaránt nyitott szellemi közzé vált Bodonyi Csaba és Ferencz István vezetésével, akik vállalták a tapasztalatlan fiatal társaságot, és mesterrük, Plesz Antal révén élő szellemi kapcsolatot tudtak teremteni Lauberék régi Ipartervével. A közös tervpályázatok során a szerkezeti, szerkesztési pragmatizmustól és racionalizmustól gyorsan eljutottak egy új, integrált környezetalakítás lehetséges módszertanáig, a spontán és tervezett elemek harmonikus viszonyának elemzéséig, a primer anyagnál magasabb rendű építészeti tér vizsgálatáig. De igazából az elveszett normalitás visszaszerzése volt a tét, amit különböző – történeti, szerves, flexibilis, regionális, hagyományos – jelzőkkel illettek. Az analitikus várostervezés ötvöződött az építészet kontextualista felfogásával, az építészeti terek vizsgálata, megismerése, használata pedig a technológiai-szerkezeti szabadsággal és kreativitással.

Arra a következtetésre jutottak, hogy nincs értelme a tiszta lapnak. Minden építés – folytatás, mert a semmiből létrehozott mű törvényszerűen megreked a múltban. Meglévő és korábbi mintázatok egymásra rétegződő lenyomatai rajzolják ki a helyeket, a vágynakat és a szükségleteket. Úgy gondolták, hogy az építés mindig megváltoztatja az adott helyzetet.

„Aki üres papír fölött településtervezésről beszél – az hazudik. Legalábbis elragadta a hév, vagy ismeretek híján van. A település műfaja a levés, amely szabadság a cselekvésre, az itt és most mámora. Ha ez a szabadság magában jár, csak abban bízhatunk, hogy lépteinket betakarja a hó, tetteinket pedig elfedi a feledés. Jobb inkább csak hozzátenni a meglévőkhöz. Ebben az esetben viszont fontos a megismerés és a megértés. A beavatkozás ilyenkor hasonlít az orvosok munkájához. [...] Sétáljunk egyet, nézzük meg beavatkozásunk tárgyát. Aztán vegyük elő térképünket és nézzük meg, merre jártunk. Máris tudhatjuk, hogy csak néhány

lépés hiányzott, hogy lássunk is valamit. Ha már úgyis a kezünk ügyében van az a térkép, rajzoljuk át sajátkezűleg.[...] A különböző kimetszések módszere a 'mackósajt-elv', fedőneve: emberi település a Földön. [...] A kimetszések sora pedig addig folytatható, amíg egy település hídján (amely egyszerre pont, vonal és mező) nem találunk egy doboz mackósajtot... ”
(Szőke László: A 'miskolci' településszemlélet kialakulása. Miskolc, 2009)

Tehát a legkisebb építmény is átalakítja, megváltoztatja a környezetét. Az egyre homogénebb modern társadalmat kiszolgáló tárgyözlönben és túlépítettségben előtérbe kerül a megkülönböztetés, a megjelölés igénye. Amit nem lehet észrevenni, az nincs. Egyszerre kell illeszkedni és változtatni. Beleolvadni, mégis kitűnni. Szegénynek mutatkozni és belül gazdagnak maradni. A tervezés hosszú és bonyolult, sok résztvevős, sokszor konfúz folyamatában a forma gyakran bujócskát játszik, alakoskodik, felbukkan, eltűnik, átváltozik, felforrósodik, aztán kihűl. Szerencsére az építészet *lassú műfaj*, a házak türelmesen várják egyedi sorsuk, megismételhetetlen szubsztanciájuk beteljesedését.



Teampannon Kollektív Lakóegyesület – Miskolc, 1979



Építészek kollektív háza – Miskolc, 80-as évek

A Kollektív Ház egy egész generáció álmát, normális praxis utáni vágyát valósította meg. Az első időkben valóságos holdudvar alakult ki a csapat körül, sokan évekig zárandokoltak Miskolcra a spontán rendezvényekre, kiállításokra, koncertekre. Vonzotta őket a nyitott légkör, a közös munka és a vendégszeretet.

Mindössze egy évtized volt adva a műhelynek és a Kollektív Háznak. 1979 és 1990 között a modernizmus kudarca és az új, globális világkorszak beköszöntése között egy történelmi pillanatra megállt az idő, és hagyta kibontakozni a miskolci kísérletet a maga különös egyszerűségében. Idegenlégiós alakulatként a többségnek eredetileg semmi köze nem volt Miskolchoz. Az ideák és az elvek világától fokozatosan közeledtek a hely konkrét valósága felé. Pazár Béla így ír erről 1988-as budapesti nagy összefoglaló kiállításuk kapcsán:

„Első pillanatban talán furcsa azt mondani, hogy a miskolci építészek a térrel foglalkoznak. A tér, mint közvetlen életkeret, az építés, mint az

emberek saját ügye. Nem általánosságban, nem előre megkomponált építészeti doktrína végrehajtása érdekében, hanem a táj, a helyzet által nyújtott lehetőségekből építkezve. Ez az a kiindulási alap, amelyre személyes felelősséggel terek építhetők, amelyek tartást adnak. Az építés mindig gyógyító terápia is. Ahol van hely, hogy épületet emeljenek, ott mindig elindítható, kijavítható, befejezhető valami. A Műhely munkái nem egy agyonhasznált műveltségismény jegyében születtek. Forrásuk az ide-születettségünk tudatából fölnövő önmagunkra figyelés, amely együtt járhat ugyan félelmekkel, szorongásokkal, de mégis makacsul hisz abban, hogy honi életünkben minden ellenkező látszat ellenére, minden formátlanság és érzéketlenség dacára ott szunnyad a tisztesség és szépség lehetősége is. Itt van és nem kell máshonnan idehozni.” (Pazár Béla: *Térművelők*, Magyar Építőművészet, 1988/ 6. 32.)

Mi volt a titok? Talán a beavatódás, a felnőtté válás kínzó lehetetlenségére adott válaszuk. Megteremtették maguknak, hogy aztán maguk is beavatkozhasanak.

KLASSZIKUS HAGYOMÁNY: HOGYAN KELL ŐRIZNI A FALAK EMLÉKÉT?

A pesti piaristák tíz évig tépelődtek az ezredforduló táján, hogy visszaköltözzenek-e fényes Duna-parti palotájukba. Zavart okozott, hogy addigra már majdnem hatvan évet – jó két emberöltőnyit – éltek bensőséges száműzetésben a Mikszáth téren, előtte pedig csak harmincat igaziból a nagy házban. Hol van hát az otthonuk? Az öregek – emlékeikben kutatva – mégis a visszatérés mellett érveltek. Száz éve örült városépítési láz forgószele sodorta őket a monumentális iskola-palotába az ősi belvárosi templom tövéből, ahol viszont azt megelőzően volt két küzdelmes, szép évszázaduk. Rendház, iskola és szegénység sokáig szorosan összetartozott, hogy aztán a teológiai és bölcsészeti tudományok mellett az új newtoni filozófiát és mérnöki tárgyakat magyarul is tanító tudós piaristák új világokat nyissanak Martinovics Ignác, Széchenyi István, Hild, Feszl, Batsányi, Vörösmarty, Petőfi, Vámbéry,

Eötvös Loránd, Szerb Antal, Oláh György, Örkény, Pilinszky, Esterházy és a többi egykori és mai pesti piarista diák előtt.

Vajon milyen építészeti eszközökkel lehet folytatni ezeket a történeteket, visszafoglalni az elfelejtett, kihűlt tereket, az igazán talán soha át sem élt hajlatokat és zugokat, fölvenni az elveszett régi fonalat? Az Erzsébet hídról nézve a Duna megállíthatatlanul hömpölyög, mint az idő maga. A rakpart teraszain korrozó megvénült Európa nem csinál már történelmet, csak csendesesen fogyaszt. Budapest eredetileg kicsit Bécs utánérzése volt, a pesti századforduló pezsgő kulturális életének képviselői intenzíven kutatták lélek és forma kölcsönhatását, és tették fel a kérdést, vajon a felszínes sokféleség mögött ott rejlik-e az élet lényege, a pusztá dolgok mögött az ideális. A különös, helyenként lélegzetelállító, de félbemaradt budapesti eklektika az egykori dualista monarchia történelem utáni örököseinek, a szörnyű katasztrófasorozat túlélőinek lett választott vagy kényszerű otthona. A város mintha amnéziában szenvedne, nem beszél a múltjáról, pedig a Dunában tükröződő kép kitörölhetetlenül beégett a sejtekbe. A huszonegyedik század elejének Budapestje a vendégeknek így is a Duna legszébb városa, pedig teljesen újkori képződmény és nagyon más, mint 18. századi barokk elődje, amelyik még – Mikszáth szavával szólva – *édes szerb bort ivott és németül beszélt*.

Négy felvidéki piarista („tót atyafiak”) három évszázada, 1717 novemberében harangozott be először a pesti német polgárság fiainak, 165 kis középiskolásnak a plébániatemplom mögötti szegényes iskolaház két boltozatos termében. Alig egy nemzedékkel Buda véres ostroma és Pest porig ágyúzása után nagyon várták már a kegyes atyákat, mert mindent újra kellett kezdeni. Nem sokkal később elindították a pesti magyar nyelvű diákszínjátszást, két évtized múlva pedig már hatszáz tanulóval foglalkoztak a főtéri kétszintes barokk rendházukban, az egykori Esterházy-palotában, ahol egyetemi szintű filozófiai képzést is kaptak a legjobbak. Az elsős ’parvisták’ és ’principisták’, majd a másodikos ’syntaxisták’ és ’grammatisták’ osztályát a felső évfolyamokban poétikai és retorikai osztályok követték. Az idők során

egyre szenvedélyesebben tanítottak. A 18. századi fénykor egységes rendi közösségének jellegzetes alakja a köznemesi származású, klasszikus műveltségű, magyar szokásokban jártas, de nagy fegyelmezett-ségű és tudású, környezetében mindenütt megbecsült piarista. A felvilágosodás korának kegyes atyái igyekeztek szintézist teremteni az új eszmék és a keresztény ideál között. A barokk kor – *pietas et littere* – aszkétikus piaristái mellett közben fokozatosan feltűntek a világi tudományokkal magas szinten foglalkozó tudós tanárok is, akik könyveket, drága fizikai műszereket gyűjtöttek, és főnemesi rokonaik segítségével európai tanulmányutakon vettek részt. 1848-ban sokan közülük tábori lelkésznek, honvédnek álltak. A reformkori nemzeti fel-emelkedés meghatározó értelmiségének hiteles tanítói voltak. A professzori szintű tanári hivatáshoz kötődő szigorú követelmények ugyanakkor egyre nehezebbé tették a szerzetesi szabályok pontos megtartását. Az egyre bővülő rendházban elkezdődött a nagy tanár-egyénségek korszaka. Lassan kinőtték a mai Március 15. tér helyén százötven éven át nagy odaadással bővített-fejlesztett, de igazán egységesse soha nem váló épületegyüttesüket. Végül a századfordulós Budapest csillapíthatatlan városépítészeti éhsége pecsételte meg a barokk-klasszicista iskola- és rendházegyüttes sorsát. A nagyszabású világváros-vízió és a jelentős számban felszabaduló spekulációs építési telkek kedvéért az új, egyesült városvezetés kíméletlenül lebontott mindent. Budapest fejlesztésének egyik fontos területe éppen az Erzsébet híd budai és pesti hídfőjének környéke, a régi Tabán és Pest középkori eredetű, ókori és középkori emlékeket is őrző központja lett. A koncepció kedvéért kíméletlenül lebontották a klasszicista Városházát és a környék összes barokk vagy klasszicista épületét. Sokáig a híd nyomvonalaiba eső plébániatemplomot is el akarták távolítani.

Végül az éppen akkor éledező tudományos közvélemény mentette meg a főváros legfontosabb műemlékét, a híd délről, az új piarista palota északról kerülte meg a nyolcszáz éves gótikus szentélyt. Az építész dr. Hüttl Dezső műegyetemi tanár, Hauszmann-tanítvány és egykori piarista diák, a meghívásos tervpályázat győztese volt, aki előze-



A piaristák tőmbje – Budapest, 19.sz.eleje



A piarista rendház a pesti főtérről – (volt Esterházy-palota), 19. sz. vége

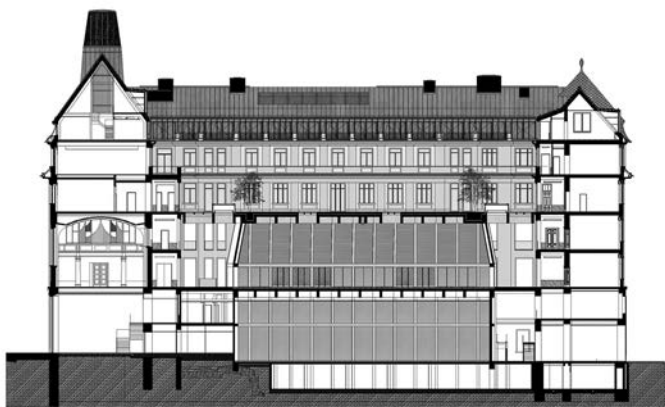


A Piarista Palota – Budapest, 30-as évek

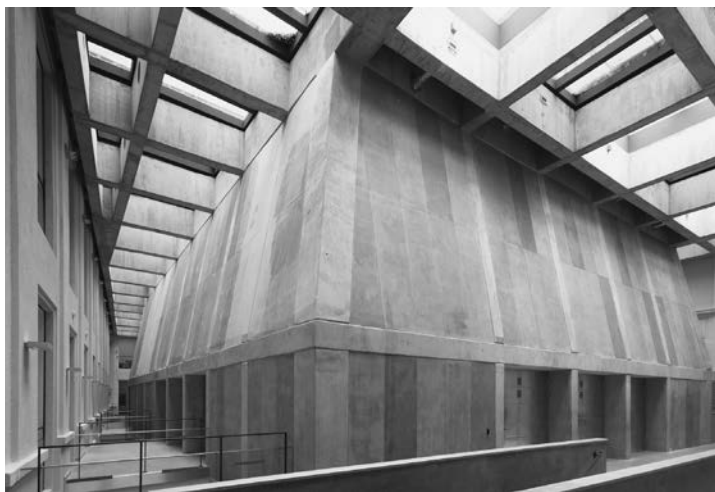
tesen 2,75 millió koronára becsülte az építési költségeket. Tizennégy nyarán kitört a világháború, a takarékos megoldások ellenére a pénzügyi kereteket jelentősen túllépték, a befejezés is késett.

Az új főgimnáziumot és központi rendházat végül 1917-ben, a pesti letelepülés bicentenáriuma avatták föl. Két és fél évtizednyi normális működés után azonban újabb nagy háború, ostrom, majd államosítás, rendi feloszlítás, '53-tól pedig hat évtizedes Mikszáth téri kényszerátvétel következett.

A gimnázium udvarában 2006-ban végzett régészeti feltárás során ókori római útmaradványok, avar és szarmata facölöpös halászfalu agyagba kövesedett lenyomatai, középkori ezüstkincsek, török gőzfürdő légfűtési álpadlózata, a 18. századi barokk palota alapfalai és szennyvízcsatornái is előkerültek. Az udvarban ma álló reneszánsz földszínű titokzatos, tömör, masztabaszerű épülettömb, a körülötte áramló köztes aulater és a fölé feszített vasbeton kazettás gerendarács fényáteresztő struktúrája emlékeztető mindarra, ami itt a terepszint alatt, a földben és a tanúk generációinak emlékezetében megőrződött: dunai átkelő őskori nyomai, ókori római faragott kövek és útburkolatok, kelta, szarmata, gepida, kvád és latin lenyomatok, avar cölöpfalu,



Golda János, Kovács Zoltán, Mészáros Erzsébet: Piarista Központ
rekonstrukciós terv – Metszet, 2006-10



Golda János, Kovács Zoltán, Mészáros Erzsébet: Piarista Központ –
Belső tér „ház a házban”, 2011, reneszánsz földszínek és gerendarács



Golda János, Kovács Zoltán, Mészáros Erzsébet: Piarista Központ – Iskolakápolna új liturgikus tere, 2012

középkori magyar sírok, műtárgyak, érmék, ékszerek és edények, török kori gőzfürdő, barokk palota alapfala és téglaboltozott csatornája, újkori német, görög, zsidó, román, bolgár, szerb, örmény és mindenféle huszadik századi emlék formájában. Egyben tisztelgés a ház klaszszikus térbeli rendje és architektonikus struktúrája előtt.

Emiatt az északi szárnyban megváltozott az eredeti alaprajz: a belső udvarra néző, déli tájolású tantermi traktusból kerengő jellegű közösségi terek lettek. Az egykor sötét, mély iskolaudvarban ma a szoborszerűen álló tornaterem-építmény körüli bevilágító-térképző zóna áttekinthetővé, levegőssé teszi az egyébként sűrű térstruktúrát.

A rekonstruált épületben járva érezzük a történeti idő sűrű közegét, folyamatos térbeli labirintusban mozgunk. Ház a városban, város a házban. A téréretek lépésről lépésre változnak, de az összefüggések átláthatóak maradnak. Mintha egy régi városban sétálnánk. A negyedik emeleti iskolaudvar és fölötte a rendházi pihenőterasz kisvárosi hangulatot idéz a zajos nagyváros szívében. Fennsíkon vagyunk és barlangot érzékelünk alattunk a mélyben, tudva, hogy közbülső alátámasztások

nélküli tornaterem tetején állunk. A térhasználat kötött, de nem merev. A régi és új épületrészek közötti szabad átlátások miatt a térsorok klasszikus rendje feloldódik, de nemvész el. A mozgás egyszerre irányított és áramló. A nagy keresztmetszetű vasbeton kazetták közeit finoman tagozott lécrácsbetétek bélelik. A gerendákon felülről ferdén zuhog a fény és geometrikus vonalhálót rajzol a színes ferde betonfelületekre.

A második emeleti neobarokk iskolakápolnát is többször átalakították az elmúlt száz évben. A '45-ös ostrom pusztításait még gyorsan helyreállították, de 1953-ban beköltözött a bölcsészkar, és '92-ig az átalakított kápolnában működött a legendás Egyetemi Színpad. Az értékes műmárvány falburkolatok és a kosárgörbeíves cementráciból boltozat stukkó díszítéseinek felújítása mellett a diákok és a rendi oltárközösség számára a középkori szentély-kórusok mintájára készült az új liturgikus tér. A térvilágítást felhőszerűen elrendezett világítótestek alkotják. A templom fényhatását színes üveglablakok fogják teljessé tenni.

Közben megújult az épület közvetlen környezete és a Dunára néző tér is, a Piarista köz boltozatos átjárója a belváros és a Duna-part közötti fontos térkapcsolattá vált. A piarista épület nyitott városi ház lett, följújtott földszinti üzletei és vendéglátóhelyei ezekre a sétaterekre nyílnak.

A klasszikus épület rekonstrukciójának legnagyobb építészeti kihívását az épületgépészeti és infrastrukturális igényszint növekedése, az udvar beépítése és az alaprajzi méretnövelés miatti tűzvédelmi, biztonságtechnikai és rendszerfelügyeleti követelmények jelentik. Az artikulált építészeti terek könnyen megtelhetnek radiátorokkal, fűtő-, hűtő-, légbefúvó berendezésekkel, termosztátokkal, légszűrőkkel, tűzcsappantyúkkal, légkezelőkkel, világítótestekkel, tűznyomókkel, füst- és tűzjelzőkkel, irányfényekkel, szirénákkal, automatikus ablak- és ajtónyitó berendezésekkel, revíziós nyílásokkal, meneküléssel, szellőzőrácsokkal és zsalukkal. Pedig a térhasználat alapvetően nem változott az elmúlt száz évben.

A térrendszer és az építészeti forma: tömeg és tér egymást föltételező, értelmező komplexitásának felismerése. Az épített téri világ

megismerhető, és az érzékelés, a használat során nyeri el végső egyedi formáját, de a megismerés nem öncél. Mindig van beljebb és mindig van tovább. A ház jó tanító.



Golda János, Kovács Zoltán, Mészáros Erzsébet: Piarista Központ – Látványterv, 2006, iskolaudvar a negyedik emeleten, kisváros a nagyvárosban



Piaristák a Duna partján – 2012, hely, történet, identitás

SALAMIN FERENC

építész, az MMA levelező tagja

A „LEHETETT VOLNA”-ÉPÍTÉSZET TOKAJ-HEGYALJÁN

1.

Tokaj-Hegyalja a szőlők, a bor világa, ez határozza meg a táj karakterét is: a hegyek aljában húzódó szőlők, és a hegyre visszakúszók, melyek a bozótostól foglalják el ismét a területet. A borászok szerint a bor milyensége a szőlőben dől el. Mire van szüksége a szőlőnek, mire a borászoknak? A legfontosabbak a természet adottságai: a talaj,



Szőlők Tarcál határában

a legkülönbözőbb vulkanikus kőzetek, a szőlő gyökereinek mélysége, a napsütés, a dülő fekvése, a lejtő dőlése az égtáj és a nap felé. Az aszúszemek képződéséhez elengedhetetlen a hajnali pára, napközben a szelős és napsütéses idő, a szőlőmunkások jól időzített szorgalma.

A másik legfontosabb dolog a borkészítés hagyománya, az emberek által hordozott tudás. A több száz éves leírások és a termelés-szállítás-eladás régi módozatainak kutatásával kezdődik a folyamat, a szőlő préselésével és kezelésével folytatódik, majd a legmegfelelőbb mai módszerek és technikák alkalmazásával végződik.

A jó bor feltételei tehát: a helyszínen gyökerező adottságok, valamint a tradíció és a mai eljárások ötvözése. És talán nem ez lenne a jó építészet leírása is?

A borászok munkája az építésekével rokonítható. Imagináció szükséges hozzá, előre kell gondolkozni, dönteni és dolgozni egy nem teljesen biztos jövőbeli eseményért, el kell képzelni azt, ami még nincs, amit a szőlő érése, az időjárás, a bor kiforrása, az ásványosság, a mar-



Kőbástya Mád szőlőhegyein

keting és egyéb tényezők befolyásolnak. A készülő bor hangulata, image-e, a cég filozófiája és brendje, mind egy fonalra felfűzött, egy irányban haladó események, melynek a végén az egész világot elkápráztató tokaji nedű jöhet létre.

A tokaji táj látványának meghatározója az emberi kultúra, a szőlőkben az agrikultúra mellett megjelenik az építési kultúra is, az emberi cselekedet eredménye: a földekről évszázadok alatt kihordott kövekből rakott alakzatok. A támfalak és kőkupacok, itteni névvel a gátak és a bástyák részben a hegyoldal használhatóságát, a teraszokat biztosítják, részben csak úgy vannak, de mindenképpen a nap melegének csapdájaként is működnek. A nappal magukba szívtott hőt este és éjjel ontják magukból, ezzel mélyítve a szőlőérés folyamatát. A bástyák, kőhalmok csak a legritkább esetben rejtenek egy-egy kisebb menedéket vagy kunyhót. A támfalak és kőkupacok a hegy-lények homlokán a redők és ráncok, a hátukon a pikkelyek és dudorok. Vajon mikor törnek ki mozdulatlanságukból ezek a gigászi lények, hogy a „lehetett volna” világában lerázzák hátukról az emberizink traktor barázdáinak csiklandozását?

2.

Ezen a rendkívüli tájon a huszadik század második felében a pusztulás, a pusztítás gyönyörét keresőké volt a terep. A ötvenes évek elején leírt utasítás – miszerint „az egykori gazdagságra utaló díszeket fizikai eszközökkel meg kell semmisíteni” – máig hat. A tudatalattiba belerögzült, hogy ami régi, az ócska és rossz, szégyellni való. Automatizmussá szelídült, de továbbra is pusztít ez a tudatlanság. Sok értékes kúria, parasztház, csűr vált áldozatává a közelmúlt és a ma ilyen szemléletének. Egyes emberek nem nyugszanak, akár saját kezükkel is bontják az értékes házrészeket, hogy a divatos gagyival helyettesítsék. Nem őrzik meg a több száz éves épületelemeket, a kő ablakkere-

teket, a faragott kapukat, lábazatokat, pedig ezek valahogy átvészelték az elmúlt évtizedeket. Említhetjük azonban az igénytelen, ide nem való új épületeket is, a divatos minimál stílust, vagy a mediterrán és amerikai házak terjedését, melyek nem ebből a talajból születnek, nem ebből a kultúrából táplálkoznak.



A pusztuló „Hóhér háza” Mádon

A városok tereinek rondításához pedig a mérnöki szemlélet, a közmű-monopóliumok igénytelensége, profitorientáltsága, a hatóságok embertelen bürokratái is nagy erővel járulnak hozzá. Hogyan lehet ezeket megállítani féktelen őrjöngésükben? A kábelek lógnak mint gigantikus fregoli, a patakából kanális lett, a csövek kifordult belekként tekergőznek a köztereken a szemünk láttára.



Kanálissá változtatott vízfolyás (Bodrogkisfalud)

3.

Az elhagyott, lepusztult, megbecstelenített házak gyógyítása, életre lehelése a munkánk: épületek, kúriák az 1600-as évek elejétől az 1970-es évekig, melyek felújítás után a települések díszei lettek. A „lehetett volna” világának megérezése érdekel minket, ősi emberek világa, kardcsörtetés, lovasok vágója. Milyen lehetne Magyarország, milyen a „megtörténhetett volna” világa, ha nem vagyunk szovjet gyarmat oly sokáig; milyenek lehetnének az elrontott, lepusztult, elhagyatott, elfuserált épületek, hogyan virágozna a meg nem becsült építészeti hagyomány, a lenézett magyar kultúra?

Makovecz Imre mesterem mondja *Ami megtörtént és ami megtörténhetett volna* c. írásában:

Bennem a megtörtént és ami megtörténhetett volna együtt adják a jelenvalót. Mint Uriel vagy Csaba királyfi, felettünk robog az égen a történelemből, a győzelemből, az érvényesülő hatalomból kimaradtak szervezőereje, a sokak által lebecsült és veszélyes mintha világa. Nem érezték Önök, hogy a valóság árva? Nem érezték hiányosnak a valóságot? Nem hiányoznak a tévedők, a legyőzöttek az elismert világból? A tárgyak homálya, a völgyek ködös útjai a tévedőket kísértették meg, a győzelmesek előtt láthatatlanok maradtak. [...] Mikor a lehetetlen megérinti a formátlanságból kitörni vágyó anyagot, az az a hely, az architektúra maga, a lehetőségek és a lehetett volna egyetlen helye. [...] A természet meg van bélyegezve és fertőzve általunk. Nincs olyan élő és látszólag élettelen polgára a természetnek, amely ne szeretne egyesülni a megváltott ember természetével. A fa lehetett volna ember, az állat lehetett volna ember, a Föld lehetne új Nap. A lehetett volna világa egyesül a meglett világgal, a világ határán felépített otthon védő falai között.



Patricius Borház (Bodrogkiszfalud)

Igen! Létrehozni a lehetetlent, megvalósítani az épületek történelmi folytonosságát, természetes fejlődését. Kézen fogva együtt tervezni az egykori, a ma már az anyagi világban nem létező tervezővel, a tervező nélküli népi építéssel. Felfedezni az épület történetét, fizimiskáját, az ott járó egykori lakókat, és segítségül hívni őket. Így építeni, fényt adni ismét az embertől megbélyegzett házaknak, ez az igazán kalandos építészeti gesztus, ez az aminek tétje van.

A győzelemből kimaradt mellékutcai házacskákat, a háború után épült „szocreál” házakat, és a többi, figyelemből kimaradt épületet beleilleszteni abba a sorba, ahol a folyamatosság, a tradíció és a modern felfogás ötvöződik. Megadni ezeknek a házaknak és településeknek ismét az érvényesülés lehetőségét, a szépséget. Ezek a házak a kultúrát pusztítani vágyó erőnek akarnak ellenállni, az épület lehetne ember, lehetne büszke polgára a falunak, hirdethetné története dicsőségét, és az emberi szellem magasságát. A módszerek a ház-lény felfedezésére, megértésére változatosak. Az ember lefejt a festékek megszámlálhatatlan rétegeit, az egymásra húzott vakolat- és tapasztásíkokat, s az előbukkanó kőfal mesélni kezd. Melyik rész volt a legelső, mikor épültek a bővítések, miért emelték meg a padlót egy méterrel, hogyan égett le a kúria a török kori harcok során, hol nyitottak új ajtókat a falon, hol és hogyan működött a nyitott kéményes konyha, hogyan fűtötték innen a szobákat: mind leolvasható a falakról, a faanyagról. Néha segítségül jön egy könyvomat bélyeg nagyságú részlete, vagy egy elmosódott fotóról kinagyított kapu homályos képe.

A ház lelkének és testének gyógyítása az egykori tervező kérdésével, az együtt-tervezéssel tud létrejönni. Az épület alapvető szerkezete, a falak rendszere, a terek kapcsolatai, az ablakok és ajtók korábbi elhelyezkedése mind a rehabilitáció elemei. A bővítések, átalakítások valahol a tradicionális és a mai karakter között lebegnek; a kortalan hatás fontosabb, mint az elhatárolódás, mint a jelenkori részek didaktikus jelzése minimalista eszközökkel. Ha néhány évtized múlva a szemlélő nem teljesen biztos abban, hogy melyik épületrész kétszáz éves és melyik csak húsz, az nagy öröm és igazi eredmény számunkra.



Szepsi Lackó Máté- emlékház (Erdőbénye)

Az épület kortalan egységessége, a korszakok és emberi gondolatok egymásra épülése, a folyamatosság fontosabb az ún. korszerűség divatjának követésénél. Létre lehet tehát hozni a Makovecz-féle „lehetett volna” világát. Ez sokkal izgalmasabb dolog – az elődökkel együtt továbbtervezni egy épületet, életet vinni bele –, mint az az általános gyakorlat, hogy pl. egy reneszánsz kastély konzerválásával egy időben az új funkcióknak egy vasbeton vagy üvegdobozt kell mellé rakni. Mindezt csak azért, mert magyarázósan jelezni kell, hogy a bővítés mikor épült, a fejlődés milyen szintjén állunk, és el kell határolódni a tudományos megőrzött régi épülettől. A vulgármaterialista értelmű fejlődésnek számomra semmi jelentése nincs, a világ nem így működik. Tapasztalatom szerint csak belső fejlődésről beszélhetünk, a „benned a létra” helyzetről. (kép: Régi Vay-kastély [Golop])

Makovecz írja, ugyanott:

Látnunk kell, hogy a meglett és a nem lett meg egyugyanazon lét két változata, amely mindig újratermelődik, a jelenben is; és szörnyű, hogy valami megrontott részünk figyel csak a lehetett volna torznak látszó képeire, holott abból mint romlatlan szépségből és a fénytelen valóságból szövődik eggyé és érzékszervekkel észlelhetetlenné, láthatatlanná vagy nehezen láthatóvá az Igaz, jelenlétünk egyetlen indoka. [...] Hogyan kerül az építészetbe, a tárgyakba, egyetlen helyre a megtörtént és a lehetett volna? Úgy, ahogy a gránit vagy bármely kristályos szerkezet nem elégszik meg az alaktalansággal, és növekedni szeretne, növény szeretne lenni, úgy az építészet is a köoszlopok fejezeteit kilevelezve állítja a tetők alá, ahogy az épület elemeit, egész formáját egy ismeretlen totemállat testrészeinek neveivel illeti, mint homlok, szem, szarv, haj. Az építészet a másikat, a letagadottat, a bevallhatatlant, a lehetőségesen túlit bevonja anyagai közé. [...] Meglátom a csúnya szolgárcokon, a torzuláson át a nemeset, a megalázottságon át a méltóságot, a rossz testtartáson átlátva a szép szál ember lehetett volna képet, ebben az irritáló képben, itt egyesül az ember ősképe, szomorú-szép életének igazi értelme. Ehhez a fontos látomáshoz szükségem van a győzelemre, a jelenlétre itt, ebben a világban, de jelenlétre a volna világában is. Más szóval nemcsak ebben a világban, hanem a volna-világban is sikerekre van szükségem, napsütésre. A volna-világ napjának hajnalára. Arra a napra, az éjféli Napra, amely szétrepeszti a tények gránitmasszívumát és feljön, átvilágítja a Föld élő és élettelen világát. Ez az a fény, amely mindig csak tükör által világított, ez az a fény, amelyről a vesztesek azt mondták: Az Isten feléjük fordítja az ő orcáját.

A korok és az idősíkok egyszerre és egymás mellett élnek, a polcon a könyvekben a történetek folyamatosan változnak, és egy 21. századi asztalnál ülhetek én egy ostobán lebontott mádi kúria boltíves tornácán, miközben Makovecz naplójának szellemében Rákóczi lovasai csörtetnek el előttem a székek között. Lélekbuborékban ülünk, melynek belső falán zuhog az eső és tombol a szél. Valaki, akit jól ismerek és szeretek, egy pohár tokaji bort hoz, beszélünk, hangtalan és elfeledett mondatokat, az ereszről ömlik a víz, az udvar bokrai hajlonganak az esőben. Áttűnik a kerten a via Appia, és Attila király mosolyogva elfordul a délutáni idilltől, Rómára emlékezik.



Kúria tornáca (Mád)

Mikor van most? – kérdezi újra Borges, a vak. „Olyan ablak, melyen nem néz át senki, az ablak maga néz be és ki egyaránt, tudomásul véve, hogy ismeretlen az a szem, amely átnézhetne vagy átnéz rajta.”

4.

A magyar nyelv a ház építészeti részeit a következő szavakkal jelzi: láb, homlok, üstök, far, hát, gerinc, szem, szemöldök, szárny, sasfa, hajazat. Makovecz Imre hívja fel a figyelmünket, hogy a szavakból egy ősi épület-lény rajzolódik ki, melyet ma már csak a szavak őriznek, de egykori mivoltukat hűen mutatják. A szerencsi Világörökségi Kapuzat erős érzelmeket váltott ki az azt ismerőkből, de kevesen gondolkodtak el rajta nyitott szívvel. Egy ismerősünknek (nevezzük Józsefnek) szintén nem nagyon tetszett, mígnem egyszer nagyszerű színészünkkel, Eperjes Károllyal utazott át a két kapubálvány között, aki meglátva a tornyokat így szól:



Rákóczi kastély (Mád)

– Te Józsi! Milyen nagyszerű polgármestere van Szerencsnek!
Megépítette gigantikus méretben a magyar címerből az angyalokat.
Akiknek van szemük a látásra, azokat érdemes hallgatni.



Világörökségi Kapuzat (Szerencs)

HOZZÁSZÓLÁSOK

STEFANOVITS PÉTER

festőművész, grafikus, az MMA rendes tagja

PARADIGMAVÁLTÁS ÉS A TERMÉSZETES VÁLTOZÁSOK VILÁGA

BEVEZETÉS

Az alábbiakban a fogalom humoros-ironikus idézése olvasható az internetről, egy néhány évvel ezelőtti kiállítás kapcsán, egy vélemény, amely a hosszabb terjedelmű diskurzus egyik résztvevőjéé volt.

A paradigma török szó...

De az is lehet, hogy kurd, vagy kopt, vagy esetleg magyar? Igen, mintha magyar lenne, hisz majdnem olyan sokat használjuk, mint a kontextust. De vajon mit is jelent? És mit jelent az, ha egy képtárban, egy kiállításon találkozunk a „paradigmatikus reláció” kifejezéssel? Azt jelenti, hogy nagyon okos, értelemmel teli műveket kapunk, vagy azt, hogy bosszantó, tudálékos és nagyképű retorikával próbálnak nekünk eladni valamit? Vagy esetleg olyan mérvű irónia működik itt, mely próbára teszi a kortárs képzőművészet sznob rajongóit és nem kevésbé sznob kritikusait egyaránt?

A művész kiállított tárgyai a fenti kérdésekre nem adnak egyértelmű választ, a kurátor pedig már-már konszenzuálisan rejtélyes szöveget mellékel a kiállításához, melynek retorikája bizonyos pontokon felveti a paródia lehetőségét: „Az alkotó a lehetséges jelentésképződés vizuális struktúráit kutatja – a tárgyakba kódolt potencionális érzékelhetőséget. A vizuális jelentés high-tech camouflage-ába csomagolt vázszerkezetét mutatja fel ezen a kiállításon.” Szóval van itt minden, csak győzze

az ember lenyomozni a sok utalást, már ha a halmozottan kellemetlen frázisoktól – melyek mi mást szolgálnának, mint a legitimációt – már csípőből be nem dobja a törülközőt. Bámulatosan idegen és rejtélyes szöveg, ráadásul nem is a paradigmaticus relációhoz készült, hiszen már egy évvel ezelőtt is érvényes volt az alkotó műveinek egy másik csoportjára, amelyet egy másik helyszínen mutatott be.”

Egy másik hozzászólás a vitához:

A kortárs képzőművészet kis játszótér, ahol néhányan játszadoznak valami olyasmit, amit mások nem értenek. Igaz, másokat be sem akarnak engedni, s bűvöletes igékkel tartják őket távol. Majd – mert nem jönnek – sópáncodnak. Azon is, hogy a pénz sem jön, noha jelentős összegek folydogálnak hozzájuk. Egyszóval: érdekes a játék, de alapvetően tisztességtelen. (*Iparterves*, 2010. 06. 09. 10:24:38)

VISSZATEKINTÉS

Az elmúlt harminc-negyven év hazai vizuális művészetének világában körületekintve adódik a kérdés, vannak-e párhuzamosságok más politikai-társadalmi közelmúlttal bíró országokkal? Másképpen fogalmazva: lehet-e hasonlatos szellemi mozgásra, változásokra számítani a magyarországi kulturális színtéren, annak ellenére, hogy hazánkban e téren nem az organikus, belső törvényszerűségekre reflektáló folyamatok voltak a meghatározók?

Mint ismeretes e téren is erős politikai befolyásolás volt jellemző a rendszerváltoztatásig, és az azt követő időszakban is változó politikai erőviszonyoknak volt kitéve e terület. Máig tapasztalhatóak más kultúrákban ismeretlen torzulások, megszokások, az egypárti idők módszereinek továbbélése. Sajátos, honi változatként tekinthetünk arra a metódusra, amikor a vezetői, kurátori gyakorlat kíván megfelelni vélt vagy valódi politikai elvárásnak, művek életművek, irányzatok besorolásával, szubjektív átrendezésével.

Mindezek eredőjeként nemcsak a kortárs képzőművészet területén alakultak ki blokkok, művészettörténeti előítéletek, elfogultságok, hanem a történeti múlt megkésett feldolgozottsága is abszurd helyzeteket teremtett. Ilyen helyzet véleményünk szerint a nagybányai művésztelep másod- és harmadgenerációs művészeinek tudományos igényű bemutatása, munkásságuk feldolgozottsága, amely valójában csak a rendszerváltozás után bontakozhatott ki, hiszen a politikai befolyásolás a „saját történeti idejében” e témát is tiltotta.

Példaként említve: *A nagybányai festészet a neósok fellépésétől 1944-ig* című tanulmánykötet jókora késéssel, csak 1992-ben jelent meg.¹ A Magyar Nemzeti Galéria pedig 1996-ban(!) rendezte meg összefoglaló Nagybánya-kiállítását és jelentette meg ehhez kapcsolódó vaskos tanulmánykötetét.²

TÖRTÉNETEK

A hetvenes évek második felében esett meg, hogy a Magyar Nemzeti Galéria akkori főigazgatója Jakoby Gyula kassai festőművészt személyesen fogadta hivatalában. Korábbi, szóbeli ígéretét megváltoztatta, amikor egyéni kiállításával kapcsolatban arról tájékoztatta az idős művészt, hogy az MSZMP kulturális irányítói szerint az időpont nem alkalmas egyéni kiállításának megrendezésére a Magyar Nemzeti Galériában. Nem független a történetektől, hogy Jakoby művészete azóta sem vált szerves részévé kora magyarországi művészettörténeti világának.

1982

Kádár János sétát tett Budapest belvárosában, a Váci utcában. Útja végén meglátogatta a Budapest Galéria kiállítótermét, ahol megtekintette a Derkovits-ösztöndíjasok beszámoló kiállítását. A „spontán” esemény jól sikerült, hiszen a Műcsarnok művészettörténesei és más hozzáértők megfelelő szervezéssel készítették elő a kiállítási anyagot.

Ez a Patyomkin-tárlat a valódi ösztöndíjasok bizonyos hányadának munkáit mutathatta csak be, a „kizsűrizettek” helyébe olyan munkákat válogattak össze, amelyek az első számú vezető szeme elé valók voltak.

1988

Egy budapesti kiállítás plakátja már a nyomdában gyanút keltett, és mire a rendező intézménybe, a Múcsarnokba ért a szállítmány, már a Belügyminisztérium illetékesei dolgoztak az ügyön. Az esti TV-híradóban is szóba került az esemény, és az akkori „rendnek” megfelelően az intézmény igazgatónöje betiltotta a plakát terjesztését. A belügy szemlét tartott a kiállításon a megnyitó előtti napon. A kiállítás megnyílhatott, a plakátot betiltották.

A MŰCSARNOKRÓL

Az egypárti diktatúrában ennek a központi intézménynek vezetője is az MSZMP kinevezettje volt, és első számú feladatként a „probléma-mentes” működést tűzték ki számára. A Fiatal Művészek Stúdiója Múcsarnok-beli éves kiállítását szigorúan elítélte 1980-ban a pártvezetés, miután Tóth Dezső azt a fiatal szovjet művészek moszkvai kiállításával hasonlította össze. Miután a pártvezetés a Stúdió kiállítását elmarasztalta, a következmény sem maradhatott el. Pontosan fogalmazva, a Stúdió éves kiállításait „örökre” száműzték a Múcsarnokból, a következő év novemberében a Hungexpo A pavilonjába, Sós László pártmegbízott által felügyelt rendezvény formájában.

Az elmúlt 23 évben különböző színvonalú évadok követték egymást; közös jellemzőjük a hazai művészeti területek bemutatásának, valamint az egyéni bemutatkozásoknak változó mértékű mellőzése. Mindössze néhány élő, magyar művész reprezentatív, a Múcsarnok valamennyi termét betöltő kiállítása valósult meg ezen időszak alatt...

*

Idézetek hitelt érdemlő forrásokból, a Múcsarnok igazgatóinak mondatai közül:

„Magyarországon legfeljebb kéttucat színvonalas alkotó él; mi tudjuk, kik azok.”

„Mi nem vagyunk tehetségkutatók.”

„Szerintem nincs tónusos festészet.”

„Negyven év feletti művészt nem állítunk ki.”

*

Kiváló, Kossuth-díjas kollégánk (New York-i kiállításáról hazatérve) hiába kérvényezte még életében egyéni kiállítását a Múcsarnokba, könnyűnek találtatott... A nemrég nyílt kiállításon a Magyar Nemzeti Galéria visszatekintő tárlatán emblematikus munkája viszont helyet kapott a szigorú, korábbi igazgató rendezésében.

*

Úgy ítéljük meg, hogy az elmúlt két évtizedben a Múcsarnok vezetői pozíciójához továbbra is túlzott mértékű hatalom kapcsolódott, ami azt eredményezte, hogy állandó feszültség övezte, övezi az intézményt. Ebben az erőterben a politikai tartalmak megjelenése nem segítheti a minőségi, szakmai munkát, és nemkívánatos állapotot eredményez napjainkra. Véleményünk szerint a Múcsarnok igazgatói posztja nem jelentheti azt, hogy – a maga köré vont kurátorokkal megerősítve – a saját értékítéletét jeleníti meg, az éves intézményi program nagy részét kisajátítva. Megítélésünk szerint szerencsés lenne a külföldi és a belföldi rendezvények gyakorlati, szervezésbeli szétválasztása, valamint az, hogy az éves program hazai vonatkozású részét pályázatok által határozzák meg, egy összetett szellemiségű testület bevonásával.

A MŰVÉSZET SZABAD

Értelmezzük és pontosítsuk a fenti állítást: a művész szellemi, alkotói szabadsága a legfontosabb, ennek befolyásolása, az erre való korlátozó ráhatás minden formája elítélendő. Ideális esetben olyan társadalmi légkörbe helyeződik a szabad szubjektum megnyilatkozása, ahol a szakmai befogadó közeg is nyitott, elfogulatlan és kizárólag a szakmai teljesítmény alapján ítél, válogat, vagy éppen a kurátori tevékenységét folytatja.

Nézzük fővárosunk legújabb kiállítási intézménye nyitóprogramjának kiállítását: hogyan felel meg e kívánalmaknak? Az intézmény kurátori szándéka egy olyan „merítés” a magyar képzőművészek munkáiból, amely keresztmetszetszerű, hű képet ad napjaink irányzatairól és az egyéni megnyilvánulásokról egyaránt.

Vajon lehet-e a művészek, művek kiválasztásának alapja annak vizsgálata, hogy az alkotó tagja-e valamely szakmai testületnek, adott esetben a Magyar Művészeti Akadémiának? Hiteles lehet-e az a szakmai válogatás, amelyik az MMA Képzőművészeti Tagozatának 45 tagját eleve elzárja a kiállítás lehetősége elől ebben a válogatásban?

Mondjuk ki kertelés nélkül, hogy a fenti megközelítések mentén szervezett kiállítás, a kurátori tevékenység e megvalósított formája a liberalizmus eszmeiségével ellentétes, szakmailag hiteltelen és egyben kirekesztő.

*

A bevezetőben burkoltan feltett kérdésre a fentiek tükrében az a válasz fogalmazható meg, hogy váltásra, változtatásra szükség van; de hogy ez paradigmaváltás legyen-e, azt nem tudom?!

JEGYZETEK

- ¹ JURECSKÓ László–KISHONTI Zsolt (szerk.): *A nagybányai festészet a neósok fellépésétől 1944-ig*. Miskolc, 1992, Missionart Galéria.
- ² *Nagybánya művészete*. Szerk. Nagy Ildikó. Bp., MNG kiadványai, 1996/1.

„A NEMZET FOGALMA IS PARADIGMASZERŰ”

A tudományok és a művészetek kapcsolatrendszere igen szemléletesen mutatkozott meg ezen a mai tanácskozáson, mindannyian sok tapasztalatot szerezhettünk a paradigma bűvös és sokszor bűnös fogalmával kapcsolatosan.

Elsősorban azt tenném ehhez hozzá, hogy az én felfogásom szerint voltaképpen a nemzet fogalma is paradigmaszerű. És ha a jövőre gondolunk, arra, hogy mi lesz néhány évtized vagy évszázad múlva, mi lesz ezer év múlva, akkor vagy nemzetek lesznek, vagy falanszter. És a falanszterben nem lesznek nemzeti kultúrák, nem lesznek anyanyelvek. Ha meg is marad esetleg több nyelv a földkerekségen, azok egyre kevésbé lesznek kultúrahordozók.

Ennek kapcsán érdemes felidézni a fiatal Bartók Béla egyik levelét, amelyet ahhoz a Geyer Stefihez írt, akibe reménytelenül szerelmes volt. Ebben azon meditált, hogy ezer év múlva talán már magyarok sem lesznek, vagy tízezer év múlva, őrá sem fog senki sem emlékezni, de akkor is, mégis dolgozni, alkotni kell.

Gondoljunk inkább arra, hogy a mi ükeink ükei emlékezhetnek a mi korunkra, s nemcsak Bartókra, hanem erre a tanácskozásra is, amelyről remélem, elfogultság nélkül jelenthetem ki mint hallgatója azt, hogy ha ezt a Magyar Tudományos Akadémián tartottuk volna meg, az is méltó hely lett volna, ott is elismerést érdemelt volna. Talán lett volna néhány előadás, amely vihart kavart, amelyet elutasítanak többen, de a szakmai színvonal akkor is egyértelmű.

Ha történetileg és a művészetekre korlátozva szemléljük a paradigma fogalmát, akkor beláthatjuk, hogy kétféle értelmezési kör létezett: az elit- és a tömegkultúráé. Természetesen mindegyik rétegzetten, helyszínhez, korokhoz kötötten formálódott. A tömegkultúra a 20. század előtt lényegében és leegyszerűsítve a nép kultúrájaként létezett. Gondoljunk például Gellért püspök történetére, aki tudós latinistaként hallgatta a nép egyszerű gyermekének „csacska énekét”. A huszadik század, annak is főként a második fele lényegesen átformálta ezt a helyzetet, mert mind a két ágazat egymással olykor összehasonlíthatatlan szintekre szakadt még saját körén belül is. Az elitkultúra paradigmái alig kommunikálnak egymással, a tömegkultúra egyre nagyobb része pedig a szó hagyományos, értékekkel telített értelmében alig nevezhető kultúrának.

Az egyik előadó idézte azt a művészt, aki szerint előbb készül el a mű, s csak utána a paradigma. Ez hol így van, hol pedig nem. Petőfi Sándor például megírta a maga életművét, s azt korai halála után kánonná emelték, elméletileg is megalapozták. Mindezt Arany János munkássága, majd a népművészeti iskola szentesítette. Ezzel szemben az avantgárd művészeti irányok kiindulópontja gyakran egy manifesztum, amely előadja a célkitűzéseket. A kezdet tehát elméleti, s ezt olykor nem is követik jelentős művek. Maga az avantgárd paradigma mégis határkő a huszadik századi művészetben.

Nemcsak a művészek formálhatnak paradigmát, hanem a politika, a politikává váló ideológia is. Ne csak arra gondoljunk, hogy a reneszánsz vagy a klasszicizmus kialakulásának milyen, művekkel még kevésbé alátámasztott okai voltak. Akadtak sokkal közvetlenebbül megszülető paradigmák is. Ilyen volt például a szocialista realizmus, amelyet politikusok által vezérelt szakemberek találtak ki az 1930-as évek Moszkvájában, s kényszerítették rá előbb a Szovjetunióra, majd az összes szocialista országra. S hogy ennek milyen következményei voltak? Valamikor 1950 táján a nagyhatalmú Révai József egyik beszédében kijelentette: zeneszerzőink végre kezdik megérteni, hogy a zenének a néptől való régi idegenségét csak a tömegdal és az operett

útján lehet leküzdeni. S akkor az ilyen beszédek pártutasítások voltak. Ki emlékszik már rá, hogy bizony születtek téesszcsékben játszódó operettek is. Még egy példát említenék. Már a sokkal szelídebb hetvenes években operaházunk Moszkvában járt, s bemutatták *A csodálatos mandarint*. Ezt a Rákosi-korban egyébként nálunk se játszották. Az előadás után a szovjet kulturális miniszter, Furceva asszony közölte a magyar delegációval, hogy nekik nem tetszett ez az előadás, sem a díszlet, sem maga a mű, tőlük ez idegen. S példaként elmondta azt is (ez az eredetileg szövőmunkás hölgy, aki ezért persze még válhatott volna zeneértővé), hogy ők nagyra becsülik Picasso békegalambképeit, de más műveiből nem kérnek.

A szocializmus korában, emlékezzünk rá, varázsszónak számított a nép, a népközelség. Rangja volt a népköltészetnek is, s az ötvenes években még azt is próbálták dokumentálni, hogy születnek szocialista népdalok. Emlékszem rá, az általános iskolai tankönyveimben voltak is ilyenek. Ezekben vörös csillagok ragyogtak, traktorok szántottak. Szövegszerűen csak egy dilettáns költő remekműve őrződött meg az irodalmi emlékezetben. Így hangzott: „Megy Rákosi a tanácsba, / körülötte fia, lánya, / feje fölött békegalamb, / szépen szól a lélekharang.”

Az elit- és a tömegkultúra között mindig volt kapcsolat, kölcsönösen hatottak egymásra, különösen a romantika korától kezdve. A huszadik században előbbre haladva azonban mind jellemzőbbé válik a kétféle kultúra távolodása egymástól, az elitkultúra kettéválása s a tömegkultúra deformálódása. A közoktatás, a közművelődés mind kevésbé képes közvetíteni az értelmes műveltségi paradigmát, mert a média egyre rohamosabban és egyre nemzetközibb szinten távolodik el a közművelődés feladatkörétől, s támogatja a szellemi analfabétizmust. Az elitkultúrában pedig máris nagyon sok kárt okozott a posztmodern kánonnak vagy paradigmának az a radikális törekvése, hogy lenullázza a korábban megszilárdult értékeket. Csak egyetlen példát említek, Illyés Gyula életművét, amelyből különös élvezettel még az *Egy mondat a zsarnokságról* című verset is próbálták tudós könyvekben, sőt versekben is jelentéktelennek, sőt hamisnak minősíteni.

Végül a népköltészeti előadásokhoz kapcsolódva, annyit szeretnék javasolni: mindannyian próbáljuk elősegíteni azt, hogy a közoktatásban kapjon méltó helyet a népköltészet, amely az utóbbi ötven évben, tudtommal, csak egyetlen középiskolai tankönyvben kapott fejezetet. Az illetékesek nyilván azt gondolták, hogy elegendő, ha ezzel csak a kisgyerekek foglalkoznak. Néhány éve azonban egy óvónőtől azt hallottam, hogy őt, amint lehetett, nyugdíjazták. A gyerekeknek néptáncot, dalokat, népi játékokat tanított, s a főnöke szerint erre „a lakótelepi gyerekeknek nincs már szükségük”. Csonka emberré akarnánk nevelni őket, egy falanszter lakóivá? A népművészet, a népköltészet kiiktathatatlan a magyar kultúrából, kiiktathatatlan anyanyelvünkéből.

Köszönöm a figyelmet.

TÓTH ÉVA

költő, műfordító

„MAGYAR IRODALOM – EGY NEMZET TÚLÉLÉSI KÉSZLETE KÖZÉP-EURÓPÁBAN”

Jánosi Zoltán a latin-amerikai irodalmat emlegetve kedvesen megszólított, én azonban most nem csak erre szeretnék reagálni. Minthogy a konferencia címében nem szerepel a 'magyar' meghatározás, hadd kezdjem egy angliai példával. 1987-ben kaptam egy kéthetes ösztöndíjat a British Counciltől, s az előzőleg kitöltött kérdőíveken többek közt azt írtam, hogy a harmadik világ irodalmával foglalkozó szakértőkkel szeretnék eszmét cserélni. A helyszínen aztán kiderült, hogy a *Commonwealth Literature* – azaz a Brit Nemzetközösség irodalmának (vagy irodalmainak) kutatójával szerveztek számomra találkozót, azaz a volt brit gyarmatbirodalom országainak angol nyelvű irodalmát takarja az elnevezés, beleértve India angol nyelvű irodalmát és még majd két tucat országét.

1992–1993-ban Fulbright vendégprofesszorként az Egyesült Államokban, Georgia állam egyetemének összehasonlító irodalomtörténeti tanszékén tanítottam, kurzusom címe így szólt: *Magyar irodalom – egy nemzet túlélési készlete Közép-Európában*, s a toborzásra szolgáló poszteren olyasmit írtam, hogy irodalmunk egésze archaikusnak és modernnek olyasféle szintézisét nyújtja, mint Bartók zenéje vagy a 20. századi latin-amerikai próza. Hazatérésem után jelent meg a *Review of National Literatures* magyar száma, amelyet aztán a Bukarestben megjelenő *A Hét* című folyóiratban mutattam be, s melynek

bevezetőjét a főszerkesztő írta *Magyarország elhanyagolt irodalma* címmel, s ebben kifejti, hogy az európai kánon szerint vannak „established”, azaz kialakult, elismert, „sztenderd” irodalmak, ezek a hét nagy európai nyelv (angol, francia, német, olasz, spanyol, portugál, orosz) valamelyikén íródnak, és amely irodalom nem az említett hét nyelv valamelyikén íródik, az kialakulófélben lévő vagy elhanyagolt vagy mindkettő egyszerre. Kérdés persze, hogy ki és miért hanyagolja el vagy (fordíthatjuk így is) ignorálja a magyar irodalmat. Lehet, hogy jobban jártunk volna, ha adoptáljuk a németet vagy – mint a volt Szovjetunió nem egy kitűnő írója – az orosz, mint például a kirgiz Csingiz Ajtmatov vagy a csuvas Gennagyij Ajgi. Az Amerikában regnáló PC (vagy mondhatnék ez esetben lelkiismeret-furdalást) hozzájárul a volt gyarmatok, egyes kisebbségek vagy a fekete amerikai írók pozitív diszkriminációjához, amiben nekünk nincs részünk.

Itt hívnám fel a figyelmet egy érdekes és tudtommal nem igazán elemzett jelenségre. Ha például egy nigériai író angolul – mondjuk, ritmikus szabad versben – megír egy eredetmondát, akkor nem tudjuk, hogy a joruba folklórhoz képest mennyire eredeti mű. Annyira-e, mint a *Toldi*, amely az MTA pályázati felhívása szerint „a” nép ajkain élő történeti személyről íratott költői beszély, vagy egyszerű fordítás. Az ilyen műveket sokszor a volt gyarmatosítók nyelvét a második vagy akár az első nyelv (lásd anyanyelv) helyett használók adják közre, s ennek hasznossága vagy értéke sem vitatható, de vizsgálódásra érdemes.

Szó esett itt a referencialitás problematikájáról, hadd fűzzek ehhez néhány szót. Ha valaki nem tudja, hogy Bartók a *Concertóba* beleépítette a „Szép vagy, gyönyörű vagy, Magyarország” zenei főmotívumát, attól még ugyanúgy élvezheti és nagyra tarthatja a művet. Az irodalomban ez némileg másképp működik. 1989-ben Oxfordban latin-amerikanista kollégám szemináriumán Pablo Neruda kései verseit elemezték PhD-hallgatók. Az egyik versben a baljós hangulatú tavaszban egy fa megremeg és összeroskad. A déli féltekén a naptári tavasznak az ősz felel meg, a megszemélyesített fa pedig nemcsak megremeg, mint ha a szél megrázza, hanem összeroskad – *se desploma* a spanyol

eredetiben – s maga az ige Goya kivégzési jelenetét idézi fel számomra ebben a kontextusban. Az oxfordi hallgatók tájversként értelmezték a chilei diktatúra idején már haldokló költő versét, amire én azt mondtam, hogy nincs olyan magyar egyetemista, aki ezt szimpla tájversnek olvasná, nem azért, mert minden magyar egyetemista okosabb, mint minden oxfordi, hanem mert mások a történelmi tapasztalataink, s azokat is *beleolvassuk* a versbe.

A latin-amerikai irodalom divatja, a *boom* Franciaországban kezdődött, ahol már megszűnt a mese, az irodalom egyre elvontabb, egyre sterilebb lett. A magyar irodalom nem jött divatba és nem is kecsegtethetjük magunkat azzal, hogy olyan ismert lesz bármelyik nagy alkotója, mint Bartók vagy akár egy kevésbé jelentős dél-amerikai író, hiszen a latin-amerikai irodalom világa jobban eltér az Európában megszokottaktól, egzotikusabb, színesebb, tágasabb. Ám a magyar irodalom is magában foglalja azt az Európa alatti és Európán túli világot, amelyet Németh László emleget Lorca kapcsán, s amely az európai kultúrába beágyazódó irodalmunkat olyan sajátossá és gazdaggá teszi.

DEME TAMÁS

művelődéskutató, egyetemi docens

A TUDOMÁNY ÉS MŰVÉSZET VISZONYSZEMLELETE

A Magyar Művészeti Akadémia *Paradigmák a művészetben* című konferenciája rendkívül gondolatgazdag eszmecserére adott lehetőséget. A huszonegynéhány előadás a művészet igen sok ágának, műfajának (stílusának, mozgalmának) kínált megmutatkozási lehetőséget. Több ez a megmutatkozásnál is, Gauguin „Honnan jöttünk, kik vagyunk, hová megyünk” híres hármasegységét megfogalmazva, bizonyos *korszakhatáron való túllépés* kimondására is vágytak az alkotók. Már messze túl vagyunk a „mit” korszakán, a „hogyan” és a „kiknek” kérdései megkerülhetetlenek. A művészet új köztestülete nemcsak a jelentéstételi protokoll elvárásának óhajt eleget tenni, hanem a művészeti alkotás *közhasznú, minőségi, egyetemes-nemzeti* modelljeinek aktualitását is szeretné bemutatni. A ’közhasznú’, ’minőségi’, valamint az ’egyetemes’, ’nemzeti’ szavak itt jelzésértékűek. A közhasznúság a *társadalmiság* jelentésének újragondolására utal (önhitt felhőkakukkvar-attitűdök helyett), a minőségi gondolat a *forma* értékességére utal (a haszonelvű piaci színvonal helyett), s az egyetemes-nemzeti pedig a művészet genuin, generikus (mondjuk inkább magyarul: veleszületett, eredeti) sajátosságára utal: a művészeti nyelv alapegysége, a *jelkép jelentése egyetemes* (az univerzalizás szintjén találja meg szimbólumban az egyén önmagát). Ugyanakkor a jelentés egyetemességében a helyi, adott kultúra (jelen esetben a *nemzeti kultúra*) értői, művelői ismernek magukra, tartják magukénak, elfogadhatónak a hagyomány, a szokás és az ízlés szimbolikus világát.

A legizgalmasabb feladatnak az kínálkozott, miként lehet a művészeti korszakváltás egészen új céljait, törekvéseit modellszinten (rendszerszerűen) megfogalmazni. Nem lehetett könnyű az eszmei felütést, „hangmagasságot” megadó szervezőknek rátalálni a kulcsszóra. Végül is érthető és méltányolható, hogy a „paradigma” nyelvi-kommunikációs emblémája lett címadó.

A paradigma a minta, az összehasonlításra használható példa, társadalmilag elfogadott közös vélemény (Thomas Kuhn-nál: *koreshme*) tudományelméleti fogalma, önmagában is rengeteg jelentést tartalmaz. Kuhn maga nem is a nyelvészeti alapfogalom, hanem annak átalakítása, a változás („paradigmaváltás”) kibontásával tűnt fel. A *koreshme változása* pedig rendkívül aktuális, közérdeklődésre igényt tartó, gondolatot indukáló kifejezés. Kiváló elemzők szerint korunk paradigmaváltása a mai problémák összemérhetetlenségével, megoldhatatlanságával is jár. Az „inkommenzurábilis” ismert képviselői (pl. Kuhn) szerint a rivális paradigmák kifejezetten összemérhetetlenek. E tézis például a newtoni mechanika és a relativitáselmélet összehasonlításában evidens (vö. Kuhn 1984). Tudománytörténészek szerint különböző fogalomrendszerek nem összemérhetők és nem összehasonlíthatók. A „tudományos forradalmak” elemei közül néhányan oda jutottak, hogy az eltérő paradigmák számára közös nevező nem is teremthető meg. A tézis ebben a formában kizárja, hogy a rivális paradigmákat racionális érvekkel össze lehessen hasonlítani. Ez elvezethet a történelmi relativizmushoz és a tudomány haladásának megkérdőjelezéséhez (Kuhn ezt nem állította). Tény, hogy a paradigma tudományos fogalom.

És itt van a bökkenő. Özönlenek a kérdések: alkalmazható-e a paradigmaelv a művészetben? Van-e a művészetben értelme az „összemérhetőségnek”? Értelmes-e a mérés, vagy inkább összehasonlításról és leginkább *értékelésről* kellene beszélni? A tudomány kategóriái mikor használhatók és mikor nem a művészet világában? S ne felejtkezzünk el a kulcskérdésről sem: *mi a különbség a művészet és a tudomány között?* Pontosítandó, *mi is a paradigma*, mi az a bizonyos változó *koreshme*, *most?* S ennek a tudásánál is érdekesebb: miben változik?

A MŰVÉSZET ÉS A TUDOMÁNY – RELÁCIÓKBAN

A dilemma feloldásához elfogadható külső segítség kínálkozik. Tudománytörténet helyett a *társaslélektan*, a *társaslogika* s a szintén közösségi mezőben *alkalmazott filozófia* ad támaszt. Ez a hármas nézőpont a 20. századi pszichológusok, filozófusok, neveléstudósok vívmánya. Előnye: a világot eredendően *viszonyaiban* érdemes szemlélni. (Lehet másként, akár egyoldalúan s egydimenziósan is nézni, csak nem érdemes.) A modern művészetek, tudományok, lélektanok, filozófiák több integratív alkotója, gondolkodója hasonló viszonzyszemléletet jelez, ki-ki a maga területén. (Picasso, J. Itten, Le Corbusier, W. Heisenberg, Hauser Arnold, E. Panofsky, Kepes György, Fülep Lajos, Makovecz Imre, I. Duncan, M. Wigman, Dienes Valéria, Molnár István, Timár Sándor, Bartók Béla, Kodály Zoltán, Lendvai Ernő, Szabados György, Hamvas Béla, Wittgenstein, H. Bergson, M. Buber, C. G. Jung, K. Rahner, H. Boulad, F. de Saussure, R. Barthes, R. Jakobson, R. Ingarden, J. Lotman, R. Wellek, W. Wundt, Karácsony Sándor, Vekerdí László, Szépe György, Györffy György, Andrásfalvy Bertalan, Péntek János, Buda Béla, Bagdy Emőke, Kopp Mária, Pál Ferenc, F. W. Kron – hogy csak a legismertebbeket említsem a fent említett szemlélet háttéréből.)

Triviális egyszerűséggel – művészet és tudomány *különbözik*. Ugyanakkor mindkettő lelki viszonyulás. A társaslélektan rendszerében a művészet társasérzelmi reláció; a tudomány társasértelmi reláció, vagyis viszonyulás. Mindkettő társas viszony, de az affektív s a kognitív mező az ember társas lelki viszonyainak más-más területét jelzi. Karácsony Sándor, a 20. századi magyar tudomány mindmáig alig ismert, európai színvonalú nagy szemléletalkotója, társaslélektani rendszerében a legfőbb kilenc társasviszony (jogi, technikai, művészeti, erotikus, tudományos, axiológikus [értékbeli], társadalmi, világnézeti, vallási) közt jelölte meg a tudomány és a művészet relációját. A tapasztalás „hogyanja” eltérő agyféltekékhez köthető (Freud).

Ezek egymáshoz is viszonyulnak a megismerés különböző szintjein. Példával szemléltetve: egy tárgyat, mondjuk a magyar Alaptörvényt

(Alkotmányt) sokféle szempont szerint lehet nézni, megismer(tet)ni. Lehet jogilag, társadalmilag, világnézetileg, érték szerint, de persze tudományosan és művészileg is nézni. A meglátás (eredmény) nagyon eltérő lesz. *Más a művészet tudományos szintje, más a tudomány művészi szintje.* Ezenkívül teljesen más a nyelve, kommunikációja is. A tudomány jeleket használ, a művészet a jelet jelképpé alakítja. (Ha valóban tudomány, s ha valóban művészet. A kontárság, kókleresség most nem témánk.)

A tudomány jeleinek *egyetlen* jelentése van (H₂O), a művészet szimbólumainak jelentése viszont – *egyetemes*. Miként érinti ez a művészetelméleti eszmecserét? Úgy, hogy tisztázni érdemes, mit szemlélünk, honnan, s hogyan. A művészetet nyilván lehet tudományosan (is) nézni. De amíg egy paradigma a tudomány objektivitásánál egyetlen jelentésű, a művészetben egyetemes, összetett. A művészet tudományos vizsgálata helyes és szükséges. De ez csak egyféle megközelítés. Nem pótolja a művészet társadalmi, világnézeti, jogi, értékelméleti, stb. szinten való bemutatását. Azt a valamit, amely magában rejteti a koreshme ilyen-olyanságát, a problémák létét, azok megoldását, vagy megoldhatatlanságát. Ennek a titkát csak *viszonyelvű szemlélettel* lehet megfejtetni. (A „hogyan” és a „valami – valamihez képest” kérdését.)

Érdemes a művészeti és a tudományos *fejlődés különbségeire* is tekintenünk. A tudomány legnagyobb (tudományos) jellemzője az „*értvény*”. Azt tekintjük ma tudománynak, ami ma, épp *itt és most értvényes*. Sok tegnapi tudományos zsenialitás mára már nem értvényes. Bár Ptolemaiosz a maga korában tudományos volt, ám ma „csak” történelmi érdekesség, hiszen

a Föld nem lapos, és – a látszat ellenére – nem keringeti maga körül a kozmoszt. De Newton (a maga korában korszerű) fizikájának sok részletét is cáfolta a modern atomfizika. Amikor a tudomány fejlődik, az új állítások felülírják a régieket. A patikában azt a gyógyszert veszszük meg, ami a mai orvostudomány szerint *értvényes*, tehát hatékony, aktuálisan a legjobb. A tudomány úgy áll a korábban előtte lévő állításokhoz, hogy azokat tételesen megtagadja. A régi paradigma már nem

érvényes. Meghaladták. Minden kornak más jellemző paradigmája van – mondhatjuk. Ez lehet egy-egy találó jellemző fogalom, stílusjegy (vagy akár stigma).

Ezek a paradigmák elég statikus jellegűek (ezért is szükséges minduntalan változtatásukról, megújításukról, kicserélésükről beszélni). A paradigma (avagy a „koreszme”) a művészetben viszont nem statikus, nem egyjelentésű, hanem dinamikus és – miként az imént idéztük – egyetemes jelentésű. A „barokk” vagy „barokkos” attribútum, jelző rendkívül eltérő jelzés lehet a maga dinamikus jelentésgazdagságával. (Frescobaldi, Bach és Scarlatti besorolhatók egy művészettörténeti stílusjegybe, de különbségük elementáris és „lezongorázhatatlan”.) És a művészetben ott is megjelenhet a barokk jele, ahol a gyanútlan művészetszemlélő egyáltalán nem várná. Így lehet „barokkos” stílusú a 16. századi olasz Torquato Tasso és a 20. századi magyar Juhász Ferenc. Viszony, viszonyítás, a társasérzelmi reláció különbségeivel. Ám sem az „érvény”, sem a „paradigma” nem szerencsés a rokonítások és eltérések megértéséhez. A kulcs ismét a „forma” és maga a nyelv, a nyelvhasználat lehet. Nem érdemes „közös nevezőt” keresni, inkább *a közös nyelv megtalálását* vagy a nyelv teljes különbözőségét fontos észre-venni (és „érzelemre-venni”...). Így lehet izgalmas vizsgálódások tárgya Makovecz Imre egész életműve, s öröksége. Előbb, számos kortársával szembefordulva, sajátos formanyelvi iskolát (mozgalmat) teremtett, s bár idegen testnek bélyegezték a modernista, funkcionalista, high-tech kultuszok világában, utóbb életművét utolérte a megértő érdeklődés, sőt, mágneshatása magához vonzott oly távoli alkotókat, akiket a koreszme (művészi forma, nyelv) viszonyai rokonaivá avattak. A „valami valamihez képest” logika az észjárásban mutatta meg az összefüggések értékét és természetét.

„A LÍRA LOGIKA, DE NEM TUDOMÁNY”

József Attila szavai lényegre tapintóak. A művészet szemlélhető tudományosan is, de entitása nem a tudományban található. A művészetben „minden másképpen van”. Itt nem az „értvény”, hanem a „forma” a kulcsszó. A művészeti viszonyban nem az „eszme” az érték. A tudomány érvényessége itt nem immanens. Szalay Lajos zseniális vonalrajzai nem tették érvénytelenné Dürert. Ugyan a művészetben is bevált rossz szokás a régebbiek megtagadása, de Vivaldi, Johann Sebastian Bach és Messiaen zenéje (még lehetőségen meghaladták Monteverdi, Pergolesi műveit) nem tette „múzeumba” a nagy elődök alkotását. Pergolesi tehát nincs érvénytelenítve. Vivaldi és Bach sem. Vagy – beszélhetünk-e az ősi pentaton zenei rendszerről úgy, mint ami a diatonikushoz képest (esetleg a dodekafóniához képest) avítnak, tehát érvénytelennek lenne mondható? Nyilvánvalóan nem (sőt, a folklór revival divathullámai megfordítják az arányt). A művészetben lehetséges, hogy az egyik életmű magába foglal egy másikat (akár Bartók és akár Bach, vagy a dzsessz és az afroamerikai népzene), miként az ontogenezis a filogenezist, amelyben az emberi magzat az anyaméhben végigjárja a törzsfajlódás minden fázisát. Tekinthetjük a különböző művészeti rendszereket és műveket akár komplementaritásként is – ilyenkor egyik a másik kiegészítője lesz a zenei gondolkodásban (ahogy Lendvai Ernő állítja). Mindez leginkább rendszerbeli s nyelvi kérdésnek tekinthető.

Rendszerbeli példa: ha Csontváry színpompás kolorizmusát esztétikai szempontból nézzük, vagy színelméletben fizikai rezgésszámmal, netán a Pantón-skála pontjaival osztályozzuk, más-más rendszerbeli eszközt használunk. A kérdést nyelvi-kommunikációs területre terelve, a viszonyok nyelvileg összehasonlíthatók. Értékelhetők. A gépzenei alapra természetellenesen kiagyalt színpadi „koreográfiák” és az autentikus táncház természetes ritmusú táncnyelvét megfigyelve napnál világosabb a nyelvi (stílusbeli) különbség természete és értéke. Vannak összevethető különbségek más művészeti területek forma-

nyelvi megoldásainál is. A lassú kameramozgásokkal, nagytotállokkal filmező Jancsó s a látszatra hasonló, lassú mozgásokkal láttató Tar-kovszkij jelképi megoldásai között hatalmas a különbség, a filmnyelvi jelentés.

A világszemlélet (paradigma, koreszme) kétségkívül mindig változik, változtatója maga az élet. Ugyanakkor az *előzmények és a következmények* egymáshoz is viszonyítandók. Mint Heisenbergnél, Saussure-nél – fizikában és nyelvészetben – a rész és az egész összefüggése. Minden rész viszonyul a többi részhez s egyúttal az egészhez. Ez a nyelv és a gondolkodás egyik alaprelációja. A különbözőségeket és hasonlóságokat nem érvénytelenítő és nem azonosító jellegűek, hanem komplexen tulajdonságúak. Az Ószövetséget szemléletében, üzenetével meghaladta az Újszövetség, mindazonáltal nem veszítette el „érvényét” a Tízparancsolat sem. A kiegészítő és a rész-egész szemlélet itt is megfigyelhető. És nincs relativizáló jellege a különbségtételnek, értékelésben elkülönül az érték s az értéktelen. A tudományban az érték a világosság, a művészet értéke az őszinteség. (Idézhető Einstein, Ady Endre, József Attila.)

A tudományos szemlélet alapvető 20. századbeli „paradigmaváltozása” súlyosan tömör filozófiai summázatban olvasható Karácsony Sándornál: „Tegnapunk analizált, a logikum érdekelt, az egyéniség felszabadításának problémája állott figyelme előterében, a materiát kellett meghatározni, az okság és törvényszerűség módszerével dolgozott. Sejtésem szerint a ma a *szintézis* feladata előtt áll, a *pszichológikum* érdekli, a közösség felszabadításának problémája áll figyelme előterében, a *pneumát* kell meghatározni, és módszerében *teleologikus*.”

Ez a profetikus meglátás mind tudományban, mind művészetben egyaránt helytálló, de még észrevehetőbb a művészeti viszonyainknál. Nézzük csak meg az iskolai művészeti (történeti) tanítást (pedagógiai szitokszóval „oktatást”). Élettelen, szikár leírások és analízisek, azaz elemzések kopognak az órákon. A verseket is sikerül darabokra, rím-képletekre szétszabadalni, a zeneműveket hangnemek és tartalmnak vélt önkényes belemagyarázások szerint „megelemezni”. A rajzórán

vagy a középkori egynézőpontúság dűl, vagy a „vakarj bármit, fiam, csak legyen valami a papíron” jellegű laissez-faire nyögdecseles. S lám, beáll a művészeti („készségtárgyi”) órákon a *dögunalom*, mint a legjellemzőbb lélektani attitűd. Pedig az egyensúlyhoz, a komplementaritások egyensúlyához éppen a társasérzelmi viszonyaink alkotó fejlesztése szükségeltetne. Nem lehet nem észrevenni, hogy – bár a tizenkilencedik század óta a „világ mozdult” – ma egyetemesen (nemcsak egyetemeken) szintetikus, holisztikus látásmódra lenne szükség. De az hiánycikk. A logika is szükséges, de nem ókori, formális, individuális formájában, hanem társaslények közös történéseinek aktualitásában. A tantárgyak előre-rágott-ételeinek lenyeletésénél ezerszer szükségesebb az emberközi kapcsolatok pszichologikuma, érzékeny empátiája, s az anyagelvűség, a matéria világuralma helyett a pneumához, a spiritualitáshoz való viszonyulás kellene mindennapjainkban. Ez korunk, emberlétünk életminőségi kérdése lett.

S ha mechanikus oksági elvekből próbáljuk kirángatni az oda-ragadt lábunkat, előbb-utóbb eljutunk a korábban borzongatóan irracionálisnak bélyegzett teleologikus gondolkodáshoz. Tudhatjuk, a nem-rationális nem azonos az irracionálissal, a misztika nem egyenlő a miszticizmussal.

Befejezésként, eszmefuttatásunk elejére visszatekintve, hozzátehetjük: bár nagy érték az értelmünk, ám nem minden lelki tevékenységünk racionális, s a kognitív intelligencia sem azonos a művészetben elengedhetetlen *kreativitással*. A köreszme változásakor pedig érdemes külön figyelemmel kísérnünk ezt az utóbbit.

Viszonyaiban szemlélni a világot nem is olyan nehéz. Minden gyerek ezt teszi. Merjünk viszonyulni.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- ANDRÁSFALVY Bertalan: *Hagyomány és jövőendő. Népismereti tanulmányok*. Bp., 2004.
- DEME Tamás: *Ami történik és ami van*. Bp., 1994, Nemzeti Tankönyvkiadó.
- DEME Tamás: *Az „ész trónfosztása” és a teljesség-elvű...Bp., 2013, M. Aquinói Sz. Tamás Társaság.*
- KARÁCSONY Sándor: *Magyar nyelvtan társaslélektani alapon* [1947]. Bp., 2010, Széphalom Könyvműhely.
- FORRAI Gábor: *Erős inkonzummerálibitás. Replika / 38.*
- MÉRŐ László: *Észjárások*. Bp., 2008, Tericum.
- Friedrich W. KRON: *Pedagógia*. Bp., 2003, Osiris.
- Thomas KUHN: *A tudományos forradalmak szerkezete*. Bp., 1984, Gondolat.

ÁCS MARGIT

író, az MMA Elnökségének tagja

DOGMÁK NÉLKÜL, SŐT, DOGMÁK ELLENÉBEN

A konferencia zárszava

Csak konferenciánk két napját lehet lezárni, az itt feltárt gondolatokat, felvetett kérdéseket, kicsírázott vitákat nem is lehetne. Izgalmas bőségük igazolása a témaválasztásnak, a tanácskozás megrendezésének, és mindannyiunkban, előadókban, hallgatókban ott a továbbgondolás igénye. Itt csak megkezdődött a munka: művészeti közgondolkodásunk alapelemeinek, sok esetben dogmáinak átvilágítása.

Sokakat irritált és irritál a ‚paradigma’ fogalmának exponálása, tapasztaltam, hogy maga a szó is általában ellenszenvet kelt. Az itt elhangzott előadások jól belevilágítottak az okok szövevényébe. Az alkotó művészek a művészetről való elméleteket, a művek tudományos értelmezését minden korszakban önelvűnek, többé-kevésbé spekulatívnak tartották, de el kellett ismerniük kétségtelen hasznukat a közvetítésben, a továbbörökítésben, a siker kimunkálásában. Az utóbbi három évtizedben elmélyült a választóvonal a művészet, kivált az irodalom tudományának fősodra és az alkotói attitűd között. Ez a „főssodor”, saját meghirdetett tudományosságát fitogtatva, egyes felkapott elméletek sifréje szerint szelektálja – vagyis csonkolja – mind a klasszikus, mind az eleven művészetet, hasonlóan ahhoz, ami a pártosság, a sematizmus korában történt. Ez önmagában is elegendő volna az alkotóművészek nagy részének allergia-reakciójához mindenféle elméleti konstrukcióra, de ráadásul a dogmák uralma azt is jelenti mostanában, hogy a művészet és irodalom tudományában a tudós szerzők többsége csakis más tudós szerzők – lehetőleg pedigrés nyugati szerzők – tételeit,

megállapításait szálazzák végeérhetetlenül, és a kipécézett műalkotás legfellebbezhetőbb illusztrációs anyagként jön csak szóba, az alkotó pedig soha. Tehát nem csupán az erőszakoltan megalkotott kánonok ellen berzenkednek a szervesen épülő értékrend hívei, hanem maga a preferált vizsgálati módszer sérti a művész, bármelyik művész alkotói önképét. Ez a tapasztalat tapad a paradigmafogalomhoz, mert hiszen paradigmaváltásként jelentették be korábbi értékfogalmaink, klasszikus művészeti hagyományunk leváltását a humán tudományok „illetékesei”.

Igaza van azoknak, akik a tudomány területéről származó kifejezést fenntartással alkalmazzák a művészeti tevékenységre. Kucsera Tamás fogalom-meghatározásra vállalkozó előadásában Thomas Kuhn nézeteit ismertetve kiemelte: a tudományban a paradigmaváltás „forradalmi” mozzanat, diszkontinuitást feltételez. A konferencián elhangzott előadások közül jó néhány viszont a művészetet sajátos univerzumként jeleníti meg, amelyben az „új” nemcsak hogy nem hordoz több értéket a már meglevőnél, hanem valójában kétséges, hogy olyanira új-e valóban (Nyilasy Balázs). Tőzsér Árpád például tárgyilagosan megállapította, hogy az irodalom korántsem olyan tempóban változik, amint azt az irodalomtudomány, a kritika tárgyalja, s rávilágított, hogy a meghaladottnak gondolt, de megkerülhetetlennek bizonyult irodalmi jelenségeket az elméleti szerzők végül fogalomhasználati bűvészkedéssel voltak kénytelenek beemelni az ideológiájuk ernyője alá; például a realizmus mint „mimetikus irodalom” süllyesztőre ítéltetett, de mint „minimalizmus”, „konceptualizmus” korszerűnek minősül át. A „forradalmi” váltás a művészetben tehát erősen szemben áll a ténnyel, hogy a különböző időben létrejött művészeti értékek egyszerre is léteznek, egyszerre is hathatnak a maguk mindegyre változó módján. Deme Tamás hozzászólásában ezt úgy fejezte ki, hogy az „itt és most” a tudományos világkép vagy egy gyógyszer érvényességét meghatározhatja, de a művészetben az érvényesség nem korhoz kötött.

A művészet és a tudomány más tekintetben is éles különbséget mutat, a természeti törvények annál érvényesebbek, minél általáno-

sabbak, a társadalmi, történeti tudományoknál ez éppen fordítva van – idézte Kucsera Tamás Max Webert. A művészetnek különösen hangsúlyos eleme az individuális jelleg, ezért valóban csak ritkán indokolt a paradigma fogalmának alkalmazása a művészeti folyamatok leírására, többnyire stílus, esztétikai irányzat, esetleg műfaj, korszellem, módszertani iskola stb. fogalmak helyettesítésére használják mint divat-kifejezést. Sárközy Réka például tudatosan elkerülte, helyette szemléletmódokról beszélt. Ugyanakkor a másik filmtörténész előadónk, Szekfű András nemcsak elismerte a filmművészetben a paradigmajelenség létezését, hanem megállapította, hogy még a tárgyi, technikai feltételek változása is kihathat egy művészeti ág paradigmatisztikus változására. Vasy Géza a hozzászólásában fontos gondolattal járult hozzá a tanácskozás gondolati szövetéhez: paradigma a nemzet is – a falanszter-paradigmával szembeállítva – szögezte le. S e gondolat folytatása András Sándor előadásában az a fejtegetés, amely a népi paradigma és a nemzeti paradigma összefüggéséről és különbözőzéséről szólt. De e gondolatkör alapjai jelentek meg Voigt Vilmos, Andrásfalvy Bertalan és Iancu Laura előadásaiban is, akik néprajzusként a népművészet meghatározó, paradigmatisztikus jelenlétét hangsúlyozták a magyar művészetben.

Olsvay Endre a zenében eleve jelenvalónak ábrázolta a paradigmatisztikusságot, amely kötődik a zene nyelvezeti eszközeihez, de kötődhet alkotói attitűdhöz is. Ám a helyes értékarányok megtartása érdekében azt is megállapította, hogy a zenei nagyság nem feltétlenül jár együtt a zenei nyelv paradigmatisztikus megújításával. Bach például nem volt paradigmaváltó, mint ahogy pl. a manierista jelzővel gyakran illetett Carlo Gesualdo sem; 1600 táján a „Nagy Váltás” Jacopo Peri nevéhez fűződött, de ő korántsem nevezhető olyan nagy zeneszerzőnek, mint az előbb említettek. Olsvay felveti a kérdést: a paradigma vajon nem a divat eufemisztikus elnevezése-e? S ő is jelzi a veszélyét, hogy a paradigma paradogmává válhat.

A kortárs magyar irodalomban jól tanulmányozható e veszély bekövetkezte: Falusi Márton a posztmodernizmus hatásaként írta le a ha-

gyományvesztés tendenciáját, azzal összefüggésben, hogy a neoliberalizmus korának e jellegzetes szellemi irányzata a művészet helyét a politikán (közösségen) kívül határozta meg, vagyis kiszakította eleve adott közegéből. Ebből az állapotból indul ki Nagy Gábor is, amikor megállapítja, hogy „az irodalom immanenciája”-elv megfosztja az irodalmat a maga teljességétől. A valóság helyett a mű világának a referenciája a másik műalkotás lett, de a művészet természetes erejét bizonyítja, hogy végső soron ez is visszavezet a valósághoz, sőt, a művek világa is valóság a maga módján. Nagy Gábor Antoine Compagnont idézi tanulságul: „[...] ellen kell állnunk az elmélet és a józan ész közt fennálló, a »mindent vagy semmit« tekintélyes végletességének, hiszen az igazság mindig a kettő között van.”

A magyar irodalom rejtett folyamatairól, amelyek a paradigmaváltás címén vívott harcok felszíne mögött mintegy a történelmi változások nyomán mentek végbe, Márkus Béla és Fekete J. József adtak számot. Márkus Béla a Kárpát-medencei magyar irodalom egyes részeinek, az erdélyinek, kárpátaljaiaknak, szlovákiaiaknak, délvidékieknek jellegzetes irány- és szemléleti váltásait vázolta fel, Fekete J. pedig kimutatja, hogy a délvidékiséget mint sorsot, identitást vállaló írók tudatosan őrzik meg a többségi nyelvből való átvételeket irodalmi szövegeikben, mintegy sajátos „paradigmát” alkotva ezzel. Az egyetemes irodalomba való kitekintés lehetőségét nyitotta meg Jánosi Zoltán, aki a „bartóki modell” egykor kanonizált, újabban vitatott fogalma kapcsán a dél-amerikai művészetben a mienkkel rokon jelenségeket mutatott ki, s figyelmeztetett, hogy a nyugati irodalmakban is fellelhető a folklórelem identitásmeghatározó szerepe. E témához Tóth Éva a hozzászólásában a maga idegen kultúrákban szerzett tapasztalatait tette hozzá.

Az általános, elvi kérdések mellett tehát konkrét részkérdések is belefértek a paradigmajelenségről szóló tanácskozás keretébe, sőt, Balázs Sándor a képzőművészet területén vizsgálva a paradigmák jelenlétét az egyszemélyes modell elismeréséig is elment. Dvorszky Hedvig az iparművészet szakágainak történetéről adott áttekintést,

úgy is mondhatnánk, hogy az iparművészet meglehetősen különböző paradigmáiról?, műfajairól?, amelyeket részben az új igények, részben az új technikák, részben az új szemléletmódok alakítottak ki, tehát erősen kötődnek a közelmúlt tényszerű folyamataihoz és feltételeihez. Az építészek, mind Golda János, mind Salamin Ferenc szemléletes, konkrét példákra építették mondandójukat, hiszen az építészetben a teóriák, ideológiák nagyon is valóságos épületekben fogalmazódnak meg. Ugyancsak rendkívül szemléletes és drámai példákkal jelenítette meg Szigethy Gábor a színházművészetben végbement radikális fordulatokat. Ám e konkrét épületekből és színházi eseményekből leszűrt tanulságok tisztán összecsengtek az elméleti közelítésű előadások tanulságaival.

Áttekintve tehát a felkészült, lényegláttató előadásokat, szembe-tűnő, hogy nemcsak a vizsgált művészeti ág tisztelete hatotta át az előadókat, hanem nagy felelősségtudat is. Azt hiszem, mindannyian átérezték, hogy olyan tudásanyaggal, olyan érveléssel kell szólniuk a kortárs magyar művészet szellemi intenciójáról és belső gondjairól, amely nem söpörhető félre „laikusok” szokott berzenkedéseként a felkent „profik” ellen. Az volt a cél e konferencia megrendezésével, hogy a művészetről mint a szellemi univerzum öntörvényű jelenségéről, az alkotásról mint a történelem, a társadalmi és nemzeti közösség valóságába kötött, mégis az ember metafizikai szabadságát megvalósító tevékenységről essék szó – és a célunkat elértük. Terényi Ede a zene három valóságáról – általában a művészet három valóságáról – szóló előadásában: a tapasztalati az első, a képzelt, konstruált, áttételes a második, és „a harmadik valóság a mű bennünk teremtett világa, a műalkotás élményemléke”. Művészetről szólván tévútra jut, aki az első két „valóság” vizsgálatá közben elfeledkezik e harmadikról. Tisztelet a művészetnek!

A 2013. november 18–19-én,
a Benczúr Házban megrendezett konferenciára
a Magyar Művészeti Akadémia rendezvényeként került sor.

Kiadja a Magyar Művészeti Akadémia, 2014-ben
www.mma.hu

Felelős kiadó: Fekete György elnök

Felelős szerkesztő: Pécsi Györgyi

Sorozatterv, nyomdai előkészítés: Bornemissza Ádám

Készült a László András és Társa Bt. nyomdájában