



Takács Ferenc

## HOLMI-búcsúztató

Írjon bármiről is az ember, sem neki, sem írásának nem árt, ha bizonyítja illetékességét írása tárgyában és formájában, azaz indokolni tudja, miért éppen ő ír a tárgyról, s ezt miért éppen ebben a formában teszi. Erre többnyire persze nincs szükség, legalábbis explicit módon nincs: ha a kritikus kritikát ír, senki sem firtatja, hogy illetékes-e kritikáírásban (még ha kritikus ítéleteit vitatják is olvasói), s neki sem kell semmiféle külön igazolást benyújtania vagy felmutatnia kritikus jogosítványát, valahányszor kritikát tesz közzé.

De vannak esetek, amikor szükség mutatkozik az illetékesség igazolására vagy legalábbis indoklására, és ez az eset ilyen eset. A jelen kritika a *HOLMI* című folyóirat 2014. decemberi számával foglalkozik, s erre az önmagában nem szokatlan, bár viszonylag ritka műveletre (folyóiratszám-kritikára) abban talál nem különösebben örömteli aprópót, hogy ez volt az először 1989 októberében megjelent *HOLMI* utolsó száma: a folyóirat huszonöt éves működés után (az 1989-es csonka évfolyamot is beleszámítva) huszonhatodik évfolyamának tizenkettedik számával megszűnt. Ami a kritikusra (jelesül: rám) nézve avval jár, hogy a folyóirat-kritikából akarva-akaratlanul (s rögtön jelezném: inkább akarva) folyóirat-búcsúztató lesz, sírbeszéd, azaz nekrológ (gondos jelentésbeli megszorítással persze, hiszen temetni nem temetünk, inkább dicsérünk majd).

A decemberi számot egyébként

szerkesztői is ünnepélyes búcsúzásnak szánták, már terjedelmével is – háromszázharminc oldal! –, mely majd háromszorosa a korábbi folyóiratszámok átlag száz-százhusz oldalának. S a búcsúzás voltaképpen már előbb, a *HOLMI* fennállásának huszonötödik évfordulóját ünneplő 2014. októberi jubileumi számmal elkezdődött. Az ottani visszatekintő, a folyóirat történetével számot vető és emellett ennek a történetnek a halottaira, Domokos Mátyás, Fodor Géza, Mándy Iván, Petri György és Tar Sándor hajdan volt szerkesztőbizottsági tagokra emlékező írásokból a kívülállók is megsejthették, amit a beavatottak már tudtak egy ideje. A folyóirat alapítója, Réz Pál feltétlenül méltánylandó indokokra hivatkozva leköszönt főszerkesztői posztjáról, s mivel utódja szorgos keresés után sem találtatott, a szerkesztőség – félmegoldásoktól, áthidaló kompromisszumoktól ózdkodván – úgy döntött, hogy beszünteti működését. A *HOLMI* tehát – ha úgy vesszük – maga megírta a maga nekrológiáját két részletben (vagy folytatásban) is.

Hogy most magam is szerepet vállalok az elparentálás szertartásában, erre személyes illetékességem jogosít fel. Elég különös és elég bizarr illetékesség ez. Én nagyon sokáig nem írtam a *HOLMI*-ba. Nem mintha nem kapacitáltak volna. Éppen ellenkezőleg: bizonyos rendszerességgel felkértek, hogy írjak erről, arról, amarról, James Joyce-ról, John le Carréről, akárkiről, tetszés szerint röviden, közép-

hosszan, még hosszabban. Én mindig igent mondtam, hitegettem őket, de aztán rendre kicsúsztam az időből, kedvemet veszítettem, ellustálkodtam a dolgot – ne kerteljünk, sorozatosan felültettem a tőlem remélhető tekintetében egyébként továbbra is rendíthetetlenül optimista szerkesztőket. Ezért aztán szinte a legutóbbi időkig nem jelent meg írásom a HOLMI-ban. A jég – HOLMI-írás-görcsöm jege, hogy egy márkás képzavarral éljek – csupán 2010-ben tört meg, amikor végül leadtam első cikkemet a folyóiratnak. Nekrológ volt, az elhunyt külön műfordítóról, Bartos Tiborról. Ezzel sikerült megtalálnom a HOLMI-s műfajomat: még három cikkem jelent meg itt, melyek közül kettő szintén nekrológ volt, Géher Istvánról (2012) és Bächer Ivánról (2014), s a harmadik is tulajdonképpen nekrológokon írás, személyes hangú emlékezés Vas Istvánról születésének századik évfordulóján (2010).

Azaz – véletlenül vagy sorsszerűen-e, nem tudom – a HOLMI szakosodott nekrológusa lett belőlem. Ezért érzem feljogosítva magam, hogy a kifejezésben foglalt illetékséget kiterjesszem, a *genitivust* *objectivus* helyett *subjectivusként* értelmezzem, és a HOLMI-nak írt nekrológok után most megírjam a HOLMI nekrológját. Vagy – szerényebben – papírra vessek néhány gondolatot „Adalékok egy nekrológhoz” műfaji megjelöléssel.

Amikor a végről beszélünk, a kezdetről kell először szólni. Talán le sem kellene írni, annyira közheles: Magyarországon írónak, költőnek, kritikusoknak egy közös szenvedélye van, a folyóirat-alapításé. Régi és tartós szenvedély, a felvilágosodás kora óta fűti az iro-

dalmárokat. Egyben racionális, azaz ésszerű indokokból fakadó szenvedély: nálunk az irodalmi élet folyóiratok köré szerveződött, jegyzi meg Radnóti Sándor a decemberi számban olvasható búcsú cikkében, mivel a folyóiratok frissebbek és mozgékonyabbak voltak, mint a könyvkiadás, és a cenzúrával folytatott bújócskában is jobbak voltak az esélyeik.

Ez a szenvedély vetett látványosan lobot 1989 táján: élve az új lehetőségekkel tucatszám jelentek meg a színen a legkülönbözőbb színvonalú új folyóiratok, s közülük jó néhánynak sikerült is talpon maradni, megbízható financiális hátteret kiépíteni, alkalmazkodni a digitális közlésformák megjelenésével és térhódításával előállott új helyzethez, s mindeközben még elvitathatatlan és kikezdehetetlen szellemi tekintélyre is szert tenni. A HOLMI – a 2000-rel egyetemben – ezek közé tartozik. (Vagyis hát tartozott.)

Születésében érdekesen elegyedtek a publikus és a privat mozzanatok. 1989-ben Magyar Bálint és Kenedi János állt elő a folyóirat-alapítás ötletével, nyilván nem teljesen ideológia- és politikamentes megfontolásokból. Szerkesztőnek Réz Pált tették meg, akinek személye persze garancia volt arra, hogy (párt)politikai megfontolások, ha voltak is ilyenek, egyhamar, mondjuk így, kitűnjenek a képből.

„Kamaszkorom óta irodalmi lapot akartam szerkeszteni”, írja Réz a búcsúszámban. Vágya teljesült, ötvenkilenc évesen végre folyóiratot szerkeszthetett. Mégpedig a maga folyóiratát: a jól értesültek szerint az alapítók voltaképpen személyre szóló ajándéknak szánták a HOLMI-t, hogy az elhunyt feleségét gyászoló Réz valamivel el-

foglalhassa magát, s a kedvére való munkával vigasztalódjék.

De a *HOLMI* mégsem lett afféle egyszemélyes folyóirat, a szerkesztő elveit és ízlését, mondhatni, diktatórikus következetességgel érvényre juttató irodalmi-kritikai orgánium, olyan, amilyen az angol irodalomban T. S. Eliot *Criterion*-ja (1922–1939) vagy F. R. Leavis *Scrutiny*-ja (1932–1953) volt. A szerkesztőbizottság szavazati többsége döntötte el, hogy a beérkezett kéziratok közül melyik jelenjen meg és melyik nem, és a főszerkesztő nemegyszer maradt kisebbségben a maga ítéletével a szerkesztőségi „hétfőkön”, a lapszámot összeállító értekezleten, amelyeket – a Szépirodalmi Kiadó megszűnése tán – Réz Pál lakásán tartottak.

A *HOLMI*-nak ugyanis sohasem volt „rendes” szerkesztőségi hivatala, erre a célra vásárolt vagy bérelt helyisége, még a remittendát is Réz előszobájában tárolták. Ez a már küllemében is magabiztos tekintélyt sugárzó, súlyos és mértékadó orgánium úgy készült, ahogy lelkes kamaszok szerkesztenek egy gimnáziumi diáklapot. S tulajdonképpen ez tette érdekessé, ez adta meg a *HOLMI* pikáns bukóját minden más tekintetben is: a finoman egybesimuló ellentmondások lelkes amatőrizmus és vérprofizmus között, a közlendő merészsége és a kifejezés higgadtan mértéktartó volta közötti feszültség, a felnőtt megállapodottság és a fiatalos csapongás kényes egyensúlya. A *HOLMI* szárnyalt, sokfelé és merészen, de közben ott állt, szilárdan és már-már mozdíthatatlanul a földön. Egyszerre volt fiatal és öreg, az első számtól az utolsóig.

Már külső megjelenése is ilyen paradoxonokat testesített meg. A következetesen újat kereső és az

újnak pártját fogó folyóirat – huszonöt éve során többtucatnyi pályakezdőt fedeztek fel, juttattak nyilvánossághoz és indítottak útjára a szerkesztők, mégpedig a minőség tekintetében igen jó találati aránnyal – régies öltözéket viselt, mintha evvel is szándékosan öregítette volna magát. Nagy hírű hajdankori folyóiratok – elsősorban a *Nyugat* – voltak a példa, a testes, könyvszerű forma, a konzervatív tipográfia, a tolakodás- és blikkfangmentes borító is olyan folyóirat-klasszikusokat idézett, már-már *pastiche*-szerűen, mint a *Nouvelle Revue Française* (1908–) vagy még régebbi elődöket, a 19. századi angol *review*-k és *magazine*-ek formáját. Amitől a kajánabb olvasónak persze olykor az az érzése támadt, hogy – újabb paradoxon – a hagyományok tekintetében a *HOLMI* fiatalosan türelmetlen: nem bírja kivárni, amíg a múlt idő bevonja patinával, ezért maga gondoskodik erről, mégpedig jó előre.

Hogy semmi ok nem volt erre a türelmetlenségre, arra az utolsó *HOLMI*-szám a bizonyíték. Háromszázharminc oldalnyi vers, műfordítás, tanulmány, memoár, irodalmi lelet, polémia, kritika, sőt autográf kotta (ez Kurtág Györgytől) – emlékmű ez, amelyet a *HOLMI* önmagának állított. Ércnél maradandóbbnak vélném – de hát ilyesmiben, mint ahogy patina dolgában is, a múlt idő dönt majd.

Hogy milyen is ez az emlékmű, erre nézvést egy közkeletű irodalomtörténetből idéznék egy paszszust. A *holmi*-ről szól, Bessenyei György 1779-ben írt munkájáról, amely a *HOLMI* címének és a folyóirat hátsó borítóján olvasható mottójának a forrása volt.

*A cím vegyes tartalmú kötetet jelent, hol-mi-t. Ez a könyv megmu-*

tatja Bessenyei egész életművének, gondolkozásának s nagyon megnyerő emberi egyéniségének minden oldalát... Legelől ismeretelméleti – tehát filozófiai – és lélektani fejtegetések állnak esszészzerű formában, aminek akkoriban többnyire a Jegyzés műfaji elnevezést adták. Másik kiemelkedő témaköre a saját hivatására, „felébredésére” vonatkozó pompás dialógusokban jelölhető meg (Bessenyei György és a lelke, három „beszéd” vagyis beszélgetés ő és lelke között, a XX. részben)... melyet lírai röpte, enyvelő kedvessége, a hivatás komolyságát is körülrepdeső játékosága Bessenyei egyik legszébb prózai darabjává [tesz] ... A két ölelkező főtéma – filozófia és írói hivatás – mellett, velük többé-kevésbé összefonódva a nevelésnek (felvilágosító munkának), a társadalom-

elméletnek, a történettudományoknak s az irodalomnak, sőt az irodalmi kritikának témái sorakoznak, gazdag képet adva az érett Bessenyei műveltségéről s írói tehetségéről.

A holminak ez a jellemzése egész jól illik a HOLMI utolsó számára is. Csupán a „Bessenyei” nevet kell gondolatban felcserélni a decemberi szám szerkesztőinek és a szerzőinek a nevére, együttesen és külön-külön, hogy szembetűnjék a sokatmondó hasonlóság.

Igen, a HOLMI A holmival köszöntött be, és A holmival búcsúzott el. Kezdetben a vég, végben a kezdet – így kerek a világ, az élet és az írás.

HOLMI (XVII. évfolyam, 12. szám, 2014. december). Alapító Réz Pál. Budapest, 2014, Vörösmarty Társaság, 1808 oldal, 990 forint.



Almási Miklós

## A festő, akit utolért a történelem

Végigfutok a termeken. Előkelő urak-hölgyek, szép kalapok, lovak, társaság, színház, hm – semmi különös. De valami nem stimmel. Visszamegyek, most már alaposabban megnézem, amit látok. És lassan kisül, hogy minden más, mint elsőre. Mert trükkösek ezek a képek. „Hosszúkás asszonyok” komoly tekintettel, maszkban és maszk nélkül (Páholyban, 1930, Alexandriai szeretők, 1935 körül, A színésznő öt arca, 1930-as évek). Elsőre okés, de most aszott testeket, hússzíntől mentes hölgyeket látok – nekem ezek a figurák élő

hulláknak tűnnek. Az Estély c. képen frakkos tömeg tolong a palota bejáratánál, de az emeleten meztelen testek hemperegnek, ott már dognak – a kellemes képgyilkos szatíra. A Kendős asszony (1930-as évek) címűn nem az öregasszony szeme az izgalmas, hanem a fejkendő, amelynek szárnyas árnyéka, mint halál, szétterül a képfelszínen. Merthogy a dekoratív festői hatás, a mintázat, a színstruktúra a fontos. Másutt szinte gorombán játszik a groteszkkal: mondjuk, a tizenvalahány személyes vacsora skurcban, vázlatosan feltéve, vagy

ugyanez (*Elegáns társaság asztalnál*) – mint valami állatkerti részlet – zabáló, rossz arcú, dagadt előkelőségekkel. Ez a groteszk szinte Kokoschka vagy Otto Dix manírjában van feltéve – mondanám, de a művészettörténész haver lebeszél ilyesmiről: ez kizárt dolog. A „hosszúka asszonyokról” – sokszor kerülnek elő falfehéren, szomorúan, anorexiásan –, szóval az ilyen divatlapszerű képekről legszívesebben azt mondanám, hogy a festő tanult valamit Tamara de Lempickától (a kor ünnepelt és leszbikus zsenijétől, a „vékony modelcsajok” bevezetőjéről). Ihlető forrásképp ez sem stimmelhet, bár Budán egy-két *soirée*-n találkoztak, a festő ismerhette Lempicka műveit. De azt mondják, ilyen közvetlen áttétel nem valószínű. Különben is: Lempicka durvább és popszerűbb.

Batthyány Gyula művei átfogó kiállításáról beszélek, amely a Kieselbach Galériában látható. (A felfedezés *Kieselbach Tamást* dicséri, a restauráció, az installálás, valamint a háttéranyagok közlése – katalógusalbum – *Molnos Péter* nagyszerű munkája.) A termeken odavissza járkálva nekem úgy tűnik, hogy a húszas-harmincas évek grófja olykor beült valami időgépbe, és a jelenünkbe látogatott. Abba (a mára lecsengett, de még itt kísértő) *posztmodernbe*, ahol pop és fotórealizmus és *fauve*-ba ültetett képszatíra egymásba folyhat, ahol a tömény erotika és elfojtott önimádat/önutálat együtt szerepelhetnek. És igen, ahol a festő játékosan giccsbe is hajlik, ha úgy adódik, a posztmodern egyik áldása/átka e tabu feloldása, a *high and low* kibékítése. A gróf ebben a „határátmenetben” válik izgalmassá.

Lelkendezem. A felfedezés – a

Batthyány-kváziösszes bemutatása – megragadott. Bár mindig is volt bennem valami proli *penchant* az arisztokrata excentricitás iránt. Azok iránt a ritka főrangúak iránt, akiknek volt bátorságuk kilépni a *comme il faut*-ból, ízlésből, a fentiek gögjéből. (Nem sokan, de voltak ilyenek, hamarjában Károlyi Mihály és a „vörös grófnő” jut eszembe.) Batthyány – *by the way* az első felelős magyar mártír miniszterelnök unokája – nonszalanszal lép ki az illemből, fest vízi hulla asszonyokat, böfögő urakat. És főnemesként akkor *coming out*olt, amikor ez az életvitel még keményen fogalmazva: nem volt társaságképes. Ha már itt tartunk, a képek egy része – a sorok között – arról tanúskodik, hogy ez a „meleg”-lét neki sem lehetett egyszerű. Erről vall a kiállítás tán legjobb festménye, a *Szent Sebestyén* (1920-as évek második fele) – fiútest, lányparókéval, virágos nyilakkal átnyilazva –, vallo-más és kéj, kinevetés és zokogás egyben.

Amikor festett, tényleg tett a közvéleményre. (*Cum grano salis* – tenném hozzá óvatosan...) Gondolj a *Fekete akt lakkcipőben* c. képére (1929-ből), *negritude* – a finnyás kurzus idején? *Szerb szerzetesnők* – zseniális képdinamikában – négy női fej alkotta struktúrába rendezve: Balkán-idézet – Trianon idején? Kefelés – egy álszent főúri környezetben? Ez is ő. A beilleszkedő és renitens. (Meg is kapta érte a magáét: a jól neveltek és a Népszava egyaránt fennakadt a buzikultúra „fertőjén”.)

Batthyány titka, hogy *kettős életet* élt. Egyfelől itt van a „*Lebemann*” vagy *high society boy* – sportkocsi, lovaspóló, csajok és melegek, utazások és jacht, rejtélyes

kétértelműség és hahota. Ennek dokumentációja a kiállítás katalógusalbumában olvasható: a kor „intimpistái” (Színházi élet) lecsapnak a „társaság bolondjára”, aztán, mivel képeit nem értik, marad a hercegnek névsora és ruha-költeményeik tüchtig ismertetése. *A másik élet* – a zseniális „hobby” foglalatossága. Az a melankólia, amikor egyedül volt a vászonnal és a palettával. Ez a két ember két világ, két tragédia. A kiállításon ez a második élet, a depresszív, a hölgyekben holt bábukat vizionáló művész feltárulkozása a meglepetés; az arisztokrata festő, aki Hogarth vagy Kokoschka szemével is lát, és a képeibe menekül. Akinél a *viveur*-szerep csak maszk. Ahol a bohóckodás az előrehozott szenvedés álruhája – a szenvedésé, ami véres mivoltában csak később érte utol: ötvenes évek: ÁVO, börtön, bealáztatás és halál az elfedtségben... Mű és élet tán senkinél sem szakad szét ilyen elementárisan.

108

Ha ezt a kiállítást harminc évvel korábban látom, lepöckölöm magamról, „Ugyan, kérem!” Ma meg elfog a kíváncsiság: hogy a túróba lehetett ennyire mai, úgy értem, jelenközele a húszas-harmincas években? Honnan startolt, hogy a történelemnek kellett utolérnie? Olvasom művészetének forrásait: *art deco* meg Bauhaus meg a Gyagilev-balett (onnan meg Léon Bakst díszletei, figurái, grafikái), valamint az abban az időben meglődülő reklámgrafika. De ez csak a kultúrháttér. Forgácsaiból Batthyány egy autonóm, jövőre nyitott képanyagot teremtett. Hogyan? Nem tudom. Eklektika? Zsenialitás? Menekülés önmaga elől? Passz. A *grand artig* nem jutott el – Czóbel

–, de a nagy művészet küszöbéig igen. Spanyolországi emlékeiből készült képein síkba zsúfolt, mélység nélküli, szinte absztraktig csupaszított nők és férfiak néznek ránk. A *Sivatagi falu* (1933-ból) barna-fekete, tárgymentesített „kockajátéka” Cézanne-hagyománnyal játszik. Amin viszont elámultam, az egy bakafelvonulás sűrű, közelhözott képe. (*Katonák rohamsisakban*, 1935-ből). Itt egy nőhadserg díszszemlézik, ám mintha NDK-s rohambili lenne a fejükön. A kétmű (női-férfi „emberanyag”) hagyján, de a későbbi jövőből idecsöp-pent rohamsisak? (Bár lehet, hogy tévedek, más seregben is ilyen szerkó volt a divat...) Az már csak hab a tortán, hogy ezeknek az androgyn katonáknak az egyenruhája – gallér, vállap – vörös hadseregesre hajaz. Hogyan is?

Persze: túlzom a dolgot. Nem minden képe mély és bravúros – a negyvenes évek már süppedés, családtörténet ikonosztázban elmesélve, Széchenyi-apológia. A „felkapott művésztől” rendelt portrék között akadnak sorozatgyártott, gyenge darabok. De még ez utóbbi mondatot is vissza kell vonnom. Mert pl. ebből az időből származik *Crescence* című képe (1940 körül) Széchenyi végzetes szerelméről. (Aki csak belelapozott a „legnagyobb magyar” naplójába, elámul azon a laptömegben, amelyben a gróf könyörög láthatásért, toporzékol, zokog az asszony szerelméért – *Crescence*-ért.) A Batthyány-kép álmvizitáció: világító nőarc, amely győz a ruhatömeg dekoratív áradásán, a fekete háttér monokrómján, a figura olyan, mint túlvilágról érkező biztatás: egyetlen nőalakjának sincs ilyen sugárzó pillantása,

az arc sehol nem dominál ilyen erővel a dekoratív kellékek felett.

Végül is amatőr volt, profiként. Pedig tanulta a mesterséget, idehaza kezdte tizenévesen, majd Párizsban, a Julian-akadémián folytatta iskoláit. Első kiállítása 1914-ben volt, később szinte évente az Ernst Múzeumban mutatta be produkcióját: kiállító művész volt. Mégis: a világban másképp festettek akkor is, utána is, ma is. Valami preraphaelitát, netán Beardsley-re hajazó modort fordít ki többértelműbe. Sokféle stílussal játszik, melyeket átmixelve feltámasztott, amivel fityiszt mutatott vagy mélységbe rántott. Az amatőr ritkán, de előfordul a művészettörténetben – noha többnyire úgy, hogy átlép profiba (mondjuk: Toulouse-Lautrec) –, Batthyány nem ez a fajta. Maradt amatőr ÉS művész: *kettős élete* itt is folytatódik.

A végére hagytam a szexusban tomboló képeit. Emblémaképp, mondjuk, a *Király unatkozik* c. munkáját említem (1929-ből). Meztelen fiú – a kép nagyságát tekintve minifigura, igaz, a vászon centrumába helyezve –, szóval ez a kamasz fészkelődik a baldachin alatt, körötte, mint álmképek, táncoló, vággyal teli nők, esernyős akrobaták, cicik és fényes úri hölgyek – Szardanapal. Aztán rájövök, hogy a fiú csak apropó – az erotikus álom kaleidoszkópja a lényeg: az el nem

érhető, a mások öröme. Azért hoztam ezt a példát, mert itt látszik igazán, hogy képei tökéletesen aszexuálisak. Festőként a megfoghatatlan víziója érdekli, kék, ami mindig csak a másoké. Mert álom-szerű játékosága ellenére tragikus ez a szex. Férfiportréi – lásd *Marich Jenő portréját* (1933-ból) erotikusabbak, sejtelmesebbek, mint táncoló-vágyakozó kokottfigurái. És innen visszafejtve érthetők a „hosszúkás asszonyok”, a vízihullaszerű nők megjelenítése. A kiállítás és a katalógusalbum ezt a tragikus figurát találta el. Hozzáteszem: második – ezúttal minden eddiginél teljesebb – nekifutásra. (Az első ugyancsak Molnos Pétertől: *Gróf Batthyány Gyula, az elveszett Magyarország festője*, 2007-ből.)

Nem hiszem, hogy Batthyány besorolható lenne a magyar művészettörténet valamilyen címszava alá. Művészete többféle nézetet enged meg, a giccsőrtől kora látványkritikusáig, a depresszív dokumentaristától a „jó társaság” gunyoros kommentelőjéig, a tabutörőtől az eklektika kedvelőjéig.

Maradjunk ennyiben.

---

Gróf Batthyány Gyula – Képek egy eltűnt világból. A kiállítás rendezője és a katalógusalbum szerzője **Molnos Péter**. Kieselbach Galéria, 2015. márc. 17. – ápr. 16.; Budapest, 2015, Kereskedelmi Kft., 240 oldal.

Mélyi József

## A Csók hangjai

110

A kortárs képzőművészet világától ma már nem idegen, ha egy nézőben a kiállítás után élményként inkább hangok maradnak meg. Az azonban mégiscsak különös, ha ez a visszhang a látogató fejében egy olyan klasszikus magyar festő tárta nyomán jelenik meg, akinél a legfőbb hatóerőt szinte már a definíció szintjén is a látvány jelenti. Csók István művei két szinten láthatók a Várkert Bazár még újszagú épületében, hetven nagyon színes kép, talán eggyel több vagy kevesebb, valamint a művész néhány egykori saját bútora, dísz tárgya és festőeszköze – ebből a klasszikus képletből kiindulva ideális az lenne, ha legfeljebb belső hangok kísérsénének körbe. Tulajdonképpen akár mellékes és véletlen is lehetne, hogy számomra a külső (és profán) hangélmény mindkét emeleten maradandó volt; az elsőről a teremőrök folyamatos beszélgetése cseng vissza a fülemben, a másodikról a kicsit túlhangosított kísérőfilm szövege. Utólag azonban úgy tűnik, hogy mindez mégsem elhanyagolható és korántsem véletlen.

Haladjunk mégis sorban. A kiállítás Csók István születésének százötvenedik évfordulójára jött létre, az emlékévé részeként többek közt felavatták a festő mellszobrát, a Magyar Nemzeti Bank pedig Csók-emlékérmet bocsátott ki – nem történt ez régen sem másként. Ami új, az a sok furcsa marketingötlet, a művész nevével folytatott idétlen játék: a kiállítást a „Szabad a Csók” című akcióval indították, nőnapon „A múzsa csókja” volt so-

ron; az ötezredik látogató Csók-ajándékcsomagot kapott, amelyben egyebek közt tiszteletjegyeket találhatott a tavasszal nyíló Csontváry-kiállításra. Maga a tárlatkonceptió akár régi, akár új is lehetne; a Várkert Bazár első közvetlenül ide tervezett bemutatójaként hirdetett kiállítás öt témakörbe (műterem, a Kelet vonzása, népművészet, otthon és az idilli külvilág) rendezve mutatja be a főműveket és a nagyobb közönség által ritkán vagy sohasem látott alkotásokat – ez sem tér el a manapság vagy a negyven-ötven éve megszokottól. A cím, *Csók – a derűs élet festője* nyomán a valóságosnál tulajdonképpen sokkal unalmasabbnak gondolhatnánk a válogatást, amely azonban felvillantja az egyik leghosszabb életű magyar festő életének azon rövid periódusait is, amikor egykori kétségtelen tehetségét újra és újra egy-egy nagyobb szabású művel igazolta. Tényleg nagy élmény újranézni a még mindig meglepő térrendszerű *Amalfit*, a sokác lányokról készült kompozíciók is tele vannak élettel, és ha eltekin-tünk a *Thámár*hoz fűzött, a szövegek közül erősen kilógó, bibliai alapú magyarázattól, az adott korszak jellemző nőalakja valóban több mint hús és vér.

A *Thámár* környékén, azaz szinte belépéskor hallottam meg először a hangokat. A teremőrök beszélgettek egymás között folyamatosan, összehajoltak hárman is; a munka- idő közeledő végéről, az időjárásról esett közöttük leginkább szó, unat-

koztak. Már ott a képek között sem tudtam magam függetleníteni tőlük, csak arra voltam képes gondolni, miért vannak itt ennyien, nagyjából úgy, mint 2002-ben az *Álmok álmódói* kiállítás kezdetén, a Millenáris Parkban. Ott a magyar tudomány és technika indokolatlanul sebtében összerakott történetét sürgötték körbe a terekben; akkor Szegő György volt a felelős a díszletért, ő most a Múcsarnok igazgatója, ahol éppen Csáji Attila matyómin-tás fényjátéka látható. Nagyjából mindez megfordult a fejemben, mire átértem Csók népi motívumaihoz, és a városon virtuálisan átívelő gondolat később sem ment ki a fejemből: vajon Csók István – ha élne – lenne-e ma a Magyar Művészeti Akadémia tagja? Bizonytalan vagyok, de inkább azt mondanám, túlságosan sokarcú ahhoz, hogy beférjen egy ilyen szűk skatulyába. Vagy inkább határeset lenne. Ha elnézi az ember a sokác lányokat, akkor Csók számára több mint száz évvel ezelőtt a „nemzeti stílus” összetételében a nemzeti bizonyosan nem a mai, sokszorosan kiüresedett fogalmat jelentette, a szót még valamilyen 19. századi értelemben gondolhatta el, és talán ugyanígy lehetett a stílussal is – ha meghallaná, ma hogyan dobálózunk vele, valószínűleg értetlenül rázná a fejét a komolytalanságunkon. Festményein látszik, hogy egy adott korszakban ez a fajta népi merítés nem tartalmatlan díszletként szolgált, hanem valódi programot jelenthetett.

A hangok nyomán persze elkalandoztam. A kiállításon mindezt azon mérhettem le, hogy a műteremben álló, a tükörbe nézve harisnyáját igazgató nőalak kompozícióját csak akkor kezdtem el értékelni, amikor

a Duna felé nyíló ablakok egyikén, egy napellenzón a motívum kissé felnagyítva megismétlődött. A funkcionális dizájnelemen kirajzolódó sziluettek nézve vált világossá, milyen keskeny a mezsgye a függönyön megjelenő, erősen szexuális töltetűnek látszó jelenet és az alapjául szolgáló mű pusztán mondén – egyszerre francia és német hagyományokat idéző – festőisége között. Az aktokhoz kapcsolódó botrányok, a közönségnek, a megrendelőknek tett engedmények épp e határmező függvényében válnak újraértelmezhetővé.

Az emeleten elhelyezett Balatonképekhez első látásra nem létezik nagyvilági narratíva. Itt a program a magyar táj magyar ecsettel, s ezt a falra akasztott ecsetek sem engedik figyelmen kívül hagyni. A kísérőfilm állandóan duruzsoló hangja is folyamatosan errefelé tereli a látogatót: mennyire magyar mindez. Messziről hallatszik, hogy Basilides Zoltán hangja tölti be a teret, s erről a hangról nem mindig tudom eldönteni, hogy ironikus-e, vagy még komolyan ötvenes évekbeli: a *Föltámadott a tengerből* ismert Basilides lenne-e, vagy a későbbi karakterszínész, a sorban alakított „rossz” figurákkal. Most persze Csók Istvánról beszél egy 1955-ben készült dokumentumfilmben, amelyet testvére, Basilides Ábris rendezett (szakértő: Aradi Nóra); ugyanez a film volt látható a 2011-es, szintén évfordulós székesfehérvári kiállításon. Az ötvenes évekbeli hangok megint elterelik a gondolataimat, a Basilides család felé. A két idősebb testvér, Barna és Sándor festészetére, arra, hogy Ábris négy évvel korábban még *Sztahonovista munkamódszerek az építőiparban* címmel rendezett doumen-

tumfilmet, később ráállt a művészportrékra, munkáival 1954-ben és 1956-ban a Velencei Biennálén is szerepelt. A Csók-film elején elegáns urak állnak egy szalonban, régi bútorok között, az ötvenes évek közepén egy első világháború előtti környezetben, pohárral a kezükben; a nagy festő kilencvenedik születésnapját ünneplik. Mintha ez a környezet abban a korban a világon a legtermészetesebb lenne. Mintha nem is lenne külvilág, mintha elfelejtethetnénk mindent. Mintha Szabó Lőrinc 1956-ban keletkezett verssora nyomán tényleg csak a derű óráit számolhatnánk (*Csak a derű óráit számolom* – a Kádár-korban ebből is tévéműsor-cím lett). Csók István a hangok és képek szerint örök, ennek szellemében nincs hézag az elmúlt kétszáz évben: az 1895-ös környezet, az 1955-ben forgatott film és a mai Várkert Bazár egyaránt a derűs magyar narratíva része: mintha mi sem történt volna.

112

A Történeti Arcképcsarnok éppen 1895-ben költözött ki a Várkert Bazárból; a Csók-kiállítás most leginkább ebbe a korba repít vissza. Nemcsak a berendezési tárgyak, az egykor a lakást vagy a műtermet díszítő keleti dísz tárgyak vagy a fotóról egy bordó függöny mögül kikandikáló Csók-családtagnak idézik meg a békebeli közeget, hanem mintha a századfordulótól egészen a művész haláláig készült festmények motívumai is ezt a nosztalgiát erősítenék. Ha így nézzük, Csók valamennyi nőalakját, enteriőrjét, táját mintegy mágnesként ez a kor vonzza vissza. És ha már ilyen a válogatás, ez a szempont lehetne a kiállítás igazi szervezőereje. Csók visszavágódása, talán menekülése lehetne a vezérfonala, ebből a pers-

pektívából lehetne láttatni azt is, ami kimaradt, például a húsz-harmincas évek nyílt szellemiségű Csókját, aki a Képzőművészeti Főiskolán teret adott a „szélsőséges” fiataloknak is. Innen nézve válhatna egyértelművé, hogy bár Csók életműve derűs és idilli elemekben gazdag, de a múltba konvergálva rendkívül sokszínű; viszonyítási pontja sok tekintetben az a világ, ahonnan százötven évvel ezelőtt elindult.

Mivel ez a szál elmarad, a szépen rendbe hozott térben sorakozó szép képek emléke mellett a nézőkben inkább a Csók-brandépítés lenyomata marad meg, amely olyan profán tényezőkből építkezik, mint az emlékévek önjáró gépezetének dinamikája, a látogatószám növelésére irányuló megalkuvásmentes szándék – ez lassan átszővi többi közt a Magyar Nemzeti Galéria tárlatait is –, a szakmai háttér elvékonyodása, amely jól látszik most a bevallottan rohamtempóban készült kiállításon is. Ha mindezt a tárlat jellegét erősen meghatározó helyszín felől nézzük, világossá válik, hogy az állam mintha nem bízna saját, szakmai háttérrel rendelkező intézményeiben, és nem lenne más célja, mint hogy az eredetileg múzeumokba, Múcsarnokba, Ernst Múzeumba való bemutatókat a maga alapította helyszínekre szervezze ki. Ez a szándék az új kiállításpolitikája jegyében – amelynek zászlóshajója a Várkert Bazár – az esetlegesen alkalmazott szakembereket is kiemeli eredeti intézményükből, és más közegbe helyezi, a pénzt a meglévő múzeumok helyett az új helyekre összpontosítja (rosszabb esetben nem alkalmaz szakembereket). Az intézmény mint szellemi műhely e kontextusban nem szá-

mít már, hiszen egy kiállítás fentről nézve nem több, mint politikai marketingeszköz vagy egyszerű árubemutató, Csók István festésze- te pedig ebben a közegben nem le- het más, mint egy szép dísz a nagy magyar derű tablóján.

A Várkert Bazárt az egyik reklám- szövege olyan helyként aposztro- fálja, amely „a városi élet művészei- nek” ad teret. Amikor az „új magyar

idillről” van szó, nekem most in- kább Móricz Zsigmond *Az Isten há- ta mögött* című, több mint száz éve született művének fordulatai csen- genek a fülemben, de valószínűleg csak azért, mert a környezet felraj- zolásához az író a mintát a Basili- des család múltjából vette.

Csók – a derűs élet festője. Várkert Bazár, 2015. február 14. – július 5. Kurátor **Gärtner Petra**.

*rol-rol*

Gyórfy Iván

## Az egyfarkú meséje

Többféle műfaj, attitűd és kultúra házasságából született Ujj Mészá- ros Károly első nagyjátékfilmje, a *Liza, a rókatündér*, kettős céllal: hogy elbűvöljön és megmosolyogtas- son. Egyik célkitűzés sem jellemző személyiségjegye a fősodorbéli új magyar vígjátéknak. Elbűvölni nem különösebben akar; ahhoz a zsigeri én megragadása helyett a tudattalan mélyrétegein kellene la- víroznia, hogy felszínre segítse a bennünk rejtőzködő gyermeket. Egyszerűnek tűnik, ám megközelí- teni és csapdába ejteni nehézkes: alapvetően bizalmatlan állatfaj az ember, a simogató kézbe legszíve- sebben beleharapna, a jó szándékú gesztus elől kitérne és elillanna. A belső gyermek is megtanulta már, hogy kerülje az őt meg nem értők atyáskodó tolakodását. A mosolyt – a szelíd, ártalmatlan típusút, amelynek semmi köze az irigység forrásából feltörő káröröm vicso- rágásához vagy a kényszeredett ajak-

rángáshoz – szintén körülményes előcsalogatni: előbb fakadnánk gyomorból induló, fetrengős kacaj- ra, könnycsatornát kifacsaró fel- tartóztathatatlan röhögésre, mint a világgal érzett pillanatnyi össz- hangnak az arcon tétován elterülő, az idegpályákon keresztül a fejtető- től a lábujjakig is elnyújtózó vetü- letére. Aki mégis feladatának érzi, hogy előidézze ezt a lelkiállapotot – miközben kellő táplálékot nyújt érzékszerveinknek és primerebb vágyainknak, örömeinknek, félel- meinknek –, anyait-apait bele kell adnia, hogy sikerrel végrehajtsa az alkímiai konjunkciót.

A *Liza, a rókatündérnek* azon- ban van érzéke a harmóniához. A külsőhöz és a belsőhöz is. Ügyesen pároztatja az abszurd komédiát a melodramával, az 1970-es évek so- sem volt kelet-európai gulyáskapi- talizmusát a létező szocializmus- sal, a műfaji filmes kelléktárat a szerzői önkiteljesítéssel. Az ötlettől

a megvalósításig eltelt nyolc év minden kínja és keserve ellenére elengedett, méterekkel az aszfalt felett lebegő alkotás Ujj Mészáros Károlyé – figuráit úgy varázsolja a digitális utómunkával valószínűvé formált, elsőrangú ízléssel válogatott díszlet- és kellékelemek elé, mintha épp most léptek volna ki egy mesekönyvből vagy a *Kondzsa-ku Monogatari* folklórgyűjteményből. A rendező szavaival: „felnőtteknek szóló mese a miénk: az a végtelen feszültség, amelyben élünk, azt követeli, hogy a lelkünk egy darabja kapjon valami táplálékot. Hogy érezzük, bizonyos pozitív ideáknak, ha máshol nem, a mesében van még létjogosultságuk, és ez a tudat oldja kicsit az örületet, amelyben élünk.” És nem csupán a már csak szellemként kísértő, hatvanas évekbeli japán popikonnak maszkírozott, harsányzöld nejlönöltönyben táncot lejtő és ártatlan lányszíveket rabul ejtő Tomy Tani emelkedik az emeleti ablak magasságába, azonos szintre a rókatündérral egynemű, vakítóan fényes holddal. Nem csak Liza jár úgy lakásában apró gésaléptekkel, mintha nem e világról való volna. S nem egyedül Henrik és Inge szeretkeznek egy pattogó gumilabdán utánozhatatlan könnyedséggel. E cselekedetek a film téren és időn kívül található, mesei-mitologikus struktúrájában nyerik el helyüket (a rókatündér ugyanis a japán hitvilág szerint, ha igazán erős, felülírja a fizika diktátumát): természeti istenségek által létrehozott, jó- és rosszakarató démonoktól, őserőktől megszállt, a csoda felé egyirányú ösvényen vezet az utunk rendeltetésünk felismeréséhez és a döntéshez, amellyel elérhetjük hiányzó felünk.

Az „abszurd párvalasztási mesé-

nek” – ahogy Ujj Mészáros Károly nevezi teremtményét – végül is ez a tétje: Liza (Balsai Mónika), a naiv lányka, aki utolsó 12 évét a japán nagykövet ágyhoz kötött feleségének, Tanaka Mártának (Molnár Piroska) az ápolásával töltötte, képzletbeli barátja, Tomy Tani (David Sakurai) és egy japán romantikus regény társaságában, 30. születésnapján kimenőt kér, hogy megtalálja élete szerelmét. Beül a kecskefejes logójú gyorsétterembe, a Mekk Burgerba, ahol szerinte szerelmek köttethetnek első látásra, ábrándozik az álomférfiről, és figyeli a társkereső hirdetésre érkező párok negédes romantikáját, amely pont addig a pillanatig tart, amíg el nem fordítja tekintetét. Ám Tomy Tani, a butuska japán dalokat éneklő, démoni erők felett rendelkező sztár nem tűrheti egyszemélyes rajongótábora elpártolását: sorra teszi el láb alól Liza udvarlóit, nem múló büntudattal sújtva őt, továbbá az iránta vonzalmat érzők halálát okozó átokkal, a rókatündérek sanyarú sorsával. A sok rejtélyes, balesetnek tűnő haláleset – egyebek mellett a kapros dinnyelevésért, a mentás májért és egyéb fantázia-dús ételkölteményekért rajongó Károly (Cserna Antal) fulladása, a félénk, idegességében szekrényekbe bújó Ludvig úr (Kovács Lehel) infarktusa, a szemközti háztetőn dolgozó kéményseprő érthetetlen lezuhanása, Giovanni, a teleshupos bizsuértékesítő buszbalesete vagy az amorózó Henrik (Schmied Zoltán) halálos tarkósebe – felkelti a nyomozó hatóságok gyanúját is. Az Ezredes (Reviczky Gábor) – egy szorulásos kávéfőző miatt – drámai hangszerelésű kihallgatásnak veti alá Lizát, aki hiába veti be a *Cosmopolitan* magazin bájosan együgyű trükkjeit a férfiak megszédí-

tésére, és varr magának csipkefüggönyből vadító, hófehér miniruhát: a remélt boldogság helyett akaratlanul a sírhoz tereli őket. Egyedül Zoltán zászlós (Bede Fazekas Szabolcs), a szintén szerencsétlenül járt özvegyasszony Lizára hagyott lakásának újdonsült albérlője tart ki rendületlenül: nyomában életre kelnek a halott villanykapcsolók, rossz végértartályok, és felcsendül a finn westernzene – Kaurismäkinak köszönhetően, akitől a visszafogott színészi játék és az északi atmoszféra mellett Ujj Mészáros ezt is kölcsönvette. Ő és az ablak előtti virágtartóban éldegélő, időnként életveszélyesen elcsavargó vaspondró, akinek később Zoltán keres társát – Liza e kettőt képes tartósan maga mellett tartani, habár Zoltán hamar bérletet vált a baleseti sebészetre. S hogy Liza tényleg el van-e átkozva, képes-e valahogy kibújni a mitikus törvényszerűségek alól, ténylegesen mekkora hatalma van Tomy Taninak, befejez-e az Ezredes akár egyetlen közmondást is, és a zászlós mit csinál, ha rázuhan a csillár – néhány a mese legnagyobb titkai közül, melyeket nem lehet kézbesítőre bízni.

Leszámítva a semmivel nem indokolható bürokratikus akadályokat és a filmtámogatási rendszer nyögvenyelős átalakulását, a *Liza, a rókatündér* minden egyes belefektetett percet, adóforintot és szponzori támogatást meghálált – akkor is, ha a kétórás játékidő szűk másfél órára kurtítása után is van olyan érzésünk, hogy maradtak üresjáratok. Jól tette, hogy elrugaszkodott a történetvázat szállító *Liselotte és a május* című Pozsgai Zsolt-drámától, amelyben indok és előkészítés nélkül hálnak sorra a reménybeli kérők, majd az antihősnőt is magával ragadja a néhány

doboz gyógyszerrel házhoz hívott halál. Szintén jól, hogy a stáb nem sajnálta az időt a jelenetek egyharmadát érintő digitális manipulációtól, amellyel vakolatot építettek a málló házfalra, az Északi-sarkra röpitették a japán popénekest és a Fudzsi-hegy lábához a valójában az Isonzó (Soca) völgyében kocsikázó szerelmeseket, valamint egy évig javígtatták a rókatündér ruhája alól előlibbenő egyetlen farkat. (Ha kilenc lett volna neki, mint legerősebb, legéltesebb és legbölcsebb fajtársainak, talán előbb talál rá élete párjára – de néhány évet még biztosan várhatunk a bemutatóra.) A szürreális látványtervek, az aprólékosan megtervezett, (részben) külföldről importált, korhű díszletelemek és a külön erre a célra alkotott ruhakompozíciók, a barna szobabelső és a kékes-szürkés külszíni fények, a budapesti és a 41 napos forgatás alatt egy stúdióban felvett, mégis egy alternatív univerzumban otthonos snittek egységbe forrnak az operatőr kamerája és a rendező minden mozaikdarabra féltékenyen ügyelő tekintete előtt. Ujj Mészáros Károly álomvilága, amelyben békésen megfért egymással a kipukkadástól rettegő gumiberber (álom az álomban, egy kisfiúéban, akinek kipukkadt a lufija és a focilabdája), a bútor alá bebújó, éjszaka ismeretlen vidékeket felfedező házaspár, valamint az úrben lebegő bérház, amelynek lakói a melléjük sodródó japán kollégiumra csodálkozhatnak rá – három korábbi kisfilmjében, a *Gumiberberben* (2002), az *Álmatag férfiak titkos kalandjaiban* (2008) és a *Pallika leviszi a szemetet* (2005) címűben –, immár kikerekedett.

A *Liza, a rókatündér* vonzereje az iróniától a szarkazmusig terjedő skálán mozgó finom humorában, a

túlzás határáig abszurd cselekményszövésében, páratlan látványregisztrében, Tövisházi Ambrus Eiko Toda szövegeire írt műjapán popzenéjében rejlik, amelyet a forgatás előtti egy hónapos próbával tökéletesre csiszolt színészi összhang egészít ki. Különösen Balsai Mónika, Bede Fazekas Szabolcs és Schmied Zoltán játéka figyelemre méltó, de az epizód szerepekben brillírozó Bán Jánostól Szabó Győzőig, Cserna Antaltól Kovács Lehelig valamennyi közreműködő ügyesen mozog a tárcsás telefonok és szőrös szakácskönyvek világában, ahol Kádár János hangja a rádióból a kapitalizmus továbbépítését ígéri, és a rendőrkapitányság épületén a Csudapest feliratot már Suta-pestté erodálta az idő.

Az *Utóélet* (2013) és az *Isteni*

*műszak* (2013) egyedi, morbid humora, a *VAN valami furcsa és megmagyarázhatatlan* (2014) suttozó propagandából zajos közönségsikkerré erősödő hanghullámverése és most a *Liza, a rókatündér* elsöprő bája, lenyűgöző perfekcionizmusa bizonyítja: az első nagyjátékfilmes magyar rendezők, ha végre lehetőséget kapnak, komédiáikkal nemzetközi összehasonlításban is megállják a helyük.

*Liza, a rókatündér*. Színes, magyar romantikus vígjáték, 98 perc, 2014. Rendező-forgatókönyvíró **Ujj Mészáros Károly**; forgatókönyvíró **Hegedűs Bálint**; zeneszerző **Tövisházi Ambrus, Csengery Dániel**; operatőr **Szatmári Péter**; szereplők **Balsai Mónika, Bede Fazekas Szabolcs, Schmied Zoltán, David Sakurai, Molnár Piroska, Reviczky Gábor, Szabó Győző, Cserna Antal, Gubik Ági, Kovács Lehel, Bán János, Hajdu István, Kocsi Mariann, Nadasdi László.**

*rol-rol*

Pető Iván

## Deklasszálódtak, eltűntek

Douglas Smith terjedelmes (nettó, tehát jegyzetek, irodalom nélkül 500 oldalas) műve az orosz nemes-ség 1917 utáni sorsát mutatja be. Az eredeti, angol nyelvű változat címe: *Former People* (A múlt embe-rei), a magyar cím ott alcím. A szerző, a Washingtoni Egyetem Oroszországgal foglalkozó törté-nészprofesszora, korábbi három könyve magyarul nem jelent meg. Ezek a 18. század Oroszországról szólnak, így az orosz szabadkómű-vességről, Nagy Katalin és Patyom-kin herceg levelezéséről, illetve egy

különös történetről, miszerint Nyi-kolaj Seremetyev gróf létrehozott jobbágyaiból egy operatársulatot, melynek Gyöngy néven szereplő primadonnájával botrányos házasa-got is kötött. Mint a mostani könyv Prológusából kitűnik, az utóbbi mű anyaggyűjtése során merült föl, hogy érdemes a nemes-ség tágabb körével, az egész társa-dalmi osztállyal, annak elpusztítá-sával foglalkozni.

„Az ember nem tehet mást, mint hogy belátja, hogy mi, e század gyermekei, bűnhődünk az elődeink

vétkeiért, különösen a jobbagység intézményéért, annak minden szörnyűségével és romlottságával, mert én elég régen születtem ahhoz, hogy tudjam és tanúsítsam, amit a tulajdon szememmel láttam, és ami mostanság nyugtalansággal tölti el a lelkemet. ... Ki a bűnös abban, hogy az orosz nép, a parasztság és a proletáriátus barbárnak bizonyult? Ki mást lehet vádolni, ha nem bennünket, mindannyiunkat?” – írta Vlagyimir Golicin herceg 1918-ban. Vádolhatók az uralkodók is, folytatja, hiszen III. Sándor a nép energiáinak, a felvilágosodás és a haladás iránti vágyának elfojtásával foglalkozott, II. Miklós pedig szánalmas sarlatán volt. „Nem tudom, mi a rosszabb, mi a vadabb: az arcátlan, barbár tömeg zabolatlansága, vagy az arisztokraták és előkelők kisszerű zsarnoksága, akik »a föld sójának« tekintik magukat.”

Voltak mások is a bolsevikok által a történelem szemétdombjára szánt nemességéből, bár nem sokan, akik ilyen világosan látták a 20. századi orosz tragédia okait. Pedig Vlagyimir Golicin nem akárki volt! A Golicin család Oroszország legnagyobb és legrégebbi nemesi, arisztokrata családjai közé tartozott. Vlagyimirt a 19. század végén választották meg először, majd többször újra Moszkva polgármesterének, ahol a liberális reformok, a törvények uralmának szószólójaként lépett föl, került szembe az autokrácia képviselőivel. Azon kevés nemes közé tartozott, aki az 1917-es forradalom után hazájában, természetes halállal hunyt el, 1932-ben.

Douglas Smith két igen kiterjedt arisztokrata családot, a Golicinokat és a Seremetyeveket állítja középpontba, de ahol a források ren-

delkezésre állnak, a nemesség egészével, illetve más családok, személyek sorsával is foglalkozik. A könyv tartalmát pontosan, lényegre törően foglalja össze a védőborítón Simon Sebag Montefiore-től, az ismert Oroszország-szakértő történetstől idézett mondat: „Megrendítő emberi történetek sora az orosz arisztokrácia csillogó múltjáról, pusztulásáról és egyes tagjainak túléléséről.”

Bár igaz, amit a szerző ír, hogy történelmi monográfia még nem foglalkozott az orosz nemesség életével, 1917 utáni megsemmisítésével, azért a magyar közönség számára nem ismeretlen a terep. A történeti munkákat most nem említve, a 19. századi orosz irodalom java hú és színes képet fest e meglehetősen rétegzett társadalmi osztály életéről, gondolkodásáról. A szépirodalomnál maradva, a bolsevik forradalom utáni polgárháború kíméletlenségéről, a nemesi osztály pusztulásáról is sok minden lehet ismerős annak, aki olvasta a korszakról szóló műveket. Szemben a nyugat-európai, amerikai olvasóval, itt nem egy távoli világról szóló tudósítás, amiről e munka beszámol, hanem 1949-től a hatvanas évek első feléig Magyarországra is átültetett gyakorlat. Az itt élők nagyobb része elemi tanulmányai alapján is ismeri az egykori elnyomó osztályok megsemmisítésének és a volt elnyomottak hatalomra kerülésének tanát, s ha járt egyetemre, még kötelező tudományos szocializmus kurzusokat is abszolvált. Mindemellett az elmúlt bő 25 évben jócskán jelentek meg igényes és kevésbé igényes, eltérő részletességű történeti munkák is a 20. század első felének Oroszországról, illetve a Szovjetunióról, amelyekből az érdeklődő számára vilá-

gos kép rajzolódhat ki a nemesség sorsáról.

Douglas Smith valóban az emberi, családi történetekre koncentrál; a tervszerű, tudatos és az ösztönös, indulatokra épülő pusztítás, a tragédiák és nemzeti kincsnek is tekinthető anyagi javak, értékek megsemmisítése részleteinek felidézése teszi ki a mű túlnyomó részét. Ugyanakkor, ha összehasonlíthatatlanul szerényebb keretek közt is, de bemutatja a nemességgel szembeni indulatok társadalmi gyökereit, okait, az orosz jobbágy-ság, illetve formálisan 1861-től már szabad parasztság helyzetét. Röviden, de szót ejt a társadalmi piramisról is, miszerint a döntően földtelen, vagyontalan korábbi jobbágyok aránya a forradalom előtt a lakosság 80, a privilegizált nemesség alig másfél százalékát tette ki, de a föld, a vagyon még szűkebb kör kezében koncentrálódott, hiszen a nemesi származás önmagában nem jelentett vagyont is, a hivatalviselés és az értelmiségi pályák is jelentős részben a nemesség előjogaihoz tartoztak. A történések megértéséhez szükséges mértékben, de csak érintőlegesen foglalkozik az eseményeket nagyban befolyásoló teóriákkal, az osztályharcról szóló nézetekkel, az orosz narodnyik hagyomány-nal, a terrorizmus örökségével és azzal, amit marxizmus-leninizmusnak, sztálinizmusnak neveznek, vagyis a cári Oroszország uralkodó osztályainak megsemmisítését hirdető bolsevik nézetekkel, és az elvárhatónál is szerényebb keretek között említi, hogy más, az orosz forradalomban szerepet játszó pártok, mozgalmak mennyiben képviseltek mást, illetve hasonlókat. A tényeknek megfelelően látatja, hogy a nemességgel szembeni indulatoknak milyen mélyek voltak

a gyökereik, és hogy a gyilkosságok, a vagyonok pusztítása, a földek kisajátítása nem bolsevik találmány vagy uszítás volt, hanem évszázados sérelmek és gyűlölet következménye. Annak a ténynek, hogy a forradalom, a polgárháború kegyetlensége, a nemesség, arisztokrácia elleni fellépés brutalitása részben az első világháborúban gyökerezett, nem sok figyelmet szentel, holott a háborús ellenség, más nációk gyűlölete könnyen transzformálódott osztálygyűlöletté, és az ölés, a gyilkolás bagatellizálódása is átmentődött. Ugyanakkor bemutatja, hogy az állami szintre emelt terror mennyiben volt más, mint a közvetlen indulatokból eredő, spontánnak nevezhető: az előbbi szisztematikussága és ismétlődő hullámai voltak csak képesek arra, hogy ne csak korábbi élete anyagi feltételeiben, hanem valóban a szó szoros értelmében, a fizikai valóságában semmisítsen meg egy társadalmi osztályt.

Mivel a háború alatt a vagyon jelentős részét otthon, Oroszországban tartani hazafiúi kötelességnek számított, a nemesség azon része, amely a forradalom után időben elmenekült az országból, jórészt vagyontalan maradt, a szó szokványos, lecsúszottsági értelmében deklasszálódott. Így lett a két háború közötti világ jellegzetes nyugat-európai figurája a portásként vagy hasonló más posztokon is arisztokratikus eleganciáját megőrző orosz herceg. A részben anyagi okokból, a vagyont ideig-óráig őrizni próbáló, részben a bolsevikok ellen harcoló családtagok miatt, nem utolsósorban pedig a szülőföldhöz ragaszkodás okán otthon maradók másként deklasszálódtak. A bolsevik rendszer már igen korán pedagógiai szándékkal sokszor fizikai munká-

ra kényszerítette a nemesi családok addig „kizsákmányolásból”, vagyonból élő tagjait, de a szisztematikus vagyonek Kobzás hatására sokan formális presszió nélkül is különféle, korábban elképzelhetetlen munkák vállalásából próbáltak megélni. Az osztály fölszámolása azonban az egymást követő letartóztatási, bebörtönzési, internálási, száműzési és nem utolsósorban kivégzési hullámok révén vált teljesé.

Komoly kutatást, forrásfeltárást igényelt ez a könyv, mert a családi archívumok jelentős hányada megsemmisült: ahogy a szerző jelzi, a Szovjetunióban kialakított katalógusrendszer még címszóként sem vett tudomást a nemesség egykori létéről. Erénye, hogy a bemutatott sorsok megrázóak, de a szerző többnyire kerüli a hatásvadász eszközöket. Még ha a tágabb összefüggések eléggé elnagyoltan kapnak is csak teret, az egyéni és családi történetekből összeáll a nemesi, arisztokrata osztály 1917 utáni története; az induktív módszer célravezetőnek mutatkozik. Korrekten megírt, tisztességes munkát tarthatunk tehát a kezünkben. Mégis felmerül: miért éppen ez a könyv hívta föl magára a magyar kiadó figyelmét? Nem eléggé populáris ahhoz, hogy szélesebb közönség érdeklődését kiváltsa, és ha részleteiben nem is, de egészében ismert, amit elénk tár, vagyis nem mutat rá újszerű összefüggésekre, így tudományos értelemben sem nevezhető igazán izgalmasnak.

A hasonló jellegű művek fordítói-publikálási gyakorlata szerint az irodalomjegyzékben (ha van) a művek magyar nyelvű kiadását is feltüntetik, és a jegyzetekben ezek oldalszámára illik hivatkozni. Az

nem a könyv használójának dolga, hogy átlássa, kinek a feladata ez a sokszor pepecselést igénylő munka, a fordítóé vagy a szerkesztőé. Mindenesetre miközben az érdemi szöveg az elsősorban orosz, de angol fordítóként is jelentős műveket tolmácsoló Soproni András rangjához méltó, az apparátus – mondjuk így – meglepően átgondolatlan. A kézirat források jegyzékében az angol nyelvterület intézményeinek neve angolul olvasható, míg az oroszországi állami intézmények neve kizárólag magyarra fordítva, ugyanakkor az orosz magángyűjtemények latin betűs átírásban, de oroszul szerepelnek. A publikált források jegyzéke az eredeti nyelven (az oroszoknál latin betűs átírással) sorolja a kiadványokat, de egyetlen kivételként, a Soproni által fordított Gulágnál csak az 1993-as magyar kiadást említi. Ezzel szemben például Sophy Skipwirth Dolgorukij hercegnő 1970-ben magyarul is megjelent emlékiratainál kizárólag az 1968-as angol, John Reed számtalan kiadásban magyarul is olvasható Tíz nap...-jánál is csak az 1935-ös amerikai megjelenést tüntetik fel. A monografikus történeti munkák közül például Richard Pipes orosz forradalomról, illetve az ismeretlen Leninről vagy Appelbaumnak a Gulágról, a könyv védőborítóján idézett Montefiorenak Sztálinról szóló munkája magyar kiadását is figyelmen kívül hagyják, amihez képest csak apróság, hogy utóbbi nem családneve, hanem második keresztnéve alapján került a szerzők ábécérendjébe stb.

**Douglas Smith:** Az orosz arisztokrácia végnapjai. Fordította **Soproni András**. Budapest, 2014, Európa. 622 oldal, 4490 forint.

Csengery Kristóf

## „...a mélybe ránt”

Alban Berg (1885–1935) két operája (*Wozzeck*, 1922; *Lulu*, 1935) nem könnyed szórakozás, amelytől jókedvre derül a néző-hallgató. A zeneszerzőről írt egyetlen magyar nyelvű könyv (*Alban Berg – Gondolat*, 1967) szerzője, Pernye András idézi Adorno találó megfogalmazását: „*Berg különös előszeretettel zárta szívébe mindazokat, akiket a társadalom kizárt magából*”. Büchner és Berg *Wozzeck*-je ilyen: ő a társadalom fokról fokra gyilkossá váló, megalázott páriája. És ilyen Lulu is: „rossz nő” – bár ő nem abba a vonulatba illeszkedik, amelyet a zenetörténet korábbi *traviatái* előlegeznek. Nem Alexandre Dumas (fils) és Verdi idealizált nőalakjának, a halálban megdicsőülő, fertőzött tüdejű, de patyolatlelkű kurtizánnak a rokona. Lulu zenetörténeti elődje nem Violetta Valèry, hanem néhány más irodalmi/zenei nőalak: azok, akik a *Faust* Gretchenjével ellentétben nem a mennybe emelnek, hanem a mélybe rántanak. („*Das ewig Weibliche zieht uns hinan – az örök asszonyi vonz odafent*”, olvassuk a *Faust* II. részét záró *Chorus mysticus*-ban.) Lulu elődei: Carmen (Prosper Mérimée/Georges Bizet), Manon (Antoine François Prévost/Jules Massenet, Giacomo Puccini), Salome (Oscar Wilde/Richard Strauss), Nana (Émile Zola). Ezek a művek az angyali után a démonit mutatják fel, belemarkolva a társadalom sárába. A Wagnernél (*A bolygó Hollandi*) még megváltó nőalak után most az a másik nőtípus lesz a fő-

szereplő, amelynek képviselői pusztulásba taszítják a velük kapcsolatba kerülőket. Frank Wedekind (1864–1918) német drámaírónál a goethei „*zieht uns hinan*” már „*zieht uns hinab*”-ként értelmeződik át. Az „örök asszonyi” a mélybe ránt.

A műveinek erotikus tartalma miatt kortársai által sokat támadott Wedekind két hányatott sorsú drámája, *A Föld szelleme* (*Erdgeist* – 1895) és folytatása, a *Pandora szelencéje* (*Die Büchse der Pandora* – 1904) szolgáltatta Berg második operája, a *Lulu* nyersanyagát – történet egy démoni vonzerejű nőről, aki körül kivirágzik a pusztulás. Berg 1905. május 29-én látta a *Pandora szelencéje* ősbemutatóját, és hosszú időn át hordozta magában az élményt, lassan érlelődött benne a későbbi *Lulu* megírásának gondolata. Az előjátékkal ellátott, háromfelvonásos operán (szövegét Berg maga írta) 1929-ben kezdett dolgozni, s a munka 1935-ig tartott. A komponálást meg kellett szakítania, amikor 1935-ben arról értesült, hogy Alma Mahler és Walter Gropius lánya, a 19 éves Manon Gropius gyermekbénulásban meghalt, ez az élmény *Hegedűversenye* megírására készítette, amellyel Manont gyászolta meg. „*Egy angyal emlékére*”, áll ajánlásként a partitúra élén. A sors azonban úgy akarta, hogy rövidesen Berg is kövesse a Gropius lányt: a *Hegedűverseny* lett utolsó befejezett műve, a miatta félbehagyott *Lulu* végére pedig már nem tehetette ki a pontot. A *He-*

*gedűversenyt* 1935 augusztusában írta, és december 24-én, karácsony napján maga is halott volt. Ötvenévesen fatális szerencsétlenség okozta vesztét: egy rovarcsípés előbb furunkulust okozott a farkcsontjánál, majd ugyanez a kelés befelé kifakadva vérmérgezést idézett elő, s az orvosok a zeneszerzőt nem tudták megmenteni.

A *Lulut* tehát befejezetlenül hagyta az utókorra. Teljes egészében elkészült az első két felvonás, a harmadiknak Berg megkomponálta és meghangszerelte az első 268 ütemét, az első és második jelenet közti hangszeres átvezetést, valamint az opera fináléját. Minden egyéb csupán vázlatban maradt fenn. Nyilvánvaló volt, hogy miként pár évvel korábban Puccini utolsó operáját, a szintén befejezetlenül maradt *Turandotot* (1924), a *Lulut* is „idegen kéznek” kell kiegészítenie. Hogy a kiegészítés munkáját végző kéz ne legyen annyira idegen, Berg halála után özvegye férje mesteréhez és barátjához, Arnold Schönberghez fordult, aki először vállalta a feladatot, később azonban visszalépett. Ekkor Helene Berg mindenki más számára megtiltotta a *Lulu* kiegészítését, és a mű évtizedeken át kizárólag csonka alakjában kerülhetett közönség elé. 1976-ban az özvegy 91 évesen elhunyt, s ezzel elhárult a jogi akadály a kiegészítés elől. Ekkor a ma is élő osztrák zeneszerző és karmester, Friedrich Cerha (1926) kiegészítette a *Lulut* – ezt a verziót Pierre Boulez mutatta be Párizsban 1979-ben.

Berg a második bécsi iskola stílusának érdekesen rendhagyó alakja. Mestere, Arnold Schönberg (1874–1951) szigorúbb-ideologikusabb zenét írt, tanítványtársa, Anton We-

bern (1883–1945) pedig a zenei alkotóelemek determináltsága és a végletes tömörítés irányában fejlesztette tovább a stílust, megelégedve ezzel a második világháború utáni szeriális törekvések kibontakozását. Berg más. Találón jegyzi meg Pernye András az opera budapesti bemutatója alkalmából írt elemzésében, hogy „a *Lulu* zenei anyagában Berg a tizenkétfokú szerkesztés keretein belül érvényt szerez egyfajta bel cantónak”. Mindez nem egyedülálló a zeneszerző életművében: Berg stílusa nemcsak a *Luluban*, hanem mindennütt megközelíthetőbb és követhetőbb a hagyományokhoz szokott zenehallgató számára, mint a második bécsi iskola egyéb szerzőinek művei. Ő mindig dallamosabb, zenéjétől nem tartja távol az érzelmeket, és a komponálásmód nála a legszínesebb – érzéki szépségű zene a tizenkétfokúság keretei között. Ez az érzéki szépség megfigyelhető minden fontos kompozíciójában a korai *Zongoraszonátától* (op. 1, 1907/08) a vonósnégyesre fogalmazott *Lírai szvitig* (1925/26), a szopránra és zenekarra írt *Altenberg-daloktól* (op. 4 – 1912) a zongorát, hegedűt és fúvósokat foglalkoztató, rendkívül nehéz *Kamara-koncertig* (1923/25).

Ennek ellenére a *Lulu* nem vált a 20. századi operajátszás népszerű művévé: a *Wozzeck* inkább bekerült a köztudatba. Az okokat keresve három tényezőt sorolhatunk fel: egyrészt a befejezetlenség mozzanatát, amely egy mű utóéletét mindig bizonytalanná teszi, másrészt a témát, amely nemcsak nyomasztó, mint a *Wozzecké*, de provokatív tartalmú is – „csak felnőtt nézőknek ajánljuk”, írhatják az operaházak az előadások plakátjára. Végezetül

a harmadik sikercsökkenítő mozzanat a mű rendkívüli előadási nehézsége: a szövegek hallatlanul nehezek, Lulué egy koloratúrsoprán technikáját igényli. Mindez együtt elegendő volt ahhoz, hogy a műnek kevés előadása valósuljon meg, és kevés lemezfelvétele készüljön. Beszédesen jelzi a két darab fogadtatása közti különbséget, hogy a Magyar Állami Operaház a *Wozzecket* „már” 1964 februárjában bemutatta, a *Luluval* azonban 1973 márciusáig várt. (Címszereplő Kalmár Magda, karmester Mihály András, rendező Mikó András. A magyar bemutató kései időpontja egyébként nemzetközi összehasonlításban nem olyan nagy szegény: a minden új iránt fogékony amerikai kontinensen például csak 1963-ban mutatták be a *Lulut*.)

122 Kezünkben egy DVD, amely most minden érdeklődőnek alkalmat kínál a művel való ismerkedésre. A berlini Staatsoper előadása a berlini Schiller Theater színpadán, 2012 áprilisában, a főként Bécsben élő és dolgozó, túlnyomórészt színházi és kevésbé operai munkáiról ismert német *Andrea Breth* (1952) rendezésében, *Daniel Barenboim* (1942) vezényletével, sztárszereposztással: *Lulu Mojca Erdmann*, *Geschwitz grófnő Deborah Polaski*, *Doktor Schön Michael Volle*, *Alwa Thomas Piffka*. Az előadás alapja nem a Friedrich Cerha-féle kiegészítés: Barenboim külön ebből az alkalomból egy új, „berlini verziót” készítettett a londoni születésű, angol-német származású, főként Németországban dolgozó *David Robert Coleman* (1969) karmesterrel és zeneszerzővel, *Boulez*, *Rattle* és *Hans Zender* egykori asszisztensével. *Coleman* nemcsak a 3. felvonás befejezését végezte el újból, de

elhagyta a prológot és a mű úgynevezett „párizsi jelenetét” is a 3. felvonás elejéről, hogy tömörítse a cselekményt és hangsúlyozza a *Berg* által is fontosnak érzett szimmetrikus szerkezetet.

*Andrea Breth* rendezésének alap gondolata a kommunikációképtelenség, amelyet tulajdonképpen *Berg* zenéjének szerkezetéből vezet le. Az operairodalomban amúgy is hagyomány, hogy az együttesekben az énekesek különböző szövegeket énekelnek egyszerre, *Berg* azonban ezt tudatosan arra használja fel, hogy a meg nem értés, az egymás mellett való elbeszélés jelenségét bemutassa, és ez az operán úgyszólván végigvonul. Zenei abszurd drámát látunk-hallunk. Innen már csak egy lépés a rendező számára eljutni oda, hogy a történetben nem csupán *Lulu* a szörnyeteg, hanem mindenki az: emberek, akiket nem érdekel a másik, túlfűtött és egyszersmind üres ösztönlények, igazi érzelmek és morális tartás nélkül. A scenika fontos elemei az absztrakt teret (amely soha nem hasonlít egyetlen megadott, reális helyszínre sem) belülről felosztó rácsok, amelyek hangsúlyozzák a szereplők egymástól való elszigeteltségét. Az elidegenedettséget nyomatékosítja, hogy az egymással párbeszédet folytató szereplők legtöbbször nem kerülnek normális kontaktusba egymással: nem néznek egymásra, nincsenek a mondandóhoz illő arckifejezéseik, ehelyett mesterséges pózokba merevedve vagy marionettszerűen mozogva énekelnek. Túlfűtött szenvedély és jeges közöny egyszerre, kegyetlenség és kietlenség: háttorzongató atmoszféra uralja *Andrea Breth* rendezését, amelyben megteremtődik a földi pokol.

A szólisták közül legfeljebb az ártatlan Barbie babaként megjele-  
nő Mojca Erdmann, Lulu alakító-  
ját érdemes kiemelni, de őt is csak  
azért, mert a címszereplőnek érte-  
lemszerűen több énekelnivalója  
van, mint a többieknek. Egyéb-  
iránt a teljes szereplőgárda minden  
tagja egységes vokális és színészi  
maximalizmus jegyében, fölényes  
tudással éneklő és játssza a rendkí-  
vül nehéz szólamokat/szerepeket.  
Az énekesi jelenlét egy dodekafon  
darabban nagyon nagy követelmé-  
nyekkel jár, ezekhez azonban szí-  
nészilag is igénybe vevő feladatok  
csatlakoznak: Lulu Doktor Schön-  
nek még a hátára is felpattan, s raj-  
ta lovagolva írta vele szakító leve-  
let korábbi partnerének, amikor el-

véteti magát feleségül. A Staatska-  
pelle Berlin, Barenboim régi, meg-  
szokott együttese a karmester ru-  
galmas vezényletével olyan szín-  
gazdagon és természetes lendület-  
tel játssza Berg bonyolult és nehéz  
partitúráját, mintha romantikus  
mestermű volna, tele dúdolható  
sláger-betétszámokkal. Berg *Lulu*-  
ja, ez a rettenetes mű, mint minden  
igazi előadásban, most sem kelle-  
mes élmény – ám sokat megtudunk  
belőle az emberi lélek és jellem sötét oldaláról.

---

**Alban Berg:** Lulu. Staatskapelle Berlin, cím-  
szerepben **Mojca Erdmann**, vezényel **Da-  
niel Barenboim**. DVD, Deutsche Grammo-  
phon.



Fáy Miklós

123

## Koldusok az operában

Nem is tudok jobb helyet elképzel-  
ni a Koldusoperának, mint a Vígszínház.  
Nemcsak arról van szó,  
hogy a darab bizonyos értelemben  
hazamegy, itt kezdte a magyaror-  
szági pályafutását, hanem lényegé-  
ben az egyetlen fővárosi helyszín  
(az Operaházat leszámítva), ahol  
még megdöbbenő a kiindulás.  
Összegyűl egy halom színházlátogató,  
annak minden rokonszenves  
kellékével, ünneplőbe öltöztetett  
lélekkel meg talán testtel is, és azo-  
kat nézi, akiket az életben egyáltalán  
nem szeretne látni. Koldusokat,  
bűnözőket, prostituáltakat.  
Hogy a kontraszt nagy legyen, Ba-

lázs Juli nagyszabású díszletében  
minden koszos, ajtó, fal, plafon  
egyaránt. Kár, hogy maga a színház  
már nincs abban a csodálatos-  
nak mondható neobarokk pompá-  
jában, mint a felújítás után, már  
nem csillog az arany, nem vakít a  
fehér, közelítettek egymáshoz az  
álláspontok. Mindenesetre tegyük  
fő, hogy nagy a kontraszt. Így hat  
csak igazán, hogy lépcsők vezetnek  
a színpadról a nézőtérre, és a kol-  
duskirály Hegedűs D. Géza rá-  
kényszeríti a nézőket, pontosabban  
egy nézőt, valahol a bal oldal belső  
széléről, hogy mondja meg, mennyi  
pénzt adna egy koldusnak. Persze

inkább sokkolja az embert ez a félig-meddig szereplés, mint maga a tény, hogy hirtelen koldusok közé kell keverednie, mégis megvan az a jó kis unheimlich érzés, ami jól tesz a darabnak. Aki beszél, annak sincs sok kedve hozzá, akit nem szólítanak meg, az meg van könnyebbülve, hogy nem rá került a sor, de közben fél is, hogy lesz-e még ilyen a darab során, és elhatározza, hogy legközelebb ragaszkodik a sor közepéhez, ott nem szakítozzák annyit az embert.

Mintha csak könyvből olvasná Bodó Viktor, hogy mi is az az elidegenítés. Először lebontani a láthatatlan falat, ami a nézőtér és a színpad között áll, leküldeni a színeszt, aki könnyedén és mosolyogva lép át a másik világba, és jelzi, hogy szó sincs teljes átélésről, ő az is meg nem is, akinek a színlap írja. Vagy inkább mindkét név és mindkét személyiség a szereposztásból. Nálunk sajnos már az első név sem az, aminek Brecht írta, a Peachum nevet szemérmességi okokból Peacockra változtatták. Nem nagy ügy, de mégis jelzi, mekkora utat kellene bejárnia a Koldusoperának. Elhangozhat ma már bármi a színpadon, föl nem vonja a szemöldökét senki bármiféle trágár szóra, szexuális utalásra, de a színlapon maradjunk már normálisak.

Reménytelen? Néha úgy tűnik, hogy tényleg az. Ami a szöveget illeti, egészen biztosan. Mert átírat, Blum Tamás alapvetővé vált fordításának átigazgatása, de a szótagszámok nem mindig stimmelnek, néha nagyon hosszú sorokat kellene beszorítani a hangjegyek alá, néha a hangsúlyok vannak rossz helyen. Ami a lényegét illeti: Brecht és Weill biztosan csatát veszített. Lehet mondani, hogy a

Koldusopera antikapitalista tézisdráma, lehet még most is marxistának lenni a plakáton, tátott szájú nagyhalakat meg kishalakat mutatni, hiszen valahogy a marxi fordulat és a brechti kezdet mindannyiunkban összemosódik. Ha (vagy a mostani, az eredetihez közelebb álló változatban: És) a cápa szája tátva – ez persze nem azt jelentette, hogy a cápa a nagy hal, csupán annyit, hogy a cápa becsületes gyilkos, bárki látja fogorát.

Nem itt vesztettek Brechték, hanem az eszmét illetően. A polgári világ még mindig annyira erős, hogy eljátszhatja önmaga ellenzékét is. Mi több, különös örömet jelent neki, ha szidhatja önmagát, ha lelepleződik önmaga előtt, ha azt mondhatja, mi ma egy bank kirablása egy bank alapításához képest. Ha eszüknel vannak az alkotók, megkérik valamelyik bankot, hogy szponzorálja őket, miközben ilyen kellemetlen igazságokat mondanak a közönségnek. Brecht és Weill végeredményben slágereket írtak, ma már, ha jól számolom, egyikük le származottjai sem részesednek a jogdíjkból, pedig biztosan szépen fialt a Cápadal, még Louis Armstrong is műsorára tűzte. Fehér szmokingban fújta a nagy Satchmo, és a kutyát sem érdekelte, hogy honnét is jön ez a szám, miről is szól a darab.

Nincs annyira az emberek tudatában, hogy a Koldusopera eredeti állapotában is tézisdráma volt, de sokkal kisebb célért szállt harcba, és sokkal nagyobb sikerrel. Amikor John Gay és a zeneszerző Johann Christoph Pepusch megalkották az eredetit, a londoni operajátzás ellen szálltak harcba, az olasz szöveg ellen írtak angolt, az istenek és hősök ellen írtak koldusokról, kur-

vákról és bűnözőkről. Amikor Bicska Maxinak (nevezzük így) két felesége van, akkor voltaképpen az operaházi primadonnák háborúját gúnyolták. Amikor a két nő megtépi egymást a színen, csak Bordoni és Cuzzoni vetélkedésére céloztak, amikor a Brecht-darabban olyan furcsán megérkezik a felmentő ítélet, csak a barokk operák deus ex machináján élcélődnek, hogy Merkúr vagy Jupiter alá száll, és hatalmi szóval mindent rendbe tesz. Ahány Koldusoperát látok, mindig az eredeti után kezdek vágyakozni, mert az mintha kevesebb képmutatásra kényszerítené a nézőt. Vagy az előadót.

Hiszen látom itt is, hogy Bodó Viktor szorgalmasan végzi a munkáját. Az első perc után is szorgalmasan dobálja az elidegenítő effektusokat, a színész kiszól, hogy akkor most középen fog távozni a takarásba, vagy hogy még hat jelenet van hátra, a díszletezők fölszólnak a világosítóknak, miközben megy a darab, vagyis hogy éppen ez volna a darab. Közben megy egy másik meccs is, össze kell hozni a Vígszínház és a Szputnyik társulatát, egyesíteni a klasszikus, hangrezgetős színjátszást az alternatívok motyogásával, úgy, hogy a tér méretei miatt az alternatívok eleve hátránnyal indulnak. Ehhez is kell némi ügyesség, a vígszínházi társulatból azokat kell kiválasztani, akik közelebb vannak a másik világhoz, vagy aki, mint Hegedűs D. Géza, annyira szorgalmas és alázatos művész, hogy készséggel mutatkozik alsónadrágban, még akkor is, ha tudja, hogy pocakja méretén esetleg elszörnvednek azok, akik azelőtt szerelmesen tekintettek rá.

A végeredményt illetően nem is

lehet kudarcról beszélni, többé-kevésbé harmonikusan dogozik együtt a két színház. A harmóniába belefér az is, hogy a Pollyt játszó Pető Kata teljesen elviselhetetlen, amikor énekel, és amúgy sem kifejezetten illúziókeltő az állandó enerváltságával. De hát kinek kell az illúzió? Bicska Maxit Mészáros Máté játssza, ha a színházzal átellenben látható Sportszelet-reklámot nézem, akkor persze jelentős a különbség, de a kopasz, potrohos figura még így is szembemegy, ha nem is a teljes magyar hagyománnyal, de a vígszínházival mindenképpen. Itt valaha Jávor Pálért vagy Kaszás Attiláért mentek öltre a bigámia áldozatai, ehhez képest történt itt némi fazonváltás.

Ha ez most elidegenítés, akkor attól tartok, túl jól sikerült. Annyira messzire vitte el a történetet, hogy a közönség kezdi azt érezni: ehhez már tényleg nincs semmi köze, már végképp nem érti Pollyt, aki arról énekel, hogy van férfi, aki udvarias, és mindennap tiszta inget vesz, és mégsem kell. És van a másik, aki nem tud bánni a nőekkel, udvariatlan, és vasárnap sem vesz tiszta inget. Ha ez a másik a mostani Bicska Maxi, akkor jobban érteném, ha azt mondaná: ő sem kell.

Némileg tágítva a kört azt mondanám, itt van a baj az egész előadással. Nyomják, csinálják, próbálják, végrehajtják, mi meg nézzük, tapsoljuk, hazamegyünk, hogy úgy jó volt. Elénekeltek, eljátszották. Hatás? Miféle hatás?

---

**Brecht-Weill:** Koldusopera. Rendezte **Bodó Viktor**. Szereplők **Mészáros Máté**, **Pető Kata** m. v., **Hegedűs D. Géza**, **Börcsök Enikő**, **Járó Zsuzsa**, **Réti Adrienn**.

Sándor Erzsí

## Láttam a boldogságot én

Nem tudok rendet csinálni a fejemben, mert ha az „Xnews.hu közérzeti bulvár” oldalát nézem a neten, akkor Körmendi Gábor videói mellett, vagy éppen ellenére, találok egy csomó mást is, amit akárhány oldalról töltött oda az önfeléd működtető, nem foglalkozván azzal, hogy talált tárgy-e vagy jogdíjas tulajdon. Ezentúl az Xnews.hu-n is ott van, és kész. A fejemben lévő zűrt az okozza, hogy az oldalon külön fület kapott a luzer.tv is, ahol válogatott anyázásokkal és egyebekkel, például biliárddákóval illetik a honlap videósát, Körmendi Gábort, akiről egyebek mellett azt sem vagyok képes eldönteni, hogy csak a renyhe artikulációja miatt nem látszanak a jobb felső metszőfogai, vagy az előbb említett dákóval tényleg kiverték neki. Sosem fogom megtudni, mert ahhoz meg kéne nézнем egy videót az oldalon, amit azzal hirdetnek, hogy aki kérdez, az Körmendi Gábor, „hazug, perverz és fitymaszűkületes riporter”, és komolyan aggódom, mi van, ha tényleg megmutatják, és igaz.

Körmendi Gábor hol Juj.tv-, hol Blikk tv-riporter, és a tetejében van egy csatornája a YouTube-on, mint kgv.hu, és ide, erről az önnönmagáról elnevezett helyre töltögeti föl saját maga által készített videóit. Is. Meg az innen-onnan begyűjtötteket is. Mindegy, ez legyen a netrendőrség baja. KGV – Körmendi Gábor videói címmel és logóval jelenik meg minden, amit feltölt, és

aztán a világon semmi köze sincs hozzá, leszámítva a kopipésztet.

Erre az egész eszmefuttatásra nem került volna sor, ha nem lenne mégis egy-egy originális KGV, az egyik például 2015. február 15-vel feltéve, amelynek minden másodperce médiaritkaság, és csak sajnálhatjuk, ha bármelyik mondatát a vasárnapi kézimunkaszakkörökben nem fogják majd szorgos asszonyok falvédőre hímezni. A 3 perc 30 mp-es opus nem más, mint Hende Csaba hadügyminiszter érzéki vallomása szerelméhez, Szajlai Mónikához. Ezt a gyöngyszemet köszönhetjük Körmendi Gábornak, mert ő az, aki valahol egy enteriőrben üldögél a magyar hadúrral. Titkon reménykedem abban, hogy nem Hende Csaba irodájában ülnek, mert nem szeretném azt a gondolatot, hogy egy havas tájon szaladó Vukot ábrázoló olajfestmény alatt kell nap mint nap megbirkóznia az Iszlám Állam terror-szervezet elleni esetleges hadviseelés előkészületeivel.

Alighanem Hende otthonában üldögélnek, esetleg Szajlai Mónikánál, aki még egy-két számmal kisebb társsal számolt, amikor lakását berendezte. Ezért fordulhat elő, hogy Hende Csaba nem ül a fehér bőrkanapén, hanem Barba papaként bele van támasztva. A KGV-vel jelzett komolyan vehetlenség ráadásul úgy szerelte rá a mikroportot, hogy a Hende kockás inge alá szaladó fekete zsinór inkább néz ki egy sztóma rögzítőjének,

mint hangtechnikának. Igaz, ami igaz, tényleg nehezen mozog a hatalmas test, ráadásul a riport úgy kezdődik, hogy Mónika a méterre kapható színes könyvekkel, a háztartásban nélkülözhetetlen barométerrel és porceláncsecsebecsékkel sújtott könyvespolc előtt térdelve szorong, hogy keresetlenül (ez a szó itt teljesen hibás; esetükben csak keresetről lehetne beszélni, vélhetően sokról) hátulról átölelje a fotelban feszengő szerelmét. Nincsen erre sok helye. Ilyen szorongatott helyzetben szoktak üdögélni végbéltükrözésre váró betegek, és hátulról éppen így szokták gondos ápolónők nejlonfóliával lefedni őket. Szerelem ez, a vak is látja. A kínos jelenetet vágóképnek használják, még vagy ötször. Ebben a szorongatott helyzetben kapja a miniszter úr az első kérdést: hova viszi randira a miniszter úr a szerelmét?

Megtudjuk: Vácra. Piros, kapucnis macifelsőben ül, a vukos olajfestmény alatt Körmendi Gábor, a kérdező, de nem tehet semmiről. A felelősség azé, aki beengedi az otthonába, aki beszélget vele, és a végeredményt látni engedi. Az országunk honvédelmi miniszteréről beszélünk, könyörgök. Arról az emberről, aki vastag és pirosuló fejéből érzéki mosolyokat szór az alkalomra befodrászolt asszonyára, és a bőrfotelbe támasztva elvált feleségét magasztalja. Vélhetően egy habonyiádának, igazi kirafinált médiahekknek eshetett áldozatul szegény. Habony lehetett az talán, aki megdumálta, hogy amúgy bulvárosan, mélyen emberből kellene Hende Csabának beszámolnia a viszonyáról, ha már a vagyonbevallásában elkezdte kitergetni, mert

nem bírt magával. Hadd tudja meg az ország, hogy igenis luxusszállodába vitte a titkárnőjét. A nőnek szintiszta országos érdekből éppen akkorra esett a születésnapja. Úgy látszik, csak ez a lúzer Körmendi volt kéznél – vagy talán Habony nem nagyon szereti Hendét –, azért lett belelökve ebbe a kényelmetlen bulvárfotelbe. Normális ember magától nem próbál meg keresetlenül és guggolva kuttyákat ölelgetni a hóban, kotyogó kávéfőzőt tekergetni a mosogatónál és fotelestül belemenni egy hátulról, már-már szabályosan kivitelezett kétkezes mellső fojtásba. Mindeközben Mónika a fotel mögül az ölébe támasztott miniszter mellszőrét göndörgeti a kockás ingen keresztül, és bizony mondom, kis híján hányva fakadok, mert minduntalan arra gondolok, hogy ez az az ember, akinek háborús veszély esetén döntési joga van, miközben látom a boldogságot, ami lágy, szőke és másfél mázsa. Ott van az udvar szigorú gyöpe is, azon a kuttyák, nem marad ki semmi. Vigyorog, röffen.

A riporter egyébként nem tétlenkedik, ha már ott van, merészen szembesíti Hendét a bulvárpletykával, amely arról terjed, hogy Hende „közpénzen csajozik, zsíros állásokba teszi szerelmét”. Hende ezt egyszerűen és komoly férfihoz méltóan cáfolja, és azontúl nincsen okunk kételkedni. Majd még mond magáról néhány kedvező jelzöt, körülbelül olyanokat, hogy maximalista.

Mindeközben a nő nem beszél. Minek is? Mindent elmond róla a nagy, fehér bálnahím, ő meg közben készségesen masszálja a miniszter mellkasát a minél több és minél gyomorforogatóbb vágóképek

érdekében. Így lesz ez később is, amikor majd elmegy az egyszemélyes stáb. Játszik majd a kutyákkal, betámasztja a fotelbe nagyra nőtt férjét, vagy kihámozza onnan, vesz még néhány vukos, esetleg bambis olajfestményt, beszerez további kínai porcelánszuveníreket, luxusszállodákban múlatja az időt, és a születésnapját 600 évre titkosítottja, kinek mi köze hozzá, hol ünneplik meg ők ketten, magánem-

berként, közpénzen. Ami hadititok, az után nem fognak újságírók szaglászni, akárhogy szeretnék tudni. Minden másról a nagyember majd példás jelentéseket tesz a vagyonbevallásában. Így lesz, mert mitől lenne másképpen. Ezt várja el a kormány a hadvezetéstől.

kgv.hu, Körmenyi Gábor Videói: Hende Csaba feleségül veszi Szajlai Mónikát. Riporter **Körmenyi Gábor**.

## MEGRENDELŐLAP

Megrendelem a MOZGÓ VILÁG c. lapot ..... példányban, az alábbi címre:

Megrendelő neve: .....

Címe (város, község, kerület): .....

(Utca, tér, ltp.): .....

(Emelet, ajtó): .....

Irányítószám: .....

Előfizetési díj egy évre 9000 Ft

Az előfizetési díjat a részemre küldendő átutalási postautalványon egyenlítem ki.

.....  
alíírás

A megrendelőlapot borítékban, *bérmntesítve* az alábbi címre kérjük feladni:  
Hírlapelőfizetési Iroda  
BUDAPEST 1900