

Ötkarikás Aréna

Miután az Uruguay–Magyarország mérkőzéssel november végén felavatták a Puskás Arénát, talán megbocsátható emlékezni elődjére: az eredetileg csak bővítésre szánt, végül a puszta földig lebontott Népstadionra. Hiszen az új létesítmény tervezője – Skardelli György – szintén ezt teszi: pilonjain azokkal a lépcsőházi takarórácsokkal, amelyeken a keresztben áthúzott körök Fecskés Tibor műkő csipkedészeinek beton parafrázisai. E rokonszenves tisztelgés láttán néhány futballmeccs és atlétikai verseny mellett az is felbukkan emlékezetemben, hogy egyszer – nyolcéves lehettem – magam is kifutottam a zöld gyepre: a Vörös Meteor csapata élén, valamelyik nagy állami ünnepen rendezett spartakiádon a küzdőteret teljes egészében megtöltő tornászok közé vezetve a mieinket.

Hogy a Dávid Károly és társai (statikus: Gilyén Jenő) által életre hívott épület nem kizárólag sportrendezvények helyszíne volt, ily módon már régóta tudom, noha az ilyen események tudatmódosító szerepe csak később és fokozatosan tisztázódott bennem. Miként a magyar társadalomban is, amely három évvel a stadion 1953. augusztus 20-ai (zászlóparádéval kezdődő, labda-, bot- és karikagyakorlattal körített, majd szalagtáncsal záruló) ünnepélyes átadása után nemet mondott a kötelező felvonulásokkal és harsány népünnepélyekkel leplezett nyílt diktatúrára. Egyszersmind szakított a neoklasszicista formavilágba öltöztetett szocialista realizmus alsá-

gos boldogságvíziójával is, amelynek a stadion mögött ránk maradt emléke a Pátzay Pál javaslatára kialakított dromosz, vagyis a díszút – két oldalán az ifjúság relaxációit kedélyes zsánerjelenetekben megörökítő tizenhat szoborcsoporttal. Még dolgoznak rendbe tételén, parkosított sétakertré alakítva nyílik meg majd a nyáron.

A Népstadion 1948 és 1953 között készült, a nemzeti stadion gondolata azonban – ahogy a fővárosi blog összeállításában is olvasható – jó fél évszázaddal korábban kezdődik. Először az ezernyolcszázados évek végén vetődött fel, hogy a gazdasági gondokkal küszködő görögök helyett esetleg a millenniumára készülő Magyarország legyen a gazdája az újkori olimpiák máig tartó sorát megnyitó sporteseménynek. Az ötlet azonban elhalt: a korabeli nagy állami építkezések mellett egyedül a Millenáris kerékpáros versenypályára jutott akkor pénz. A továbbiakban meg – az első világháború és következményei miatt – a potenciáljában lényegesen meggyöngyült országban egy ekkora beruházás finanszírozása fogyatkozó szép reményre olvadt. Elsősorban a helyszín kiválasztásáról folytak viták, mert a nagy stadionálmnak korántsem vetett véget a körülmények gyökeres megváltozása. Nem csupán jeles építészek (Maróti Géza, Hajós Alfréd és Borbíró Virgil) tervei tanúskodnak róla; Klebelsberg Kunó személyében még egy nagy formátumú és (ami nem kevésbé lényeges) kivételes hatalommal bíró politikus is foglalkozott a megvalósításával.

A gazdasági világválság és a második világháború miatt végül csak a felszabadulás utáni újrakezdés eufóriájában és az ország újjáépítésének látványos sikerei nyomán vált reálisá az 1848 jubileumára utaló (akkor még) Centenárius(nak nevezett) stadion megépítése. Nem utolsósorban az ügy mellett egyértelműen felsorakozó (hatalmát fokozatosan kiépítő) kommunista párt támogatása jóvoltából. Minthogy a két háború között nyíltan baloldali modern építészek az új politikai berendezkedésben vezető pozícióba kerültek, magától értetődő volt, hogy a frissen megszervezett állami tervezőiroda, a KÖZTI munkatársa, ifj. Dávid Károly személyében a kör (CIAM magyar csoportja) tagjaként egy olyan építész kapta a megbízást, akinek mindemellett a stadiontervezésben is volt már némi tapasztalata. Műegyetemi tanulmányait követően a harmincas évek elején a huszadik század egyik legautentikusabb építészeti műhelyében – Le Corbusier párizsi irodájában, az egyetemi negyed svájci kollégiumának munkálataiba bekapcsolódva – vált a modernizmus szellemiségének értő képviselőjévé. Ekként alkotta meg a Népstadiont is. Csak bizonyos részleteiben, a határidő és a pénzsűke szorításában tizenháromról négyszintesre csonkított kváderköves toronyház dór oszlopok bejáratával, az öltözők és a reprezentációs belsők Németh Istvánnal közös kialakításában téve engedelményeket a felavatásakor már egyeduralgó szocreál ízléseszménynek. Gondosan felújítva és ízlésesen megtoldva ebben az épületben kap majd helyet a készülő sportmúzeum.

Az ötvenes évek első felében nem csupán a stadionálom vált valóra. Azal a lehetőséggel kecségtetve az or-

szágot, hogy az 1960-ban netán Budapestben rendezendő olimpiának itt lesz majd az ünnepélyes megnyitója. 1950 és 1956 között az aranycsapat – a futballsztrók között az aréna majdani névadója – régen várt világgraszoló győzelmeket aratott. A helyszínnek aligha volt – nem lehetett – köze az eredményekhez, hiszen a sikerek korábban kezdődtek és hasonló szinten a következő évtizedekben egyáltalán nem – legfeljebb egy-egy fellángolás erejéig – folytatódtak. Mint ahogy átfogó felújítás híján a Népstadion műszaki állapotának fokozatos romlása sem függ össze a hazai klubok mérkőzései iránti érdeklődés radikális csökkenésével, illetve a nemzeti válogatott olykor csapnivaló szereplésével – ha csak azt nem vesszük, hogy időközben jelentősen megrendült a politika és a társadalom értékhierarchiájában a sportfinanszírozás pozíciója. A források elapadása pedig kedvezőtlenül hatott a Népstadion sorsára is. A korhadó szerkezet potyogó beton-elemei miatt a tribün életveszélyessé vált, felső karéját húsz éve le kellett zárni. 2014-ben még sor került benne egy válogatott meccsre, noha a meggyöngyült intézmény a korábbinál kevesebb, legfeljebb ha feleannyi nézőt fogadhatott.

Ekkor már (újra) a futballrajongó és a stadion Puskásra keresztelését nevét (még 2002-ben) hivatalból megtámogató Puskásra javasoló Orbán Viktor a miniszterelnök, aki – a 2008-as gazdasági válság lecsengését követően és az uniós támogatások potenciálját felhasználva – nagy ambícióval látott hozzá a költségvetés szerkezeti átalakításához leglátványosabban talán a sport javára. Azért nem teszem hozzá, hogy a korrekció az oktatás és az egészségügy kárára történt, mert

ez olyan közhely, amellyel populista és demagóg dolog volna érvelni. Maradjunk csak az idevágó adatoknál: 2010 és 2020 között 32 stadion újult vagy újul meg, mintegy 350 milliárd forintból. S bár a pénz igencsak aránytalanul oszlik meg: több mint felét viszi a Puskás Aréna, csaknem százmilliárd jut nyolc nagyobb és közel ötven 23 kisebb beruházásra; feltétlenül hozzá kívánkozik, hogy az állam nagyvonalú költése mellett nem kevésbé jelentős a taotámogatás. A *24.hu* közlése szerint 2011 és 2017 között több mint 500 milliárd ment társasági adóból a közös büdzsé helyett a sportszervezetek és klubok kasszájába, ennek közel felét a futball kapta. A pénz mögött valójában világváltozás sejlik, amelynek politikailag értékelhető első eleme az új nemzeti stadion felépítéséről hozott 2011-es kormányhatározat. Ezt követte 2013-ban a Budapesti Olimpiai Központ rekonstrukciójának bejelentése, majd 2017 tavaszán a Nemzeti Olimpiai Központ létrehozatala. A folyamat logikus lezárásaként került sor az év őszén arra a fővárossal egyetértésben hozott döntésre, miszerint Budapest megpályázza a 2024-es nyári olimpiai játékok megrendezését.

Hiba volna az akciót kizárólag a jelenlegi kormányfő nyakába varrni. A budapesti olimpia gondolatát először a Népstadion építéskor élesztették újra, majd – el ne felejtjük – többpárti konszenzussal a kétezres évek közepén, amikor a javaslatot főpolgármesterként Demszky Gábor is támogatta. Az előbbi a nemzetközi politikai erőviszonyok, az utóbbi a nálunk államszóddal fenyegető globális pénzügyi válság következtében vetélt el. Másképp alakult a harmadik felvetés sorsa. 2017-ben a Momentum Nolimpia

népszavazási kezdeményezése csak látszólag készítette meghátrálásra a kormányzatot: a NOB-hoz benyújtott pályázat visszavonása dacára napjainkban is egyre-másra épülnek a rendezvényhez szükséges létesítmények. Közülük a legnagyobb volumenű és a legújabb a Puskás Aréna.

Ahogy az ilyen jelentős beruházások esetében minden civilizált országban illik, sőt kötelező, az olimpiai stadion elhelyezésére és környezetének rendezésére már 2006-ban nyilvános ötletpályázatot hirdettek. A 11 pályaműből egy érvénytelen volt; több munkát díjaztak és néhányat megvételekre javasoltak, noha a zárójelentés szerint „kevés esetben sikerült letisztult javaslatot tenni (...), teljes értékű megoldás nem született.” A második pályázatra – a világválság múltával – 2011-ben került sor. Amikor szakmai körökben felröppent a hír, hogy az Orbán-kabinet új nemzeti stadion építésén gondolkodik, a Népstadiont pedig lebontják, a Budapesti Építész Kamara elnöke kifakadt: „A Puskás Ferenc stadion nem bontható el! Még akkor sem, ha mind a tízmillió magyar ezt követeli, mert nemcsak az övék, hanem a meghalt apáinké és meg nem született unokáinké is.” Mónus János azzal érvelt, hogy a birodalmi stílus jegyeit hordozó berlini olimpiai küzdőteret napjaink komfortigényeinek megfelelően sikerült műszaki és esztétikai szempontból egyaránt meggyőző módon korszerűsíteni a 2006-os labdarúgó Európa-bajnokságra, noha a Népstadionnál jóval idősebb. (Terveit az egyik legtekintélyesebb német építész, Volkwin Marg jegyzi.)

A döntéshozók, mintha hirtelen megvilágosodtak volna, ekkor kezdeményeztek újra ötletpályázatot az építészeti értékek kötelező megtartá-

sával a területen elhelyezkedő (zömmel sport)létesítmények sorsáról. Majd 2012 nyarán annak rendje és módja szerint eredményt hirdettek. Három munkát díjaztak, és hetet tartottak megvásárlásra érdemesnek, de győztest nem hirdettek. Indoklásában a zsűri elnöke szinte szó szerint visszhangozta a hat évvel korábbiakat: „Egyetlen pályamű sem tudott a terület egészére komplex, kifogástalan megoldást tervezni.” Ezt követően a szakma internetes fórumán zajos perpatvar támadt amiatt, hogy a 23 pályázatnak csaknem a felét formai okokra hivatkozva eleve érvénytelenítették. Kizártak és nem kizártak egyaránt felháborodtak, és vizsgálatot szorgalmaztak az ügy tisztázására. Mint kiderült, a pályázat kiírása és értékelése között úgy módosítottak a vonatkozó kormányrendeleten, hogy a „tervpályázati kiírásoknál megszűnt a MÉK ellenőrző szerepe, véleményező jogköre”. Bénultságukat a zsűribé delegált építész szintű azzal magyarázta, hogy „a kiíró saját akaratótól való eltérést nem engedett”. Más azt az anomáliát vette a bírálóbizottság szemére, hogy egymásnak ellentmondó elképzeléseket honorált. Kemény kritikában részesült az építészakamara elnöke is, amiért semmit nem tett annak érdekében, hogy a szervezet ne veszítse el korábban megszerzett szakmai kontrollszerepét, adott esetben vétőjogát a pályázatokon. A történetek legfontosabb tanulságát azonban annak a nyílt levélnek az írója sejtette meg, amelyik a NER működésének a kultúra más területeiről is ismerős természetére világított rá: „Látható volt a cél: csupán egy, már megfogalmazott politikai akarathoz szeretnének publikálható látványfényképeket.”

Hogy ez a második ötletpályázat ily módon már merő színjáték volt, a közvélemény számára akkor vált nyilvánvalóvá, amikor elmaradt az ilyenkor szokásos folytatás. Hiába reklámltak, illetve hivatkoztak a bevett gyakorlatra az érintett szervezetek (a Budapesti és a Magyar Építész, valamint a Mérnöki Kamara), magának a stadionépületnek a megtervezésére pályázatot nem írtak ki. Az ugyanis okafogyott lett, legalábbis a Nemzeti Sportközpontok közleménye szerint, amely az alábbi magyarázattal kívánta megnyugtatni a fortyogó szakmát: „A szakértői egyeztetések során egyértelművé vált, hogy a magyar sportnak nemcsak egy új labdarúgó-stadionra, hanem egy, a többi sportágnak is otthont adó különleges helyre van szüksége. Így született meg a »stadion a stadionban« ötlete, ami gyorsabb és takarékosabb a korábbi elképzeléseknél.” Hogy aztán néhány hónap múlva ugyanez a szervezet az épület megvalósítására a Népstadiont egykoron megtervező KÖZTI jogutódának adjon egyenes megbízást, az előadottakból logikusan következően, de aligha csak azért. Még javában folyt a vita, nem lehetett tudni, milyen fordulatot vesz utóbb a történet, amikor a KÖZTI Zrt. vezető munkatársa, az „örült focirajongó” Skardelli György (amúgy a kizártak egyike) már magabiztosan nyilatkozik csapatának folyamatban levő munkájáról, miszerint: „Az új labdarúgó-stadion minden gond nélkül megszerkeszthető a régi kontúrjain belül.” Az *Építészfórum* legendás főszerkesztőjének azt is megjegyezve: olcsóbb lesz, mintha teljesen újat építenének.

A tervezőválasztással kapcsolatban szakmai kifogásaink nem lehetnek: a cég a maga nemében az egyik leg-

rangosabb hazai vállalat; az Ybl- és Prima Primissima-díjas, pályája zenitjén álló Skardelli tehetsége és rátermettsége ugyancsak vitathatatlan. Ráadásul sportsarnoképítési tapasztalatokkal rendelkezik, minthogy nevéhez fűződik a leégett Sportsarnok helyén megvalósult Papp László Aréna (2003) és a Közszolgálati Egyetem sportsarnoka (2018). Felkészültségét fényesen igazolja a Puskás Aréna, amely – körbejártam távolról és a fenntartó jóvoltából megnézhettem közlőrl is – parádés teljesítmény. Már amennyire egy ekkora – mérnöki és technikai vonatkozások egész sorát magában foglaló – építmény pusztán a látvány alapján esztétikailag megítélhető. Kívülről – a rácsos pilonoknak köszönhetően – mintha csak a Népstadion volna. Így is hatalmas, az tehát, hogy némileg kisebb nála, nem érzékelhető. Az meg, hogy a felső tribün – befejezetlen elődéhez képest – immár körkörös, csak kelet felől látszik. A fő különbség felül a kecses zárógallér, amely tányérperemszerű kialakításának nemes eleganciájával koronázza meg az elliptikus konstrukciót. Skardelli invencióját dicséri továbbá, hogy miközben munkája léptékével és kontúrjával immár meghatározó eleme a városképnek, abba szervesen illeszkedik – amint ezt a várhegyről készült és az interneten közreadott fotók tanúsítják. Bent már nagyobb az eltérés az Népstadiontól, mert az új nézőtér nem két-, hanem háromkaréjos. Virtuális negyediknek tekinthető az acélszerkezetével pilonokra támaszkodó tetőzet, amely átlátszó polikarbonát fedésével egyaránt védi a nézőket és az épületet az időjárás viszontagságaitól. Végig körben 24 hangszórót szereltek fel rá. A közlekedőterek színe, miként a fes-

tetlen beton- és a kezelt acélelemeké, egészében és többnyire halványszürke, csak itt-ott és a jelzések révén egészül ki feketével, olykor fehérrel. A hibrid, azaz műszállal kevert gyeptáható zöld, mivel fűtik és öntözik; az ülések meg sötétpirosak, monotonizációjukat oldandó, egy részük sötétebb és még sötétebb. Ennélfogva a nemzeti trikolor két meghatározó eleme dominálja a látványt. (Ugyanez a tompa mélyvörös a lépcsőházakban is fel-felbukkan.) Miként – a Colosseum mintájára – korábban, az ülőhelyek minden egyes szinten felülről megközelíthetők; a mozgássérülteket liftek segítik a bejutásban, ülések mellett szabad hely jut a kerekesszékeknek. A közösségi tereket az alsó szinteken lenyűgöző architektúra uralja a hatalmas kerek oszlopokkal, a mennyezeten áttört acélburkolatokkal, még a pultok és a szelektív szemetedények is dizájnosan igényesek. A három évre kibérelhető skyboxokban a párnázott ülések bőrhuzatot kaptak; a hozzájuk tartozó fedett tárgyalókban az asztalok körül kényelmes fotelok és szófák sorakoznak. A páholyok mögött hasonló összképet mutat a laminált parkettával burkolt és temperált körfolyosó, falain a labdarúgó-legendákat fotónyomatokon megörökítő, az elegáns szürke semleges tónusához szerencsésen igazodó tapétákkal. Az épületben kapott helyet az intézmény működtetéséről gondoskodó hivatal, s az is fenntartásához hivatott hozzájárulni, hogy a stadion mindkét szárnyában egy-egy nagy alapterületű, bérbe adható rendezvényhelyiséget alakítottak ki.

Szépen sikerült ez az épület, de tudnunk kell: nem kis árat fizettünk érte, mivel az eredeti – stadion a stadionban – elképzelés jelentős módosulás

árán valósult meg. Az aréna a tervezettnél kisebb lett és drágább, az atlétikai pálya meg kiszorult belőle. (A FIFA szabályzata új létesítményben már nem teszi lehetővé a vegyes használatot.) A környezet rendbe tételével egyelőre szintén adósak vagyunk. A pénzügyi következmények értékelése közgazdászt és politológust kíván, rájuk is hagynám; a múlt értékei iránt nem közömbös művészetkritikusként azonban a Népstadion lebontását sokak nevében keserűen konstatalom. Nemkülönb az okát. Védelmének az épület elvesztéséhez vezető elbagatellizálásával éppen úgy hibáztak

a balliberális, mint a jobboldali kormányzat illetékes szervei; egyformán képtelenek voltak időben felmérni a hozzá kapcsolódó közösségi emlékek jelentőségének súlyát, illetve romlékonyságának várható végzetes következményeit. Nem vigasznak számom, hogy az egykori épületszerkezet nem éppen high-tech minősége beszédes bizonyosság az akkori rendszer ingatag struktúrájáról. Mert már arról is csak múlt időben beszélhetünk.

A Puskás Aréna. Vezető tervező: Skardelli György, KÖZTI Zrt. Generálkivitelezők: Magyar Építő Zrt., ZÁEV Zrt.

Mélyi József

A hang és a csend között

123

Úgy tűnik, a képcédulák már mindent elmondanak. Valamennyi ugyanúgy kezdődik: Farkas István, 1887, Budapest – 1944, Auschwitz. Minden kép alatt ott áll a halálhozó helységnév, és bár a néző egy idő után megpróbálja elkerülni a tekintetével az újra és újra villámként beléhasító információt, a periférikus látásával mindig Auschwitzhoz téved vissza. A képcédulák egyúttal kijelölik a befogadás keretét és perspektíváját, a művek elszakíthatatlanná válnak az életrajztól, s mintha ebben az elrendezésben eleve elrendelt útvonalon konvergálnának a tragikus végponthoz. A Magyar Nemzeti Galéria *Kihűlt világ* című Farkas István-tárlata ráadásul – időben és a jegyvásárlásban – összekapcsolódik a *Soá* című (sajnos igencsak félresikerült) kamarakiállításával, s ez még

inkább a történelem és a magyar zsidó sors összefüggésrendszerébe helyezi az életmű keresztmetszetének bemutatását.

A Farkas István életútjára felfűzött kronologikus kiállítás a képcédulákon túl is következetesen viszi végig az alap gondolatot, s a tragédia viszonyítási pontját folyamatosan fenntartva érkezik meg a kegyetlen gyerekkortól indulva a biztonságos fiatal- és felnőttkoron át az utolsó, kétségbeesett segítségkérő levélig. A tárlat első része különös módon hangos, a másodikban egyre sűrűbb a csend. A művész ifjúkorát egy ponton narrátor hangja kíséri, a párizsi éveket pedig Josephine Baker hangja zengi körül, újra és újra belefogva ugyanabba az angol nyelvű dalocskába. A második részben, a húszas évek Párizsa után

már nincs egy hang sem, a képek magukban állnak, s vezetnek át az utolsó másfél évtizeden. Nyilván ez a rész a leghangsúlyosabb, ebben az időszakban jelenik meg az a művészet, amelyet a „klasszikus Farkas Istvánként” aposztrofál művészettörténetünk. Csaknem minden, amit a harmincas évek elején készít, sikerül. Akárhogy forgatja, terei, figurái akkor is és ma is a néző legsajátabb sorskérdéseit képesek megérinteni, s mindaz, ami ebben a bizonytalanságot, elveszettséget megjeleníteni képes festői világban kialakul, egyre halványabban ugyan, de megmarad a negyvenes évek elejéig. Ehhez az időszakhoz viszonyítva minden más, a korábbi évek művészete, Párizs, visszatekintve súlytalannak látszik, s bár művészettörténeti szempontból inkább a kontinuitás felmutatása lehetne parancsoló, az 1930 utáni – Párizstól elszakadó – Farkas mintha nem is ugyanaz a művész lenne.

A határvonat – amelyet a kiállítás valószerűleg szándéktalanul húzódik a hang és a csend között – mindig is érzékelhető és érzékeltetett volt a Farkas-életműben. A húszas évek közepétől az École de Paris-ban felolvadó művész és a következő évtized elején végleg hazatérő, egyedülállóan „egzisztencialista” alkotó között most mégis jobban kidomborodik a különbség. Egyrészt fakadhat mindez abból, hogy a kiállítás minden korábbinál gazdagabban mutatja be Farkas második franciaországi korszakát, s a képek sorából jobban kiderül, mennyire franciás festő volt is valójában. Kiderül az is, hogy ez a franciás festőiség valóban kivételesen magas színvonalú volt, de az adott közegben mégsem különleges. A harsány, a kiállításban

furcsán idegen párizsi installációból pedig (amelyben egy felesleges filmrészlet próbálja érzékeltetni az egykori hangulatot) még két dolog válik a korábbi Farkas-kiállításokhoz képest plasztikusabbá. Egyrészt látható lesz, hogy Farkas mintha egy jövőbeli művészeti képeskönyv szerint élte volna a franciaországi életét. Oda járt festeni, ahová egy festőnek járnia kellett, ott ivott, ahol a bohém művészek ittak. Mindezzel együtt mintha „túlságosan” is párizsi lett volna az élete. A másik tanulság: Farkas valóban sokkal jobban ízesült a párizsi művészvilághoz, mint bármelyik, hasonló utakat bejáró honfitársa. Neve komoly lapokban, hangsúlyos helyeken jelent meg, és az André Salmonnal közösen készített *Correspondances-mappa* sem csupán magyar szempontból számít kiemelkedő alkotásnak. Mindez azonban nem takarhatja el, hogy Farkas ebben az időben Párizsban messzi távolságban helyezkedik el a kortárs szürrealistáktól, illetve mindig is kívülálló marad. Nem akar kívülálló lenni, s ezt közvetve olyan témaválasztás és címadás is jelzi, mint az 1928-as *Magyarországi emlék*; André Salmon Farkas által feljegyzett patetikus mondatában – „Az ön festészete igazolja a mi forradalmunkat” – az „ön” és a „mi” megkülönböztetése viszont azt mutatja, hogy a valódi átlényegülésre nem volt esély.

A kiállításban jól végigkövethető, hogy Farkas tényleg hosszú ideig Párizsban akar festeni, referencia-pontja néhol az egész avantgárd, néhol csak a Montparnasse. Azután kiderül, hogy ugyan mindent tud, ami a világművészethez kell, de ezzel együtt mégis csak egy a sok kö-

zül. A tapasztalatokkal, sikerekkel és csalódásokkal felvértezve hazatér, és új közegben találja magát. Évtizedekkel ezelőtt nehezebb lehetett volna a Farkas-kiállítás nézője számára elképzelni a váltást. Ma, amikor több szempontból sokan, úgy tűnik, jogosan állítják párhuzamba a harmincas évek elejének politikáját, életérzését, szellemi mozgását a világ mai állapotával, sokkal beleérzőbben viszonyulhatunk a festő egykori helyzetéhez. Tehetjük ezt akkor is, ha tudjuk, Farkas István apja cége révén rendkívül gazdag ember volt, aki előtt évtizedeken át minden lehetőség nyitva állt. Alakját utólag korabeli regényekbe lehetne beilleszteni – szereplőként minden további nélkül felbukkanhatna Déry Tibor *A befejezetlen mondatában* is. Művei ma is nehezebben érthetők az egykori társadalmi beágyazottságuk nélkül: a harmincas évek elején készült festményeiben nem elsősorban maguk a gazdagok jelennek meg, hanem inkább egy olyan világ, amit csak egy akkori jómódú magyar szemlélhetett.

A jómódú, a nyugat-európai divatos üdülőhelyeket látogató Farkas képe elsősorban a falszövegek mellett elhelyezett fotókon jelenik meg. Kolozsváry Marianna kurátori döntése Farkas István privát fotóinak átszínezéséről sok tekintetben indokolatlan, mégis rávezetheti arra a nézőt, hogy a festményeket fényképtekintettel nézze. Ha valóban így tesszünk, úgy tűnik, mintha a képeken az arcok, az alakok és a helyszínek többféle fotó egymásra exponálásából kiindulva születtek volna. Mintha a festő lehetetlen pontokra állította volna le a kameráját: ismeretlen emberek előtt vagy mögött bizalmas

távolságban, nehezen belátható tájakban különös magasságban. (A fotótekintet behelyettesíthető lenne akár egy filmes nézettel is, mégpedig Farkas István különböző formákban vissza-visszatérő helyszíneiből és festményalakjaiból kiindulva.)

Akármerre nézzük, nehezen szabadulunk a pszichologizáló megközelítéstől. Ez egyrészt kézenfekvő: az 1930 és 1934 között készült festmények mindenképpen élet-halál képek; nincs kisebb kérdésük, mint a létezés. Ebben az összefüggésben háttérbe is szorul a nyugati áramlatok hatása vagy a magyar táj magyar ecsettel problematikája, minden egy sokkal tágasabb viszonyrendszerbe illeszkedik. A pszichológiai megközelítésből következően jogos is lehetne Spilliaert, Munch, Ensor képeinek párhuzamként történő felvonultatása – a külföldi alkotók idecitolása mégis erőltetettnek tűnik. Sokkal helyénvalóbb lett volna megmaradni az S. Nagy Katalin kilencvenes évekbeli Farkas-monográfiájában található mondatnál: „Talán leginkább Edvard Munch és James Ensor tekinthetők elődeinek.” A „talán leginkább” helyett itt és most bizonyítékokként állnak a híres festők művei, s ez ugyanolyan kellemetlen (parvenü) érzéseket kelt, mint a Magyar Nemzeti Galéria beolvasztása óta a legtöbb magyar művész kiállítására a nagynevű alkotók díszként ráhelyezett munkáinak kabinetjei.

A pszichologizáló szemszög azonban a Nemzeti Galéria kiállításán szorosan összekapcsolódik az Auschwitzból visszaszámláló, az életművet a holokausztból visszafelé értelmező tárlatvezetéssel, s ez túlságosan egyoldalúvá teszi a feldolgozást. A kiállításból ugyanis eltűnik egy korábbi

fontos megközelítés, az 1930 és 1941 közötti Farkas-életmű mint Párizstól egyre inkább távolodó festészet értelmezése. A „hangos” és a „csendes” rész élesen elválnak egymástól, de ez inkább azt jelenti, hogy a kettő között űr tátong, s a legfontosabb kérdés válaszkísérlete elmarad: a tematika, a festésmód átalakulása vajon mennyiben fakad a művész belső átalakulásából, és mennyiben a külső körülmények változásából, vagy a kettő esetleg elválaszthatatlanul összekapcsolódik? Vagy másként: a világ művészetében megmártózó festő csak a magyar közegben válhat különösen értékes? A kiállítás második része a válaszok helyett inkább az esztétikai keretek változatosságára helyezi

a hangsúlyt; nehezen követhető a fal-színek átalakulása, még nehezebben magyarázható a fehér teremben a festménykeretek egységes fehérsége. A szemléletbeli egyoldalúság és a rendezési egyenetlenségek ellenére a kiállítás anyag meggyőzően mutatja fel, hogy Farkas István 20. századi művészettörténetünk egyik legfontosabb alkotója; a művek és műcsoportok több esetben revelációként hatnak. Számos, az alkotásokból és az összegyűjtött dokumentumokból következő kérdés megválaszolása azonban ismét a jövőre marad.

Kihűlt világ. **Farkas István** kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában, március 1-jéig. Kurátor: **Kolozsváry Marianna**.

126

László Ferenc

Hagyjatok meghalni! – Mintaapák

Úgy lehet, a street art-on kívül nincsen műfaj, amelyet annyira látványosan fölértékelt volna a 21. század, mint a tévésorozat sokágú zsánerét. Mert bár a televíziózás számára a kezdetektől nélkülözhetetlenek számítottak az ilyen-olyan fikciós szériák, ám azokat néhány kivételtől eltekintve sokáig alig tekintették másnak, mint hasznos, de különösebb büszkeségre vagy tiszteletre nemigen okot adó produktumoknak. Az ezredfordulót követően jócskán megváltozott a helyzet künn a nagyvilágban: részben a mozifilmek kárára és részben immár a hagyományos tévécsatornák kikapcsolásával megkezdődött a sorozatformátum(ok) diadalmenete, ez mind a mai napig

tart. Az okok meg a magyarázatok felettébb változatosak és sokrétűek, azonban cikkünk témája szempontjából mindebből csupán az a fontos, hogy a világtrend oly nyilvánvalóvá vált, hogy arra jókora késéssel, de bizony még a hazai televíziózásnak is reagálnia kellett.

Még hozzá immár nemcsak sorozatvásárlásokkal, hanem a saját gyártású szériák megrendelésével is, amit pedig sokáig szembeötlően és üzemszerűen mellőztek az illetékes döntéshozók. Olykor bizony hosszú évek teltek el két hazai sorozatkezdemény adásba kerülése között, és mert e produkciók túlnyomó többsége rövid úton megbukott, a szokott kockázatkerülés csak még nagyobb

óvatosságot, vagyis tétlenséget javallt. (A TV2, lám, még a sorozatok minden szempontból legigénytelenebb válfaját, a napi teleregényt is csak bő hat évvel az RTL Klub után merete megkockáztatni: *Barátok közt* – 1998, *Jóban Rosszban* – 2005.) Csakhogy aztán az HBO előbb a *Terápiával* (2012–2017), majd az *Aranyérettel* (2015–2018) kényelmetlenül testközelbe hozta a nemzetközi trendet: kiderült, hogy lehetséges (még ha külföldi minta után dolgozva is) jó magyar tévésorozatot készíteni, s azzal számottevő közönség- és kritikai sikert aratni.

Igy hát meglódlult a hazai sorozatgyártás, ám a kereskedelmi televíziózás két hazai gigásza a változó körülmények között is hú maradt önmagához. Igaz, az RTL Klub tavaly felvállalt egy *Aranyélet*-utánérzést, az egy évad után veszni hagyott *Alvilágot*, de ezt leszámítva mindkét csatorna megmaradt a legbiztosabbnak vélt terepen: a párkapcsolati romkom/dramedy, illetve a surmókomédia regiszterénél. Az utóbbi vonulatot olyan sorozatok képviselik, mint a *Mi kis falunk*, a *Drága örökösök* vagy a *Jófiúk*, míg az első blikkre igényesebbnek sejdíthető másik típushoz, mondjuk az *Oltári csajok*at vagy a *Válótársakat* sorolhatnánk.

Dramedy gyanánt megjelölhető a TV2 novemberben elindított sorozata, az argentin ősminta szlovák adaptációját honosító *Mintaapák* is. Négy apafigura körül bonyolódik a cselekmény, van benne szerelem, féltékenység és gyermeknevelés, no meg fellelhető benne a hazai tévésorozatok jószerint minden hagyományos gyengéje: a szereposztásban és a színészi játékban csakúgy, mint a forgatókönyvben vagy a forgatási fé-

sületlenségekben. Méghozzá korántsem vérlázító és felkorbácsoló módon, hanem inkább csak azzal a szolid kiszámíthatósággal és betonbiztos árutinnal, azzal a tutista fantáziátlansággal, ami, mondhatni, haladó hagyomány a magyar tévésorozatok világában.

Kezdjük a legártatlanabb és leginkább kiszolgáltatott közreműködőkkel: a színészekkel! Pontosabban a szereposztással, aminek e tájékon sosem a típus és a karakter a meghatározója, hanem a bejáratottság, az ismerős arc. Ez esetben a casting illetékesei rákerestek az elmúlt évek magyar romkomjaira, hogy megtalálják a négy apukát és csatolt hölgyeiket, valamint, biztos, ami biztos, adtak egy szerepet Stohl Andrásnak, akit karácsonyi reklámtól a vetélkedős vagy házépítő műsorvezetésig mindenféle feladattal meg kell bízni. A végeredmény azután éppoly kiszámítható, mint a szereposztói sablon: mindenki hozza a maga megszokott legkényelmesebb formáját. Fenyő Iván a hözöngő macsót, Klem Viktor a tenyérbemászó snájdigot, Mészáros Béla a szerethetően hétköznapi pasast, Kovács Patrícia Kovács Patríciát, Stohl András pedig azt a hiteltelenül ágáló képernyős personát, ami Stohl Andrásból mára megmaradt.

Hogy a fantáziátlanságon alapuló túlfoglalkoztatás árt a színészi teljesítményeknek, azt talán nem is szükséges hosszasan bizonygatni, de azért egy eklatáns példát, a Szabó Kimmel Tamás esetét mégis említsük meg. Ő valósággal képernyőre és filmvászonra termett színész: jóképű, lendületes, van férfiúi kisugárzása, amelyhez szerencsés módon megőrzött ifjonti hamvaság társul. Csakhogy amint unni

kezdi magát a szerepében, ma már menetrendszerűen kiüresedik a tekintete és az arca, a hangereje megemelkedik, a szövegmondása pedig darálóssá és feszültté válik. Így aztán a megözvegyült állatorvos, akit ezúttal alakítani hivatott, egyszerre hat kiégett és túlfeszített idegzetű figurának, rendszerint még olyankor is, amikor Szabó Kimmelnek amúgy épp kedveskednie vagy direkte cukiskodnia kell.

A néző által vélelmezett unalom, a játékban felsejlő motivátlanság persze korántsem lenne indokolatlan reakció Szabó Kimmel és kollégái részéről, ugyanis a Kormos Anett főszerege alatt elkészült/honosított forgatókönyv bizony igencsak bornírt. Szép sorjában sorjáznak az agyonhasznált közhelyek, természetesen nem az életből, hanem az ilyen-olyan korábbi sorozatokból. Így a december 18-i epizód egyik főszála a „náthás férfi” kliséjét játszotta ki (tudjuk, a férfiak rémes betegek!), Klem Viktor pedig egy takaróba burkolózva elmondhatta a forgatókönyvírói ötlettelenség idevágó bizonyosságát: „Inkább hagyjatok meghalni!” Ugyanekkor a másik szálon Fenyő Iván, úgy is mint hajdani focista és jelenlegi pizzéria-tulajdonos, a féltékenység zöld szemű szörnyétől hajtva csiliszószot öntött vélt szerelmi riválisa pizzájára... (Mindeközben a friss pesti praxisát felszámolni készülő állatorvos nem engedi kifizetni egy gazdinak a macskája kezelését: „búcsúajándék”).

Klem Viktor szájából egyébiránt pár nappal később egy olyannyira blőd és ordítóan valóságidegen kismonológót hallhattunk, ami futtában is megér egy mikroelemzést. Ő szerepe szerint igazi nőcsábász, egy womanizer ügyvéd, aki irodá-

jából távoztában a kapualjban öszszekoccan egy hölgygel, akit rögtön letámad elsőpró svádájával. „Naaa, ez a hidegség, ami így körbelengi kegyedet, csakis egy forró lattéval olvasható fel” – dürrögi többek közt, a néző pedig elmerenghet azon, hogy e mondat íróinak (mert ne kétkedjünk, ez teammunka volt!) vajon tényleg ilyen ködös elképzelései vannak a 2019-ben beszélt magyar nyelvről? Vajon tényleg csak a lattét ismerik, a férfiakat meg a nőket nem? Kiskeziccsokolom!

Ha csak egy kicsit is markánsabb vagy akár nézettebb műsor lenne a Mintaapák, úgy lehet, az is megérhetne egy kitérőt, hogy a léptenyomon emlegetett hívószavak („alfahím”, „egy igazi férfi”, „egy igazi apa” stb.) mögött rejlik-e bárminő jelen idejű és a valósággal érintkező vélekedés a társadalmi nemi szerepekről. Csakhogy a TV2 sorozatával kapcsolatban alighanem eleve túlzás volna átgondolt koncepciót vagy alapos eltervezettséget feltételezni. Hiszen arra mindjárt a jelenetek többsége is rácáfol: a vágás után érintetlenül meghagyott törmelékmondatokkal, a baki ellenére továbbengedett próbálkozásokkal, az állatorvosi rendelő falára kifüggesztett „Higénia” (*sic!*) felirattal, vagy épp a jelenetekre következtetlenül ráeresztett zenei aláfestések balkezességével. Merthogy ilyen a magyar dramedysorozat, vagy másként a drámai komédia: nevetséges, ahol drámai próbál lenni, és többnyire megdöbbenő, hogy mit gondol komikusnak. De legfőként takarékoskodik a fáradsággal és a fantáziával.