

## Kapitalizmus a 21. században

116

Az 1953-as születésű, szerb származású, a belgrádi egyetemen végzett amerikai közgazdász már az egykori Jugoszláviában is a jövedelmi egyenlőtlenségekkel foglalkozott. Amikor Amerikába került, a Világbanknál közel két évtizeden át folytatta ezt a munkát. Az akadémiai világba átlépve (a New York-i City University professzora, a luxemburgi LIS, Cross-National Data Center, korábban Income Study egyik vezetője) is a társadalmi különbségeket kutatja, részt vesz az elosztási igazságosságról szóló politikai-filozófiai vitákban. Elemzéseit adatokkal támasztja alá, és bár nem marxista, jól ismeri Marx műveit, a szociológiai irodalmat, az eredetileg 2019-es kiadású, magyarul most megjelent könyvében sokszor hivatkozik Marxon kívül Max Weberre, de John Rawlsra vagy éppen Adam Smithre is.

Milanovic abból indul ki, hogy ma, néhány extrém kivételtől eltekintve, a világban a profit érdekében megszervezett termelés, a jogi értelemben szabad bér munka, a privát tőke és a decentralizált koordináció rendszere, vagyis a kapitalizmus gazdasági rendje uralkodik. A helyzet történelmi értelemben páratlan – mondja –, eddig mindig párhuzamosan létezett többféle – ahogy nevezi – termelési mód.

A szerzőt mérsékelt baloldalinak mondanám, amennyiben kritikusan szemléli a jelenkori kapitalizmust, a nem szükségszerű társadalmi egyenlőtlenségeket, nem a hatékonyság foglalkoztatja, hanem egy

igazságosabb berendezkedés lehetséges eszközei. Ugyanakkor a kapitalizmus javíthatóságát képviseli, nem meghaladását, működési rendjének felváltását valamilyen ma nem létező szisztémával. Kifejti, a „létezett” szocializmus a berendezkedések hierarchiájában nem a kapitalizmus utáni, hanem a „harmadik világban” tipikusan azt megelőző rendszer.

A kapitalizmus jövőjével foglalkozva, leíró módon, tehát nem elítélően ír arról, hogy a globális környezetben nem működik a haszonelvűséget kordában tartó vallási etika vagy társadalmi szerződés. Egyetlen korlát maradt, a jog. Elmarasztalás nélkül ejt szót a társadalom tagjainak atomizálódásáról is, arról, hogy úgy látja, a családok a gazdaságban elveszítik hagyományos funkciójukat, előnyüket: a piacon egyre több áru és szolgáltatás vásárolható meg, amelyeket korábban házilag állítottak elő. Az ilyesminek, függetlenül attól, hogy Milanovic morális ítélet nélkül írja le az általa látott trendeket, többféle olvasata lehet. Talán ezért érezte úgy az Orbán-kormány által támogatott *Batthyány Lajos Alapítvány* és a rendkívül nagyvonalúan kistafirozott *Mathias Corvinus Collegium*, hogy a kötet megjelenését érdemes felkarolnia, az *Idea Conservativa* sorozatban megjeleníteni, miközben, ha a mű nem foglalkozik is tételesen Magyarországgal, alapvető kérdésekben a hazai gyakorlattal egyenesen szemben álló nézetet képvisel.

Milanovic a jelenkori kapitalizmus két formáját különbözteti meg. Az egyik a liberális meritokratikus, amely Nyugaton alakult ki az elmúlt kétszáz évben, és amelynek jellegzetes vonásait az Egyesült Államok példáján elemzi. A másik az államilag irányított, autoriter kapitalizmus, amelyet politikai kapitalizmusnak nevez, és amelyet a könyvben Kína testesít meg, de ilyennek látja Vietnámot, Szingapúrt, Etiópiát, Algériát és más, jellegzetesen korábban gyarmatosított országokat is. Bár egy helyütt Oroszországot is ide sorolja, de a politikai kapitalizmus könyvbeli ismérvei csak részben illelnek rá. Más kritikusok is szóvá teszik: a mű egyik gyengéje, hogy a kapitalizmus két típusába nem sorolható be a Föld országainak jelentős része, miközben vitathatatlanul megfelelnek a kapitalizmus fentebb jelzett, általánosan elfogadott kritériumainak. A mai Magyarország például nyilvánvalóan kilóg a liberális meritokratikus rendszerből, a politikai kapitalizmus bizonyos ismérveit is viseli, de az utóbbinak számos jellegzetessége sem illik rá. Ez a sem-sem vagy is-is sok országra érvényes, egyebek közt Oroszországra, Brazíliára, Iránra, Szaúd-Arábiára, Törökországra stb. Megjegyzem, a szerző Indiát és Indonéziát például egyértelműen liberális kapitalista országként említi. Mindenesetre a kétféle kapitalizmus elemzésében Milanovicot nem a termelés, hanem elsősorban a jövedelem megoszlása, a jövedelmi és a tőkebeli egyenlőtlenségek, az osztálykülönbségek érdeklők.

A kapitalizmus „győzelme” mellett a szerző másik kiinduló tézise, hogy a rendszer Ázsiában kibontakozó

hajtóereje révén a földrész felemelkedésének vagyunk tanúi. Míg az ipari forradalmat megelőzően Ázsia és Európa nagyjából hasonló fejlettséget mutatott, az utolsó kétszáz évben a Nyugat gazdasági fejlettségben és a gyarmati rendszerben testet öltő felsőbbbsége vitathatatlan volt. Mára viszont, legalábbis Ázsiát illetően, a világ egyensúlya nagyjából helyreállt. A döntő különbség, hogy egykor, mondjuk a 14–15. században Európa és Ázsia érdemben nem állt kapcsolatban egymással, míg ma a világot egy globális rendszer fűzi össze. Itt jegyzem meg: az ilyen nagyvonalú megállapításokhoz sok kiegészítés kívánkoznék. Egyrészt például Japán „felfelé” lóg ki a képből, amennyiben a 19. század végi Meidzsi-reformot követő gyors kapitalista fejlődése, hódítási törekvései, a második világháború utáni gazdasági csodája más, mint amit a könyv nagyotálja mutat. Ugyanígy „lefelé” nem férnek a képbe a gyors növekedésből, felemelkedésből kimaradó vagy az élvonaltól jelentősen lemaradó ázsiai országok. Egyáltalán, Milanovic nem is törekszik magyarázatot találni arra, hogy ha Ázsia jelentős részében a kapitalizmus a felemelkedés motorja, ez miért nem működik hasonlóan Afrikában, és miért töredezetten Dél-Amerikában.

A liberális meritokratikus kapitalizmus jellegzetességeit Milanovic a klasszikusnak nevezett 19. századi és a szociáldemokratának nevezett második világháború utáni kapitalizmussal összevetve mutatja be. Úgy látja, a jelenlegi kapitalizmus növeli a – nevezzük így – relatív egyenlőtlenségeket. Egykor a „tőkések” részvényesek, tulajdonosok

voltak, most a jövedelmi felső szegmensben olyan tőketulajdonosok találhatók, akik egyúttal topmenedzserek, orvosok stb., elit diplomások, tehát munkavállalók is, vagyis a tőkegazdagok jellegzetesen munkajövedelemben is részesülnek. A könyv egy különösen érdekes részében a szerző a homogámiával, az elit családalapításával foglalkozik, azt bizonyítva, hogy a mai kapitalizmus felső jövedelmi szegmensébe tartozók társadalmi pozíciója ezen az úton is erősödik, vagyis az egyenlőtlenség ennyiben rögzül. Nem pusztán az esetleges örökösödés játszik itt szerepet, hanem a gyermekkortól halmozódó társadalmi tőke, az elitiskolák, különtanárok, a kapcsolati háló, a minőségi magánegészségügyi ellátás stb. stb. Azért írtam az imént relatív egyenlőtlenséget, mert Milanovic kifejezés használata nélkül mondanám, ma a vagyon arányosabban terül szét a liberális kapitalista társadalmak tagjai között, mint korábban, a transzferek, adók befolyásolják a jövedelemmegoszlást, az alsó jövedelmi szegmensek nem vethetők össze a klasszikus kapitalizmus idősza-kával. A gazdasági elitek azonban autonómabbá válhatnak a társadalom többi részétől, és nagyobb mértékben átfedhetik a politikai elitet. A rendszer plutokratikus vonásokat vehet fel ezzel a torzulással, fennáll a veszélye annak, hogy a liberális meritokratikus kapitalizmus a politikai kapitalizmus jellegzetességeihez közelít. Itt persze megint felmerül a kritikus olvasóban: vajon az Egyesült Államok példáján bemutatott vonások mennyiben általánosíthatók a nyugati kapitalizmusokra?

A Kína példáján elemzett politikai kapitalizmus Milanovic leírásában

autokratikus rendszer, amelyben a technokrata bürokrácia a gyors gazdasági növekedéssel teremt meg a politikai legitimitást, igazolja vezető szerepét, feledteti a jogállamiság hiányát. A rendszer immanens része a korrupció, a politikai elit diszkrecionális hatalma, az egyenlőtlenségek, amelyeket a lakosság feltehetően addig tolerál, ameddig a gyors jövedelemnövekedés biztosított. A politikai kapitalizmus sikeressége azon múlik – mondja a szerző –, hogy el tudják-e szigetelni a politikát a gazdaságtól, ami nem egyszerű, hiszen az állam (mi azt mondanánk: a pártállam) meghatározó szerepet játszik.

A fentiek inkább csak érzékeltetik Milanovic könyvének jellegét, hiszen a mű sokféle ágazón messze gazdagabb a kétféle kapitalizmus leírásánál. Érdekes rész például, amikor összehasonlítja a meritokratikus és a politikai kapitalizmus előnyeit, hátrányait. A liberális kapitalizmus előnye – írja egyebek közt – a demokratikus politikai rendszer, amit sokan – de nem mindenki – elsődlegesen jónak, önmagában, hatásaitól függetlenül kívánatosnak tekintenek. A demokrácia instrumentális előnye ugyanakkor, hogy állandó konzultációt igényel a népe sséggel, ettől nagyon erős a korrekciós mechanizmusa, szemben a gyorsabb növekedésre is képes nem demokratikus politikai kapitalizmussal.

A kapitalizmus két említett típusának leírása, illetve összehasonlítása, valamint a kapitalizmus és a globalizáció egymásra hatásának vizsgálata, a könyv bő kétharmada, a mű érdekesebb, egzaktabb része. A globális kapitalizmus jövőjének tárgyalása sokszor esszé jellegű, lazább szöveg, a liberális meritokratikus

kapitalizmus jobbá formálását szolgáló elképzelések változó mélységű, nemegyszer jókívánságnál alig több ötletek kifejtése.

Milanovic egyebek között adókedvezmények bevezetését javasolja a szegényebbek és a középosztály számára annak érdekében, hogy a munkajövedelmek mellett a társadalom ezen tagjai is pénzügyi tőkéhez juthassanak, ami nem mellékesen a vagyon koncentrálódását is csökkentené. Jelentős kiadásnövelést és minőségjavítást lát szükségesnek a közoktatásban. Egy további javaslat a szigorúan korlátozott, csak középszintűkből finanszírozott politikai kampány. Mivel a globalizált világban a szegényebb régiókból a gazdagabbak felé irányuló migrációt elkerülhetetlennek látja, olyan megoldást igyekszik keresni, amely a befogadó országok polgárainak aggodalmait csökkenti. Könnyített állampolgári

jogok bevezetését javasolja a bevándorlók számára, ami a jóléti juttatásokhoz és egyéb szociális és gazdasági javakhoz csak fokozatos hozzáférést biztosít, de megszünteti az állampolgárok és a nem állampolgárok közötti szigorú megosztottságot.

A liberális kapitalizmus korábban említett három egymást követő változata (klasszikus, szociáldemokrata, meritokratikus) után egy népi kapitalizmusnak nevezett változat megteremtésében látja a fejlődés lehetőségét, ahol, hogy ne alakulhasson ki állandó elit, a jövedelmi és a vagyoni egyenlőtlenségek a jelenlegihez képest csökkennek, a jövedelmi mobilitás viszont nő.

---

**Branko Milanovic:** Egyedül a kapitalizmus. A világot uraló rendszer jövője. Fordította: **Babarczy Eszter.** Budapest, 2021, Osiris – Mathias Corvinus Collegium. 364 oldal, 3480 forint.



Csepeli György

## A legfontosabb művészet

Lenin forradalmárhoz illő előrelátással vette észre, hogy az ő idejében még gyerekcipőben járó film a legfontosabb művészet, mely kikapcsolva a főleg bonyodalmakat okozó elvont gondolkodást, a szem által érzékelt ingerekre támaszkodva rövidre zárja a megismerést. A szovjet filmrendezők komolyan vették a korán elhunyt diktátor kijelentését, s pár év alatt rendkívül hatásos műveket hoztak léte. Lenin utódja soknak tartotta az évente létrehozott filmek számát, s mikor megtudta,

hogy azoknak csak egy töredéke remekmű, akkor elrendelte, hogy csak a remekműveket szabad leforgatni. A diktátor tehetségtelen propagandistájára, az utóbb vejevé avanszált Zsdanovra bízta, hogy előre jelölje ki a leforgatandó remekműveket, a többi mehet a szemétdombra. Nagyjából ugyanabban az időben Hitler a tehetséges Goebbels jogára alá helyezte a német filmgyártást, mely nem volt rest teljesíteni a remekműkvótát. Ennek következtében Németországban 1933 és 1945 között

színvonalas s emiatt igen ártalmas művek jöttek létre.

A kezdetekhez képest időközben jelentősen bővült a filmművészet eszköztára. Megszólaltak a korábban némaságra ítélt szereplők, színészek lettek a képek, kiszélesedett a vetítívászon, de a mozgó képek művészete által képzett lelki tér nem változott. A filmben rejlő propagandahatások kiaknázása politikai rendszertől függetlenül minden országban a politikai küzdelem része volt és maradt.

Magyarország a 2022. tavaszi választásra készül, s így nincs abban semmi meglepő, hogy a választókat a barát-ellenség törésvonal mentén életre-halálra kettéosztó harcban megjelent a film mint fegyver. A moziban most vetítik a sok százmilliós forintra rúgó költségvetésből készült propagandafilemet, amelyet a Nagy-Britanniából importált rendező, Keith English rendezett. A film forgatókönyvírója a szappanoperák szerzői algoritmusában jártas fiatal Bendi Balázs.

Kettejük együttműködésének terméke a címében – az egykor zárt körben elhangzott miniszterelnöki beszédből vett – trágár szófordulatot hordozó film, mely fordulatos, nézhető, a figyelmet végig lekötő képek 125 percig pergő sorozata. A reklámfilmek forgatásában jártas rendező bőséggel adagolja a leendő turisták érdeklődését felkeltő vonzó budapesti városképeket, beviszi a nézőket a Parlament neogótikus épületébe, jól ötvözi az egykori híradófelvételeket a fiktív jelenetekkel.

Mire a film a moziba került, kiderült, hogy az alkotók (vagy a mögöttük álló sűgók) elvétették a célpon- tot. A tavaszig tartó választási harc

ellenzéki főszereplője nem az lett, akire béljósai rámutattak. A célpontként kiszemelt politikus helyett egy Parsifalra emlékeztető, semmi- ből jött ember az ellenzék vezetője, akinek a film készítői már nem tud- tak helyet biztosítani a képtelenség- gekről hemzsegő történetben.

A film kudarca a forgatókönyv- ből fakad, mely a sokszorosán átírt Grimm-mesékből ismert dramatur- giai színvonalon a Jó és a Rossz har- caként meséli el a történetet, ügyet sem vetve a történet elmesélésének ürügyeként alapul vett, ténylegesen megtörtént eseményekre. Aki nem ismeri az alaptörténetet, az mit sem tud kezdeni a gonosz közvélemény- kutató, a Hófehérke mostohaanyjára emlékeztető, nem kevésbé gonosz és ambiciózus politikusfeleség figurái körül szerveződő bonyodalmakkal, tanácstalanul bolyong a film képein vonzónak mutatott város útjain és terein, a Parlament végeláthatatlan folyosóin.

Az angol–magyar szerzőpáros filmje a politikai hazugságról akart volna szólni, de az alkotók elfeled- keztek arról, hogy a hazugságot nem lehet hazugsággal leleplezni. Nyil- ván nem olvastak Dosztojevskijt, Lukács Györgyöt, nem is beszélve Goethéről, akitől megtanulhatták volna, hogy a Rossz csak akkor vált ki katarzist, ha a Jót akarja szolgál- ni, s Mefisztó is csak a végtelenség- gel birkózó Faust társaságában vál- hat Nagy Manipulátorrá. A képek sodró áradása nem ellensúlyozza a dramaturgiai helyben járást, a fikci- ót az abszurditásig fokozó, valósnak beállított történetmondást.

English és Bándi filmjének azon- ban nem az a fő baja, hogy a film vegyíti a fikciót és a realitást, a két

elem vegyítése a propaganda legitim eszköze. Shakespeare valós életrajzi tényekre alapozott drámájában örökre befeketítette a testi valójában daliás, szociálisan érzékeny uralkodó, III. Richárd alakját. Alkotója tehetségének köszönhetően a dráma III. Richárdja önálló életre kelve a mindenkori gátlástalan politikusok ellen szóló hatásos tiráda, esztelenesség lenne mögötte megkeresni, mi volt az, ami ténylegesen megtörtént, s mi az, amit a rózsák háborújában győztes Lancasterek utódainak zsoldjában álló rosszindulatú propagandista zseniálisan kitalált.

Az angol–magyar szerzőpáros időközben művészfilmmé átminősített termékét 2021. október 21-én fényes külsőségek között mutatták be a Corvin moziban. A bemutaton ott volt a Maldív- és a Seychelle-szigetéről odasereglett, talpig Vuittonba és Gucciba bújt nemzeti elköteleződésű elit színe-java.

A privilegizált körülmények között készült film-Góliát debütálása napján bemutattak egy másik filmet is. A *Bűnös város* a már elkezdődött, s várhatóan a 2022. április végéig tartó választási harcban Dávid szerepét vállalta magára. A bemutatonak nem volt fizikai helyszíne, következésképpen nem lehetett ott fényes vendégsereg, elmaradt az ilyenkor szokásos nagyszabású fogadás. A rendező, Herendi Gábor saját streamingoldalt hozott létre (bunosvaros.hu). Az interneten elérhető oldalra kapcsolódva az érdeklődők különböző pénzügyi konstrukciókban vehetnek jegyet. (Egyéni jegy 1250, családi jegy 3500, partijegy 5000 forint.) Nincsenek ingyenyjegyek, mindenkinek magának kell eldöntenie, meg akarja-e nézni a filmet, vagy sem.

Herendi neve nem ismeretlen a magyar nézők és filmgyártók között. Pályáját amatőr filmesként kezdte, miközben a Semmelweis Egyetem fogpótlás tanszékén dolgozott tanársegédként. Mint English, Herendi számára sem ismeretlen a reklámfilmgyártás, amit megelégedve nagyjátékfilmek forgatásába kezdett. Első filmje, a *Valami Amerika* közel 600 ezer nézőt vonzott a mozikba. A *Kincsem* néven elhíresült nagyszerű magyar ló romantikával bőven megfűszerezett története is sikerfilm lett. Jelenleg sikerrel játsszák a mozikban *Toxikoma* című filmjét, mely bátran szembenéz a fiatalokat sújtó drogproblémával. Herendi Andy Vajna árvája, aki a médiamogul halála után nem kapott lehetőséget filmkészítésre. A *Bűnös város* mindössze 28 percig tart, költségvetése vélhetően csak töredéke annak az összegnek, mely a másik filmnek jutott. Mint a rendező nyilatkozta, „én nem tudtam nyolcszázmilliót elkölteni erre a filmre, mert a saját zsebemből finanszíroztam”.

A rövid tartam egyáltalán nem megy a hatás rovására. A rendező minden percet kihasznál, iszonyatos tempóban robbannak az ötletpetárdák, ezek mindegyike a nézők számára ismerős személyeket, jelenségeket vesz célba gyilkos humorral. A filmben egy képzeletbeli magyarországi község pénzszerzési akcióját látjuk, melynek keretében a település influenszerei Nemzeti Kolbásztöltő Verseny megrendezésére nyújtanak be pályázatot. A pályázaton csak ők indulnak, így nem meglepő, hogy meg is nyerik.

Herendi filmjének különleges értéke, hogy a könnyed, ám kegyetlen humorral átítatott jelenetek magas

fokú igényességgel felvett képekben jelennek meg. A film puritán, fekete-fehér vizuális nyelve bátran versenyezhet a Tarr Béla filmjeiből ismert, világ végi hangulatot árasztó képekkel, ami miatt nem tudunk igazán nevetni a vak komondon, a nagy jövő előtt álló vízszelón, a riporter elől menekülő politikuson, az éjszaka sötétjében hirtelen bekövetkezett törvénymódosításokon, a minden csatornán ugyanazokat a jó híreket harsogó televízión. A *Sátántangó* világába ékelt vicces jelenetek jól kigondolt hatáskeltés eszközeiként működnek.

A két film laboratóriumi pontossággal mutatja a hatalom által meg támogatott leláncolt képzelet és a senki által nem korlátozott magánkezdeményezés által lehetővé tett

alkotói szabadság közötti különbséget. Nagy kár, hogy akik az egyik filmet látták, azok nagy valószínűséggel nem látták a másikat. A két filmet a moziknak egyidejűleg kellene játszania, s akkor a napnál is világosabban kiderülne, hogy melyik módszer mire vezet. Az együttes vetítés hiányában maradnak a lövésárkok, amelyeket ideje lenne végre betömní.

---

Elkxrtuk. 2021, 125 perc. Rendező: **Keith English**. Forgatókönyvíró: **Bendi Balázs**. Operatőr: **Josep M. Cívít**. Szereplők: **Bánovics Vivienne, Mózes András, Trill Zsolt, Gubás Gabi**.

Bűnös város. 2021, 28 perc. Írta és rendezte: **Herendi Gábor**. Operatőr: **Szatmári Péter**. Szereplők: **Elek Ferenc, Gászó György, Kocsis Gergely, Thuróczy Szabolcs**.



Csengery Kristóf

## Kényes műfaj

A budapesti (és vele a teljes magyarországi) hangversenyélet rengeteget változott az elmúlt fél évszázad alatt – kedvező és kedvezőtlen értelemben egyaránt. A változások tükrözik a közönség és a zenésztársadalom felfogásának alakulását, ilyen értelemben tehát szükségszerűnek tekinthetők. Ötven éve még mást jelentett egy barokk vagy bécsi klasszikus műveket felvonultató koncert, mint ma: Magyarországon akkor még csak kezdemények, hibrid megoldások formájában létezett a historikus gondolkodás. A kortárs zene helyzete is más volt: a közönség

sem volt még olyan befogadóképes és toleráns, és a muzsikustársadalom képviselői sem áldoztak még anynyi igényességet egy-egy produkció előkészítésére, mint ma. Az akkori zenekari kultúra pedig a jelenlegihez képest súlyosan elmaradottnak nevezhető. Csupán három szempont került terítékre, de már ennyi is mutatja, milyen hatalmas változások történtek a magyar hangversenyéletben 1970 és 2020 között.

Többféle fronton, sokat lépett tehát előre a magyar zeneélet fél évszázad alatt. De veszteségek is érték a magyar zenekultúrát, többek közt a mű-

sorpolitika területén. Ezek olyan társadalmi-kulturális átalakulásokkal függenek össze, amelyek az elmúlt évtizedekben zajlottak le. Hiába határozta meg a léggört a Kádár-rendszer szellemi és erkölcsi tespedtsége, a hetvenes években még jelen volt a magyar társadalomban egy olyan polgári réteg, amelynek megvolt a maga műveltsége, irodalmi mércéje, nyelvtudása, és megvoltak a maga kifinomult kultúrafogyasztási szokásai: Thomas Mannt és Pilinszky olvasott, Bergmant és Antonionit nézett, ismerte a történelmet és a művészettörténetet, és természetes volt számára, hogy értékes muzsikát hallgat. Bár ez a réteg mára sem tűnt el teljesen, tragikusan megfogyatkozott, s mivel ma már csak elenyésző kisebbséget képvisel, az általa kedvelt műfajok között is több olyan akad, amely mostanra igen ritka vendég a budapesti koncerttermekben. Hegedű-zongora szonátaest? Mikor hallunk ilyet? Zongoratrió? Vonósnégyeskoncert? A hetvenes években rendszeresen szerepelt a kínálatban, ma csak nagy ritkán csíphetünk el egyet-egyed. Dalest? Ez végképp ritkasággá vált, holott jelenléte a hetvenes évek hangversenygyakorlatában még természetesnek számított.

A felsorolt „kihaló fajok” közül a legutolsó, a dalest a legveszélyeztetettebb. Nem nehéz körvonalazni, miért. A mai kulturális viszonyok közepette a műfajt halmozottan hátrányos helyzetűnek nevezhetjük. A dal a vonósnégyes mellett a klasszikus zene legkomplexebb, leginkább intellektuális műfaja, amely figyelmes, gondolkodó befogadót igényel. A dalirodalom nem háttérzene. A dalműfaj szoros kapcsolatban áll a

költéssel, és nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy az utóbbi években a vers műfaja is fájdalmasan sokat veszített népszerűségéből. Az emberek nem olvasnak verseket – miért hallgatnának dalokat? Nem is hallgatnak. Egy dal csak akkor érthető, csak akkor fogadható be igazán, ha nemcsak a dallamot halljuk a zongorakísérettel, de a szöveg minden fordulatát követjük, megfigyelve, hogy azokat a zene hogyan illusztrálja, ábrázolja.

Az is döntő szempont, hogy bár a zenetörténeti dalörökség tartalmaz sok egyéb mellett francia, olasz, spanyol, angol, orosz (és persze magyar) dalokat is, a dal műfajának legjelentősebb művei német nyelvűek, nem véletlenül illetik sokszor magát a műfajt is német megjelöléssel: *Lied*. Manapság már régen nem szokás dalokat magyar fordításban énekelni, mindent eredeti nyelven hallgatunk, miközben a koncertlátogató kezében tartja a műsorfüzetben olvasható magyar fordításokat. Ettől azonban még az eredeti szöveg zenéjét, lejtését, a német nyelv jellegzetes mondat szerkezeteit nem lehet figyelmen kívül hagyni: ott élnek azok a dalok egészének akusztikájában, hiába olvassuk hozzájuk a magyar fordítást. Márpedig ma a német nem divatos nyelv. A hatvanas évek nagy beat-robbanása, később a brit és amerikai pop- és rockslágerek hallatlan népszerűsége világszerte kultusznyelvvé tette az angolt, ehhez jött a kilencvenes évektől a számítógéphasználat, később, az ezredforduló táján az internet – mind az angollal függ össze, az angol a globalizáció nyelve. Német nyelvű dalokat hallgatni sokszorosan divatjamúlt dolog. Divatjamúlt a műfaj, a versmegze-

nésítés, divatjamúlt a gondolatiság éppúgy, mint az érzelmesség, a líra bensőségessége, és divatjamúlt a német nyelv. Lehet persze erre azt válaszolni, hogy az értelmiség nem divatfüggő. A régi talán nem volt az, a mai azonban igen – tisztelet a kevés kivételnek.

Mindebből következik, hogy az a művész, aki manapság egész estét betöltő német nyelvű dalműsört szólaltat meg, bátorságot igénylő, népszerűtlen feladatot vállal, kicsit talán azt a szerepet is felvállalva, melyet a néhai Dian Fossey etológus vállalt a gorillák érdekében: küzd valamiért, védelmez, életben tart valamit, ami veszélyeztetett. Ritka a dalest, még ritkább, ha egy előadó arra vállalkozik, hogy teljes egészében megszólaltassa a zeneirodalom nagy dalciklusainak egyikét. A Bartók Emlékház az ősz, a tél és a tavasz folyamán közönség elé tárja Schubert három dalciklusát, a *Die schöne Müllerin* (A szép molnárlány), a *Winterreise* (Téli utazás) és a *Schwanengesang* (Hattyúdal) című sorozatokat. Az első koncerten Megyesi Zoltán énekelte A szép molnárlányt, zongoraművész partnere Fülei Balázs volt.

A negyvenhat éves Megyesit nem kell bemutatni, sikeres pálya több évtizedét tudhatja immár maga mögött. Ismerik és kedvelik opera-énekesként éppúgy, mint oratóriumok szólistájaként. Működésének egyik különlegesen fontos területe a régi zene: sokat szerepel Vashegyi György kiemelkedő produkcióiban, a Purcell Kórus és az Orfeo Zenekar partnereként. És igen: dalokat is énekel, művészi aktivitásának értékes mozzanata, hogy gondot fordít az elhanyagolt műfaj élet-

ben tartására. Bartók emlékházbeli produkciója sok szép, elismerésre méltó mozzanatot tartalmazott, ugyanakkor olyan észrevételeket is megfogalmazhatunk az élményről beszámolva, amelyek nemcsak azért hasznosak, mert azt jelzik, milyen területeken csiszolhatná tovább produkcióit Megyesi, hanem egyúttal a jelenlegi hazai dal-előadókultúra kisebb-nagyobb hiányosságairól is tudósítanak.

A legfontosabb: Megyesi alkata, hangkaraktere tökéletesen alkalmas a dalirodalom s ezen belül a német Lied interpretálására. Könnyű, lírai tenorja segíti abban, hogy érzelmeket közvetítsen, nyílt szívű, kitárulkozó személyiségeket jelenítsen meg – s ez utóbbi a romantikus dalirodalom egyik alaptípusa. Adekvát módon közelített a dalok karakteréhez, hiteles tempóvételeket hallottunk, érzékeny dinamikai kidolgozásban és beszédhez alkalmazkodó, mégis pontos ritmikával szólaltak meg az egyes darabok. Ugyanakkor sok olyan pillanat adódott, amikor nyilvánvalóvá vált, hogy az intonáció kitisztításán, csiszolásán, pontosításán az énekesnek a *Schöne Müllerin* számos pontján érdemes a jövőben is dolgoznia, a mostaninál tökéletesebb végeredmény reményében. Hallottunk dalokat, amelyekben sajnálkozva kellett megállapítanunk, hogy a dal hangterjedelmének legfelső tartománya, egy-két csúcshang túlterjed Megyesi ámbitusán – erről az énekes nem tehet: amit nem tud kiénekelni, azt sajnos nem tudja kiénekelni. Mindenesetre ez a mozzanat figyelmeztetés, amely a repertoárépítés munkájában szívlelendő meg. Csak olyan dalokat szabad választani, amelyeknek teljes hang-

készletével rendelkezik az énekes, s ha egy ciklusban akad egy-két olyan dal, amelyben vannak számára kiénekelhetetlen hangok, akkor bármilyen fájdalmas, mégis inkább érdemes lemondani a teljes ciklusról, és mást választani. Szerencsére a dalirodalom hatalmas.

Megyesi tisztán és a nyelv hajlaimainak megfelelően artikulálja a német szöveget – ez is nagyon fontos, mert manapság már egyáltalán nem magától értődő erény. Ugyanakkor produkcióját figyelve a zenehallgató fokozottan átérezhette, hogy a dalinterpretáció milyen komplex pódiumműfaj, amely sok színpadi elemet is magában foglal. A dalénekes színész is, testének minden egyes porcikája részt vesz a kifejezésben és jelentést hordoz: mimikája, kézmozdulatai, sőt testtartása, de még az is, hogyan áll a pódiumon, milyen támasztékot választ – zárt lábak, terpesz vagy könynyed-elegáns kontraposzt. Mindennek jelentése van, de a legfontosabb, hogy a személy, a persona, aki a dalbeli lényt elének állítja, ne érjen véget a hanggal, az énekes értse meg és fogadja el, hogy *játszik* az arca, a nyaka, a karja, a törzse, a lába – mindegyik. Ennek a „játéknak” összhangban kell lennie mindazzal, amit az előadó vokálisan közöl velünk. Megyesinél a hang mesél, de a test sokszor – legtöbbször – kívül marad a produkción: „privát” hatást kelt. Mivel sikeres

operaénekesről van szó, tehát olyan művésze-ről, aki nemcsak a pódium, de a színpad embere is, érdemes lenne alapvetően újragondolni egész pódiummegjelenését, teljes testét mozgósítva a produkciókban, elismeréseként annak az alaptörvénynek, hogy egy dal előadásakor *az egész énekes* énekel.

Fülei Balázs nem először volt Megyesi partnere dalprodukcióban. Értő, gondos, alkalmazkodó és inspiráló kísérő. Egyszersmind finoman, tapintatosan meg is haladja önnön kísérői minőségét, egyenrangú partnerré válva, aki a színek, hangsúlyok és karakterek nyelvén fontos többletinformációkkal támogatja meg az énekes költői mondandóját.

A kritikai megjegyzések fontosak, de még fontosabb az elismerés: működött, élt és hatott a produkció. Ha további csiszolást igénylő részletekkel is, megszólalt Schubert Schöne Müllerinje. És mindenképpen elismerést érdemel a művészi áldozathozatal: a vállalás, amelynek szellemében az énekes foglalkozik a hátrányos helyzetű műfajjal, életben tartva annak remekműveit.

---

Schubert: A szép molnárlány – dalciklus. **Megyesi Zoltán** (tenor), **Fülei Balázs** (zongora). Bartók Emlékház, 2021. október 22.

## A szépséges függelék

Egy darabig elnézegeti az ember Nádasdy Ádám legújabb könyvének Pintér József által tervezett gyönyörű borítóját, míg rájön, hogy mit is ábrázol. Az elegánsan széles, már a négyzetes alak felé nyújtózkodó, de azért még hosszúkás könyv burkolójának a drapp árnyalataiban játszó, plastikus faktúrájú, kicsit elmosódott képe elsöre olybá tűnik, mintha félbevágott farönkök mozaikja volna, sajátos figurák apró árnyképeivel. Jobban megnézve kiderül, hogy valójában nyitott könyvek vannak egymásra állítva, szabálytalan kontúrokkal rendelkező vízszintes sávokat, mintegy hat szintet képezve: a figurák ezeken az emeleteken helyezkednek el szétszóródva, a legyezőszerűen nyitott könyvek által megformált, valahogy mégis trükkösen síkszerű kulisszák előterében. Mint ha kis színpadokon állnának ezek a csúcsos süveget vagy éppen bő szoknyát viselő, kardos vagy köpönyeges alakok, de az arra fogékony nézőben a kép akár a Purgatórium hegyének gyűrűit is felidézheti. A Dante-fordítás is kivételesen szép könyvtárgy volt, de ez a borító talán még annál is szebb, mindenesetre egészen biztosan bravúrosabb.

A kötetet most már ki is nyitva a világos kakaóbarna (vagy élénk bolhaszínű?) előzéken érdekes mértani ábrát találunk: kockás papíron szabálytalan lépcsőzetességgel emelkedő diagramot, amelyen eleinte szélesebb platók figyelhetők meg, hogy aztán a vége felé egyre meredekebben hágjon a magasba. Az előzők

harmadik oldalára került a diagram első része, vagyis lapozni kell hozzá, hogy a rajznak az ott olvasható címéből világos legyen: az ábra *A makrancos hölgy* fordítási munkálatainak alakulását regisztrálja, a vízszintes tengelyen az eltelt idővel, a függőlegesen a lefordított sorok számával. Erre a szerzővel korábban készült interjúk ismeretében az olvasó magától is rájöhet, de Nádasdy a kötet első szövegét képező beszélgetésben is utal erre az ötletesen vizualizált haladási kimutatásra.

A kötet címét – *A csökkenő költőiség* – a szellemes borító után a diagram is árnyalja: a szögletes vonalakból álló geometrikus ábra kimondottan dekoratív. Tulajdonképpen megelőlegez egy tanulságot: a költőiség a magyar verses műfordítás legújabb történetében – és Nádasdy lírikusi, valamint műfordítói pályáján – valójában nem csökken, csak mást jelent, mint korábban. Attól, hogy a fordító kerüli az olyan szavakat, mint a *bú*, az *ád* vagy a *reám*, a szövege nem kevésbé verses, csak kevésbé veretes lesz. De hát magának a mai költészetnek a nyelve sem olyan, aminő Nádasdy ifjúkorában volt, és ha a műfordítást az irodalom eleven részének tekintjük, akkor mi sem természetesebb, mint hogy a mindenkori irodalom és műfordítás e tekintetben is kéz a kézben járjon.

Nádasdy alighanem jól mondja, hogy a múlt század második felében, a pártállami időkben azért óvták a klasszikus műfordításokat, azért nem igyekeztek modernebbekkel

előállni, nehogy a központi kultúra-irányítás vérszemet kapjon, és valami rosszabbra cserélje őket. Ehhez talán csak annyit érdemes hozzátenni, hogy a kiadóknak a *Nyugat* eszményeit átmentő olyan szerkesztők, mint Réz Pál, Vas István vagy Lator László többnyire hasonló elveket valló műfordítókkal dolgoztak: a központosított könyvkiadás bástyafalainak fedezékében tehát szokatlanul sokáig tarthatták izzásban az előző nemzedékek nemes hagyományának parazsát. Ez a pártállami időkben fontos értékmentés volt, azóta azonban joggal merült fel az igény valami újra, hiszen senki sem gondolhatja komolyan, hogy most már örökké ugyanazon elvek szerint, éppen csak pontosabban kellene fordítani, mint ahogy azt több mint száz éve Babitsék és Kosztolányiék kitalálták.

Ha az elvégzett munka mennyiségéből, a szükséges nyelvtudás színvonalából és a költői minőségéből egyetlen mutatószámot képeznénk, akkor ez híven kifejezné azt az irodalomtörténeti jelentőségű folyamatot, amelynek az utóbbi bő negyedszázadban szerencsés tanúi lehettünk: hogy Nádasdy a szemünk láttára lett a magyar irodalom legjelentősebb Shakespeare- és egyik vagy inkább – konkrétan Babitsra gondolva – másik legjelentősebb Dante-fordítója. Ennek az akadémiai értekezésekkel felérő, de azoknál sokkal olvasmányosabb esszé- és tanulmánykötetnek a lapjain költői és nyelvészi eszköztárának birtokában Nádasdy azokat a tapasztalatait osztja meg, amelyekre Shakespeare és Dante fordításának mezején eddigi vitézkedése közben mintegy mellesleg tett szert. Nagyszerű elem-

zést ad – mindvégig a fordításról szólva – a *Lear királyról* és a *Rómeó és Júliáról*, beavat a verstan finomságaiba, megmutatja, hogyan jár a fordító Arany és Weöres Sándor tolla (az utóbbié a rátukmált Dante-fordításban kissé kelleetlenül), az *Isteni Színjáték* vallásos szakkifejezéseit elemezve pedig kapunk némi dogmatikai fejtágítást is. Csak most látjuk, hogy miközben Nádasdy oly látványos dicsóséggel mérkőzött az eredeti szöveggel és fordító-elődeivel, arra is volt alkalma, hogy a kardforgatás közepette megannyi virágszálat gyűjtsön össze, amelyet most a csak rá jellemző sármmal, impozáns csokorba rendezve nyújt át az olvasóknak.

Ezek nem üres szóvirágok. Megszámoltam: a könyvben az esszéista Nádasdy Ádám valóságos védjegyét jelentő hasonlatokból és metaforákból több tucatot hint az olvasók elé, változatos eloszlásban ugyan, de négy-öt oldalanként egy-egy olyat, mint az, hogy *A velencei kalmár* Bassianója „felszínes és csélcsap alak, afféle Noszty fiú”, hogy Shakespeare-nél a rímelés „egyfajta monoton háttérret, rutinszerű kíséretet ad a szöveghez, mint egy fúvószenekarban a tuba *umta-umta* basszusa”, vagy hogy az *Isteni Színjáték* nem költészet, hanem tankönyv, „Balsaja Italjanszkaja Enciklopédia”. Ezekben olykor tagadhatatlanul van némi léhaság, de máskor kimondottan szikár, adatszerű tudásra tehetünk szert Nádasdy jóvoltából, olyan információkban részesülve, amelyeket különben kézikönyvekből kellene kipuskáznunk, mint például az, hogy nem maga Shakespeare, hanem az utókora osztotta felvonásokra és jelenetekre a színdarabjait, hogy a

*Learn*nek két, körülbelül egynolcad részben eltérő szövegű változata is létezik, vagy hogy mit jelent a görög retorika „bathosz” szava (stiláris zuhanást).

Mindez ráadásul olyan nyelven van előadva, amely a legkevésbé sem tanáros, sőt, olykor mintha valamivel Nádasdy saját kulturális szintje alatt lenne. Én legalábbis érzek némi huncutságot az olyan alakokban, mint a „miattam” („felőlem” helyett: „miattam tehetnek velem, amit akarnak”), a „gyengém” („gyengeségem” helyett: tudniillik Shakespeare-hez képest a „szürkébb, korlátozottabb szókincs”), az „övéké” („övék” helyett), a „hűbb” („hívebb” helyett), a „távolodok”, a „normál ember” (értsd: hétköznapi, átlagos), „a lányoknak anyja nincs” („anyjuk nincs” helyett), a „gyenge lábakon áll” („lábon” helyett), vagy a „muszáj voltam”. Egy helyütt Nádasdy elejti azt a megjegyzést, hogy a fordításnak kicsit visszafogottabbnak kell lennie, mint az eredeti. Ezzel szemben az esszéstílus bizonyára lehet lazább, mint általában a műveltek írásbeli nyelvhasználata, mert így például alighanem lassabban avul. Az idő Nádasdynak dolgozik.

Finom nyelvérzékére mi sem jellemzőbb, mint az az eszmefuttatás, hogy a *Szentivánéji álmot* (*Midsummer Night's Dream*) „Nyáréji álmot”-nak is fordíthatta volna – „de hát ez kissé lapos”. Több helyen szóba hozza, hogy munkája során az elődök fordításait mindig csak utólag nézte meg, nehogy befolyásolják a korábbi megoldások. Szerintem Arany fordítását valami népszerű kiadásban olvashatta, nem a kritikaiban – arra persze nem is volt semmi szüksége, ellentétben a

legjobb angol Shakespeare-kiadásokkal –, mert különben bizonyára nyugtázta volna, hogy ez a megoldás már nagy elődjének is eszébe jutott. Sőt, aki az Arany által letisztázott és bekötött (majd a nagy felbontású szkenneléshez az utókor által óvatosan szétcincált, a beliveket és az eredeti kötéstáblát kettős dobozkába zárva tárolt) kéziratot az Akadémia kéziratárában a kezébe veszi, meglepetve tapasztalhatja, hogy Arany ezt tekintette a végleges címnek, és csak valamikor a munka befejezése után jutott eszébe a jó megoldás, amit végül a *Nyáréji álmot* már kényszerűen áthúzva tudott csak a tisztázat címlapjára írni.

A kötet esszéit, illetve tanulmányait valóságos motívumháló szövi át. Többször is elhangzik, de nem érezni önismétlésnek, hogy Nádasdy figyelmesen olvassa a korábbi fordításokat, de mindig csak utólag; hogy lehetőleg nem toldott be sorokat Shakespeare-be, ha épp szűknek találta a helyet a hosszú magyar szavakhoz; hogy többnyire nem élt a soráthajlás általában egyik költő verselésére sem jellemző eszközzel, sem az olyan régies szavakkal, mint például a *jó*, a *reá*, meg a *néki*; vagy hogy nyelvileg nemcsak Dante, hanem Shakespeare is inkább újító volt, mint konzervatív.

Fontos fogalmat jelentenek Nádasdy felfogásában az általa „független”-nek nevezett egytagú szavak a sorok végén. Meggyőzően mutatja be, hogy Shakespeare tizenegy szótagos soraiban, ahol az öt jambikus (Nádasdy felfogása szerint „könnyűnehéz” szerkezetű) láb után jön még egy szótag, nem jellemző az ilyen megoldás, hanem sorvégi helyzetben legfeljebb súlytalan, azon a helyen

„előre megjósolható” egytagú szó áll, mint a Julius Caesarban itt: „I came to burry Caesar, not to praise him”. Aranynál ezzel szemben előfordulnak ilyenek: „De törj meg, szívem, mert nem szólhat a száj”, ahol is az utolsó egytagú szó „nehéz” – tartalmaz, hangsúlyos – függeléket képez.

Eddig magam is tudom követni Nádasdyt. Amikor azonban arról beszél, hogy ő az angolhoz hasonlóan inkább a szavak hangsúlyviszonyaival érzékelteti a sor lüktetését, és nem annyira a szótagok hosszának szabályos váltakozása révén, akkor zavarba jövök. Műfordítói munkássággal is bíró költők körében korábban elterjedt nézet volt, hogy „magyarul mindent meg lehet csinálni”. Ez nyilván nem igaz. Lehet Weöres bravúros Dzsajadéva-fordítására hivatkozni („Szekfüvirágleheletzuhatagos-örömillatu délövi szélben”), de hosszú, bonyolult lüktetésű sorokat talán nem is annyira nehéz fordítani, mint az olyan rövid, szinte eszköztelen verseket, mint például a *Vándor éji dala*. Másrészt úgynevezett hangsúlyváltó verselésre a mi nyelvünk alkalmatlannak tűnik. A magyarban ugyanis a hangsúly az első szótagra esik, és mivel a szavak többnyire hosszabbak két szótagnál, a hangsúlyos nem tud tartósan és természetesen váltakozni a hangsúlytalannal.

Shakespeare verselése és ezen belül az úgynevezett blank verse nevű sor tehát a szóhangsúlyok szabályos váltakozásán alapul (a hangsúlyos vagy nehéz szótagok vastag betűvel kiemelve) I came to burry Caesar, not to praise him”. A magyar gyakorlatban ezt a ritmusélményt a rövid és hosszú szótagok váltako-

zása adja (vastaggal a – vagy a ben-nük lévő hosszú magánhangzó, vagy a rövid magánhangzót követő két mássalhangzó miatt – hosszú szótagok): „temetni jöttem Caesart, nem dicsérni. – Nem biztos, hogy Nádasdynak igaza van, amikor azt állítja, hogy saját fordításában ez alapvetően máshogy van. Nagyon úgy tűnik, hogy ő is engedelmessékedik egy legalább Vörösmarty óta bevett konvenciónak, nevezetesen annak, hogy a jambikus hatáshoz voltaképp elég, ha az utolsó teljes láb (tíz szótagos sorban az utolsó kettő, tizenegy szótagosban az utolsót megelőző két szótag) szerkezete: rövid-hosszú. Vörösmartynak *A merengőhöz* írt versében a „Hullámin holt fény s ködvarak lebegnek” sorban például csupa hosszú szótag van, csak a „le-” rövid, mégis jambikusnak halljuk, mert az a rövid szótag éppen ott van, ahol lennie kell. Ez Nádasdy saját példáiban is így van (a ti-tá szerkezetű jambus dőlt betűvel, két vonal közé téve): „a szívem ellenében adn|ak össz|e”, „és még egy korsó nagyon könny|ű sört|” (ahol is az ű betűvel jelölt hangot röviden ejtjük).

Sajnálom, ha ez nehézkesen hangzik, főleg hogy Nádasdy mindig a tőle megszokott gráciával avat be a legbonyolultabb kérdésekbe is, miközben a legváratlanabb helyeken pendít meg személyes húrokat. A rövid *Előszó*ban például köszönetet mond Soros Györgynek, aki „többször és többféle formában támogat-ta” munkáját, a hét fő erényt pedig (nála a divatja múlt „erény” szót elkerülendő: Hét Fő Jellemerőt) Göncz Árpád személyén mutatja be: „volt benne hit, remény, szeretet, igazságos volt, bátor, mértékletes és bölcs”. Ezek után nem csoda, hogy Kádár

János és Nagy Imre is szóba kerül: az előbbi az utóbbi ellen elkövetett emberölés miatt bűnhődik Nádasydy szerint a pokolban.

A fordító nem tiszteli ájultan sem a régi korokat, sem a klasszikusokat: azt írja például, hogy „a középkorban a vers volt a film”, vagy nem átallja Shakespeare-ről kijelenteni, hogy „nem minden sora kreatív”, a *Lear király* egy apró epizódjáról pedig azt, hogy „a történetecske nem éri meg a pontos fordítást”. Nádasydy szerint régi szöveget nem kell régiesen fordítani – erről ma már, talán leginkább az ő munkásságának köszönhetően, nem is kell győzködni senkit –, hiszen, amint írja, a maga korában tizenhat évesen a nagymamánk is lány volt, nem pedig nagymama. A kosztümök kérdése talán már nem ilyen fekete-fehér: Shakespeare korában az volt a természetes, hogy a darabokat szinte teljesen díszletek nélkül játsszák, az előadás korának ruháiban, ahogyan a festményeken ábrázolt bibliai jelenetek szereplői is rendszerint a megfestés korának öltözeteit viselték. A Shakespeare-korabeli színház előtt tehát e téren egyszerűen nem volt választási lehetőség. Abban viszont nem vagyok biztos, hogy ma magától értetődő dolog modern környezetben ábrázolni Shakespeare hőseit. A színházról, a fordításról vallott elképzelések tehát nem állandóak, csak éppen nálunk az utóbbiak sokáig voltak nagyjából változatlanok: annál érdekesebb most valós időben figyelni a felfogás viszonylag gyors módosulását, sőt talán átalakulását.

Nádasydy ősz fejjel találta magát ennek a mesterkélt emelkedettségről és homályról, Dante esetében pedig még a rímekről is lemondó átalakulásnak az élén, amelyet ma már nemcsak saját nagyszerű és kiterjedt életművével lehet szemléltetni, hanem a Miltont prózában átültető Péti Miklós vagy a Villon *Nagy testamentumát* szabad versben fordító Ádám Péter munkái is jól érzékeltetnek. Viszonylag későn kezdte nyilvános irodalmi pályafutását: már túl volt első ifjúságán, amikor debütáló verseskönyve harminchét éves korában megjelent. E hasábokon igazán nem kell bemutatni több kötetre rúgó nyelvészeti ismeretterjesztő munkásságát sem, kilenc-kötetnyi vers után tavaly végre meleg tárgyú novelláinak bájos, néhány antológia-darabot is tartalmazó gyűjteménye is megjelent, fordításait pedig számba venni is nehéz. Nádasydy mintha több oldalról egyszerre építette volna eddigi életművét – az *Előszó*ban maga mondja, hogy nehezen tud „egyetlen dologra nagyon mélyen, sokáig koncentrálni”, de ez alighanem ismét csak egyike az ő komoly bohóságainak –, amely most ezzel a nagyszerű kötettel jelentős mértékben gyarapodott, egyszerre mutatva fel a költőt, a műfordítót és a nyelvészt – hadd használjuk itt mégis ezt a kissé divatjamúlt szót – erényeit.

---

**Nádasydy Ádám:** A csökkenő költőiség. Tanulmányok, beszélgetések Shakespeare és Dante fordításáról, 2021, Magvető Kiadó. 240 oldal, 3999 forint.

## Nem teljesen idegen

Paolo Genovese reklámfilmesként indult, majd forgatókönyvírója és rendezője lett vagy tíz, egész estés mozinak. Aztán 2016-ban dobott egy igazán nagyot: a *Teljesen idegeneket*. Ez a drámai vígjáték vagy vígjátéknak induló dráma – legrövidebben: dramedy – viharos gyorsasággal végigsöpört a világ filmszínházain. Nemcsak az olasz eredeti ért el szép szériákat mindenütt, de vagy húsz ország vásárolta meg a remake jogát, és az amerikai változat csak azért nem készült el máig sem, mert épp Harvey Weinstein volt a vevő. De a franciától a spanyoln, török–görögön, vietnámin, koreain át az oroszig számos nyelven, számos országban elkészítették a saját, nemzeti verziót a sztorira, amely egy baráti társaság vacsorájáról szól. A férfiak még gyerekkorukból ismerik egymást, a nők pedig feleségként léptek be a képbe, hosszabb-rövidebb ideje. Ez a csapat az együttlét idejére hirtelen ötlettől vezérelve társadalmasítja a mobiltelefont, s ennek nyomán valamennyiüknek kiderülnek titkai. Csak lesünk, mi mindent rejtegetnek, hallgatnak el egymás elől barátok, házasfelek. Lebukik itt férfi nőüggyel, nő férfiüggyel, és férfi férfiüggyel is, bizarr vargabetű nyomán.

Nálunk Goda Krisztinának jutott az olasz film honosításának feladata, s hogy jól teljesítette, azt igazolja a statisztika: a BÚÉK vonzotta a legtöbb nézőt 2018-ban a magyarországi mozikba. (Csak azt nem igazolta semmi, hogy miért ezt a ma-

gyar címet kapta Genovese műve, amikor ezen a címen 1978-ban már rendezett Szörényi Rezső egy kitűnő filmszatírát.)

Minthogy a *Teljesen idegenek* cselekménye megfelel az arisztotelészi hármas egység követelményének, nem csoda, ha nagyon hamar jelentkezett a színpadra alkalmazás igénye. Színidirektorok álma ez: egyetlen lakásbelső színterén kamara jellegű kortárs darab, amely sikerre van ítélve. Igaz, a nagyszínpad talán túlságosan tágas neki, ráadásul kettőnél több embernek együtt vacsorázni színpadon mindig problematikus. Mert ha egy vonalban ülnek, az teátrális, életszerűtlen elrendezés. Ha viszont rendesen körbeveszik az asztalt, akkor takarják egymást, és lesz, akinek mindig csak a hátát látjuk. Az igazi élvezet alighanem a nagyobbacska lakás-színház lenne, ahol a színen lévő szereplők mellett testközelben elférnek a nézők is. Ugyanakkor ellene szólnak a színházi alkalmazásnak a közösségi befogadás szélsőségei. Különböző érzékenységű és humorú nézők fölöttébb eltérően képesek reagálni a fordulatokra, mindenekelőtt a történet folyamatos komolyodására és komorulására. Márpedig kevés dolog hat bosszantóbban annál, mint amikor a közönség még mindig röhögcsél, amikor pedig már rég nem kellene.

Az első színházi premiert Buenos Airesben tartották. Magyarországon a Játékszín bizonyult a legügyesebbnek és leggyorsabbnak,

ahol Czukor Balázs vitte színre a *Teljesen idegeneket* olyan színészekkel, akik közül nem egy népszerű és közismert a szórakoztatóiparból vagy a televíziós sorozatok világából. Profi módon megkonstruált, színvonalas színészi összmunka élte a produkciót a Teréz körúton. Hasonlóan kedvező közönségfogadtatásra számíthat a tatabányai bemutató is. A Jászai Mari Színházban Szikszai Rémusz rendezőre és vezető középkorú színészekre bízta a darabot Crespo Rodrigo igazgató, magamagát is delegálva a játzó csapatba. Azt már látatlanban sejtteni lehetett, hogy jó helyre került Genovese szerzeménye. A tatabányai színház ma az egyik legjobb vidéki társulat. (Pontosítok: a második legjobb, a miskolci Nemzeti színészgárdája után.) Ez a darab nem is igen működhet másképp, mint többé-kevésbé azonos generációt képviselő, tapasztalt, kooperatív színészek nagyon pontos, koncentrált összjátékként.

Ahogy a remake-változatokon a filmek igyekeztek rajta hagyni a nációjukra jellemző nyomokat, szokásokat, karakterjegyeket, úgy a tatabányai Jászai Mari Színház előadásán is felfedezhetők sajátosan magyar motívumok. Halványan felsejlik, hogy megpróbálták kicsit a maguk képére – vagyis a miénkre is – formálni a történetet. Mindenekelőtt az feltűnő, hogy az eredetiben a baráti társaság éjszakába nyúló estjén egyszer sem kerül szóba a politika. Nálunk ez ma elképzelhetetlen. Illetve csakis úgy képzelhető el, ha a jelenlévők szigorú szabállyal tiltják mint tabutémát. Így is történik ez Szikszai Rémusz rendezésében. Amikor valaki a konyhában

bekapcsolja a tévét a híradóra, akkor rászólnak, hogy azonnal nyomja meg a piros gombot. De azért előfordul, hogy az egyik férfi benyög egy tesztkós Putyint, máskor meg avval ugratják a Crespo Rodrigo játszott alakot, hogy vigyázzon, mert jobbos létére véletlenül balra állt a csoportképhez.

A Sediánszky Nóra fordította színpadi textus trágárabbnak hangzik a film magyar szövegénél és a Godaféle remake-énél. Ezt a fejlesztést szívesen elengedtem volna. De hát ki tagadhatja, hogy bármely értelmiségi vagy nem értelmiségi társaságban elhangozhatnak a közkeletű vulgáris szavak, nők szájából is. A *Teljesen idegenek* hősei értelmiségiek, sőt talán csúcsértelmiségieknek mondhatók: ügyvéd, plasztikai sebész, pszichológus. A házigazdák lakása ha feltűnő jómódról nem is, de filmrajongásról árulkodik. A díszlet hátuljában négy nagy plakát lóg a falon: *Az édes életé*, a *Satyriconé*, a *Nagyításé* és *Fellini Rómájáé*. Bagossy Levente tervező legnagyobb találmánya a kör alakú étkezőasztal. Amikor a vacsorázók elhatározzák a telefonos játékot, akkor a rájuk vetülő fényben lábbal meghajtják az asztalt és elforgatják. Mintha szeánsz kezdődne evvel. Az asztal forgása lehetőséget ad mindig más szereplőre fókuszálni. A székek is átgondoltan kis felületűek, annyira keskenyek, vékonyak, hogy szinte semmit nem takarnak a színészekből.

Kiss Julcsi jelmezei kétesebbek; mintha a tervező szándékosan öltöztette volna nagy fenekűnek az összes színésznőt. Különösen nehéz értelmezni Danis Lidia fehér kezese-lábasát, amelynek nadrágszárán

kötözőszinór fut körbe, azt a benyomást keltve, mintha a háziasszony biciklire szállni készülne, holott vacsoravendégeket fogad épp. Danis Lília – aki kitűnő színésznő – egyébként is sokszor magára vonzza a tekintetemet, annyira nehéz tudomásul vennem, hogy ezúttal hamisnak tűnnek a hangjai, a felcsattanásai, az indulatai, a gesztusai. Nem feltétlenül helyes magyarázat erre, de lehetséges, hogy teljesen idegen a színésznő számára a hősnő álságos, őszintétlen, ráadásul hepciás viselkedése a családjával és a barátaival szemben. A férjét alakító Kardos Róbert afféle ártalmatlan, öreg mackó, aki szó nélkül aláveti magát a felesége szándékainak vagy hangulatainak. Kardos Róbert ugyanis – filmbeli elődjével ellentétben – eljátszsa ebben az előadásban, hogy ő mindent észrevett és meg is értett. Látjuk rajta, hogy a darab végén már pontosan tudja, mit követett el ellene az asszonya és a barátja.

A másik házaspár szerepében Szakács Hajnalka és Crespo Rodrigo lépnek fel. Crespo Rodrigo a vállalkozó típusú, bármivel üzletelő, nagyhangú, szangvinikus nőbolond. Épp révbé érni látszik új, fiatal, bájos és naiv felesége mellett. Aki olyan egyszerű, hogy azon is tud nevetni, ha a férje a kisujját mutatja neki. És aki olyan tiszta, hogy tudatosan nem fogja bemocskolni az életét hazug kapcsolatokkal. Szakács Hajnalkának már eleve a hangjában, a tónusában ott sajog Bianca érzékenysége és sérülékenysége. A harmadik párost Bakonyi Csilla és Király Attila alkotják, míg az egyedül érkező Peppét Dévai Balázs adja, kicsit elesettnek mutatva az állástalan tornatanárt.

Érdekesen alakul az este színészi-  
leg, amennyiben az egész társaság  
legférfiasabbnak ható tagja Király  
Attila hőse lesz, ráadásul pont ab-  
ban a tíz percben, amíg a többiek  
melegnek hiszik őt. És nem is enged  
ebből a hiszemből. Lejátssza.

A *Teljesen idegenek* nem kifejezetten a beavatató színház kategóriája. Szikszai Rémusz az előadás közben mégis beavatja a nézőket ebbe-abba, amire nem volna okvetlenül szükség. Meglehet, a rendező elunta, hogy a színikritikusok a cikkekben gyakran elspoilerezik a darabok cselekményét. Úgyhogy ezúttal inkább ő maga árul vagy árultat el a színészekkel egyet s más előre. A Danis Lília és Kardos Róbert házaspár első jelenetében rögtön felhívja a figyelmet a fülbevalóra. A vendégek érkezésekor szinte azonnal exponálja a háziasszony és az egyik vendég titkos viszonyát. A teraszon játszódó jelenetben is láthatóvá teszi számunkra, hogy ki kihez vonzódik valójában. Ezekkel a gesztusokkal mindenképpen csökkenti a meglepetés erejét, holott az a filmnek jót tett. De abban igaza lehet Szikszai Rémusznak, hogy a színház úgyis más. Figyeljük ki a nézőtéréről, amit csak tudunk. Talán még okulhatunk is belőle.

---

Teljesen idegenek. A tatabányai Jászai Mari Színház előadása. Főszereplők: **Danis Lília, Kardos Róbert, Szakács Hajnalka, Crespo Rodrigo, Bakonyi Csilla, Király Attila, Dévai Balázs.** Díszlet: **Bagossy Levente.** Jelmez: **Kiss Julcsi.** Rendező: **Szikszai Rémusz.**

## Lovasok az erődben

Az első kép, amely Picasso elképesztő vizuális memóriájának bizonyosságaként felmerül az emlékezetemben, nem az életmű valamelyik klasszikus darabja, hanem egy gipsz lábfej. Olyan élethű, mintha igaziról készült volna. A csodagyerek kamaszfiú rajzolta valamikor az ezernyolcszázkilencvenes évek derekán. Az akadémiákon akkor már élő modellek után is dolgoztak, de csak a klasszikus alkotásokról készült számos gipszmásolat mellett, amelyek nem csupán a művészeti iskolákban szolgáltak mindennapos oktatási segédeszközként. A múlt századfordulón – a közintézményé váló múzeumokban – szintén valószínű reneszánsza támadt ennek az akkor még valódi műtárgyként kezelt műfajcsoportnak. Engedélyezték a műemlékek másolását, amire speciális műhelyek szakosodtak. Eként jött létre a mi Szépművészeti Múzeumunk hasonló gyűjteménye, sőt a befogadására szánt épület is, minthogy alkotóit a méretes monumentumok elhelyezésére alkalmas csarnokok tervezésére instruálták. Ennek a közel ezer munkát számláló együttesnek a hányatott sorsa rendeződött azzal, hogy válogatott darabjaiból impozáns állandó kiállítás – mondhatni, múzeum – nyílt ősszel a komáromi Csillag Erődben.

Az ókori emlékekről készült gipszmásolatok gyűjtésének nálunk Pulszky Ferenc, a Nemzeti Múzeum 1869-ben kinevezett igazgatója volt a fő szorgalmazója; neki köszönhetően sikerült az 1873-es bécsi világi-

állítás megszerzési az Athénban megtelepedett római öntőmester, Martinelli mintegy háromszáz darabos értékes kollekcióját. A századvégen még csak formálódó Szépművészeti Múzeum szerzeményezési koncepcióját már fia, Pulszky Károly mint a leendő intézmény törzsanyagát adó Országos Képtár vezetője dolgozta ki. 1894-es tervezetében egyenrangú hangsúlyt kaptak a hazai és a külföldi művek, illetve a másolatok; mikor azonban egy végső soron igaztalan szakmai vádaskodásnak beállított politikai játszma szenvedő alanyaként távoznia kellett funkciójából, sőt az országból is, hamarosan öngyilkos lett. A vásárlás és az építészeti programalkotás szerepét tőle két olyan személy – a jogász Kammerer Ferenc és a művészettörténész Térey Gábor – vette át, akik – biztos, ami biztos alapon – az uralkodó trendhez igazodtak. Így keletkezett a hatszázvalahány tételes antik kollekciót követően a háromszáz darabos középkori és reneszánsz gipszgyűjtemény. A befogadásukra kialakított múzeumot 1906-ban átadták rendeltetésének, a másolatokból rendezett kiállítások azonban csak évekkel később – 1908-ban, illetve 1913-ban – nyíltak meg, a korábbiaktól már különböző szellemi környezetben. Ettől aligha függetlenül: vegyes fogadtatás kíséretében.

Látványorientált pseudoarchitektúráival és akadémikus faktúra-brillírozásával a századforduló hivatalos stílusa végletes ízlésmeg-

osztottságot eredményezett a hazai szellemi életben. Ellenkezést váltott ki ugyanis a tízes évek elején már érzékelhetően erősödő progresszió képviselőiben minden hamis vagy annak látszó olyan művészeti produktum, amely fittyet hányt a modernizmusban utóbb kiteljesedő anyagszerűség követelményére. Ennek a szakmai tisztességre alapozó morálnak a nem kifejezetten harcoss Lyka Károly volt a hirdetője, érveit a nála radikálisabb egyéniségek érvényesítették aztán a kritikai gyakorlatban. Bálint Aladár még azzal a józan belátással kezdi a *Nyugat* hasábjain publikált beszámolóját, hogy akinek utazásra pénze, alkalma vagy kedve nincs, itt gipszbe öntve, legalább másolatban megismerheti a művészettörténet jeles alkotásait. Végkövetkeztetése viszont lesújtó: „kriptaszagú, unalmas raktár”-nak minősíti a gyűjteményt, mivel „a gipszöntvények anyaguknál fogva megtévesztik a szemlélőt, és így egymás mellé zsúfolva nem mondanak el többet az eredeti szobrokról, mint a herbáriumok lepré-selt virágai a természetről”. Farkas Zoltán csak hangvételében fogalmaz szelídebben, amikor a *Vasárnapi Újság* képes tudósításához írt ismertetésében e szavakkal jellemzi a rendezést: „pedagógiai szempontból nem teljesen kielégítő”. Valójában mélységes csalódottságának ad hangot, amikor tettetett iróniával úgy érvel, hogy szobrokról a gipszkópia mégiscsak többet mond, mint egy rajz vagy fénykép; s különben is, jegyzi meg szkeptikusan, mit tegyünk, ha eredeti művek híján az épület hatalmas tereit kizárólag ezekkel a nagy méretű gipszmásolatokkal lehet megtölteni.

A tinta talán még meg sem száradt kézírataikon, máris igazi szakember került az antik gyűjteményhez: a klasszika-filológus és régész Hekler Antal, aki nem sokkal később hozzalátott a görög-római anyag tudományos szempontú rendezéséhez. Emellett tájékoztató kalauzt is írt hozzá. Munkáját Oroszlán Zoltán, illetve (a többi területen) Pigler Antal folytatta; 1926-ban nekik köszönhetően kerültek egymás mellé a Dór, a Román, illetve a Reneszánsz Csarnokban az azonos időből és kulturális közegből származó darabok az akkortól végleges állandó kiállításon. Hiába lett azonban áttekinthető a stíluskorszakok szerint elkülönülő három (az antik, a középkori és a reneszánsz) gyűjtemény, az 1914-ben kinevezett igazgató, Petrovics Elek lelkes és hozzáértő szervezőmunkája jóvoltából időközben jelentősen megváltozott az eredeti alkotások száma és ezáltal a múzeum anyagának összetétele. A gipszmásolatok szerepe a világháborút követően az egész világon csökkent; a Szépművészeti Múzeum is ekkoriban szabadult meg jó néhány kópiától oly módon, hogy letétként kikölcsönözte őket. Amikor pedig 1934-ben napirendre került az új magyar képtár esetleges átrendezése, Farkas Zoltán immár a másolatok lebontását követelte a *Nyugat* hasábjain: „Nyúljon hozzá Petrovics erős kézzel a gipszöntvényekhez és távolítsa el őket a Szépművészeti Múzeumból. Ebben az európai értelemben is nagyjelentőségű intézményben semmi helye nincsen a gipszeknek.” Ahogy fogalmazott: legfeljebb az oktatást szolgálhatják. Csakhogy a kópiák szerepe a fentiekkel párhuzamosan a művész-képzésben szintén háttérbe szorult,

mivel a Képzőművészeti Főiskolán a nagybányai plein-air híveként Lyka által 1920-tól levezényelt reform természetelvű művészetpedagógiát honosított meg az intézményben. Hasonlóan vélekedett a másolatok megváltozott szerepéről Elek Artúr is, a folyóirat nemkülönben rendszeres képzőművészeti publicistája, aki – az antik darabok kapcsán – ugyanakkor védelmébe vette őket, mondván: „Aki eredeti görög művészetet sohasem látott [...] az legjobb fényképeknél is valóbb nyelvet beszélő plasztikus másolatokon ismerheti meg benne azt, ami abban az ősi művészetben lényeges és örökké élő.” De a gyűjtemény sorsát nem az ilyen és ehhez hasonló szakmai érvek súlya, hanem a történelem döntötte el. Csánykó Dénes személyében már 1935-ben egy politikai kinevezett került a múzeum élére, aki nem változtatott az 1926-os állapotokon. A világháború után pedig egy új korszak kezdődött, merőben más feltételek között, új személyekkel és persze elképzelésekkel.

Amikor a Liget-projekthez kapcsolódóan az ezredfordulón az intézmény munkatársai hozzáfogtak a Szépművészeti Múzeum felújításának előkészítéséhez, az derült ki, hogy az egykori gyűjtemény nagy része megvan, bár Budapest ostromakor és a háború utáni hercehurcában komoly károkat szenvedett. Kiállításuk gondolata ezt követően egy 1953-as epizódot leszámítva hosszú időn át fel sem vetődött. A középkori és a reneszánsz anyag a Román Csarnokba bezúfolva várta feltámadását; az antik kollekció részben a tatai Kuny Domonkos Múzeumba került, ahol a helybéli elhagyott zsinagógában kiállítást ren-

deztek belőle, illetve számos munkát a komáromi Igmándi Erődben raktároztak. Akit érdekel, hogy hol mindenhol őrizték jó fél évszázadon keresztül az egykor nem kis pénzért beszerzett öntvényeket, az részletes információkat kaphat az *Ars Hungarica* 2016-os tematikus különszámában. Mondandónk szempontjából elég beérnünk annyival, hogy az öntvények értékes voltára már a múlt század derekán felfigyeltek. Főként Európában, mert Amerikában addigra a többségüket elpusztították. Sajátos revíziójának jeleként a neves olasz építész, Carlo Scarpa 1955 és 1957 között Canova-múzeumként történetesen *gypsothecát* épített a klasszicizmus kiemelkedő alakjának szülővárosában. Nem sokkal később a Victoria and Albert Museum újjárendezte megmaradt anyagát, utóbb Párizsban (Palais de Chaillot), Berlinben (több helyen létesített tanulmányi raktárként) és Moszkvában (Puskin Múzeum) tették ismét elérhetővé az emlékeit. A gipsz szobrászati rehabilitációjában szerepe lehetett az ötvenes-hatvanas évtizedtől kibontakozó pop-artnak is, személy szerint George Segal műveinek. Nálunk pedig egész sor (egymástól persze nagyon különböző) követőjének: Jovánovics Györgytől Melocco Miklóson át Schaár Erzsébetig. Másolatoknak az eredeti műtárgyakkal való érdemi azonosítása természetesen szóba sem került, de az tény, hogy az antikvitas művészetének legtekintélyesebb hazai kutatója, a nemzetközi rangú Szilágyi János György 1974-ben feljegyzést írt a Művelődési Minisztérium illetékes osztályának; s az érdemtelenül kalódó-pusztuló kollekció megmentése érdekében nyilatkozott a *Művészet*

folyóiratnak is. Önálló bemutatását szorgalmazta, a Szépművészetiől leválasztva; ekként jött szóba a Városliget, az akkor még bizonytalan jövőjű Vigadó, később valamelyik üres gyárépület (a *Remekművek alteregói* címen az anyaintézményben rendezett 1999-es válogatás közönség sikere nyomán). Egyik elképzelés sem valósult meg.

Minthogy a Liget-projekthez kapcsolódóan a főépület rekonstrukciója miatt ki kellett üríteni az addig raktárnak használt Román Csarnokot, folytatták a keresgélést. Magától értetődően vetődött fel helyszínként Komárom, hiszen az anyag egy része már ott volt. A Duna két oldalán az 1848-as szabadságharc leverését követően kialakított erődrendszer elhanyagolt állapotban, de eredeti formájában maradt ránk. Harcok ugyanis soha nem folytak benne, mivel a haditechnika fejlődése túlhaladt rajta, mire elkészült. A Monarchia idején laktanya és raktár volt, a két háború között katonai képzőhely, 1945-től pedig titkos (térképen sem szereplő) objektumként a szovjet hadsereg legnagyobb lőszerbázisa. Kulturális-idegenforgalmi hasznosítása csak a rendszerváltást és a terület rendbe tételét követően, 2000-ben kezdődött meg egy avatott műemléki építész, Varga István ki nevezésével. Kiállítások, színházi, zenei és más rendezvények mellett még a világörökségi cím megpályázása is szóba került. Idővel azonban nem csupán a jelölés megíúsulása csökkentette az ügyvezető igazgató mozgásterét; nem érezhetett maga mögött kellő kormányzati támogatást más ügyekben sem, mert amikor 2015-ben a nyugdíjat választotta, így indokolta meg elhatározását,

„jobb, ha egy jobb összeköttetésekkel rendelkező utód veszi át a stafétát”. Így követte hivatalában az író, rendező és sportmenedzser Vizeli Csaba (többek között a *Czibor, a rongylábú* musical szerzője). Az már a 2014-es helyszíni szemle során kiderült, hogy az Igmándi Erőd múzeumnak nem alkalmas, a Monostori Erőd meg kialakult (főként hadászati) programstruktúrával rendelkezett; maradt tehát a rendszer harmadik eleme, az egykori palánkvár, a 16. századi fülesbástyákkal övezett Csillag Erőd. Kisebb ugyan, mint az egykori múzeumi kiállítótér: csupán a gipszgyűjtemény mintegy harmadának befogadására alkalmas, de a csupasz téglaburkolatú, boltozatos fülkesor ideális környezet a zömmel fehér gipszöntvényeknek. Segítette a helyreállítást, hogy a bécsi katonai levéltárban megtalálták az erőd eredeti terveit. A szimmetrikus főépület karéjos alakjának két szárát az anyaintézmény korszerűsítésén korábban munkálkodó Mányi István egy legyező alaprajzú és semleges megjelenésű modern fogadóépülettel kötötte össze, illetve ehhez – ami alapvető követelmény volt – az udvari fronton egy nagy belmagasságú csarnokot kapcsolt. Ebben lehetett elhelyezni a legnagyobb objektumokat: a padovai Gattamelata (Donatello) és a velencei Colleoni (Verrocchio) lovas szobrot vagy a sienai dóm szószékét (Nicola és Giovanni Pisano), hiszen ezek – mármint az eredetiek – művészettörténeti szempontból is kiemelkedő jelentőségű emlékek. Nem mellékesen még katonaváros-elődje, a pannóniai Brigetio (a mai Szőny) római kori bemutatására is lehetőség nyílt benne. A látogatóközpontban pedig a szükséges

múzeumi funkciók mellett étteremnek, mosdónak, ruhatárnak szintén helyet találtak. A külső szemlélőnek csak egyvalami felfoghatatlan: bár az MTI 2019. szeptember 20-án már azt jelentette, hogy a beruházás elkészült, rövid ideig fogadott is látogatókat, mégis talányos, hogy csak most ősszel – két év után – nyitotta meg kapuit.

Máskülönben a választás helyesnek bizonyult: bőséges látnivalót nyújtó és mégis befogadható múzeum jött létre. Kuriózumoknak egy kies, de nem központi helyszínen. A húsz helyiségben időrendben és témájában is jól tagolhatóan tekinthető át az európai szobrászat története az archaikus görög kultúra emlékeitől a hellenizmus koráig, illetve Luca della Robbia domborműveitől az érett reneszánsz csúcsprodukciónak oly módon, hogy közben azért az északi gótika néhány darabja mellett a művészettörténeti nevezetességek – a Hégeszó sírja, a milói Vénusz, a Laokoón-szoborcsoport, a Medici-síremlék – is kellő hangsúlyt kapnak. Aki ettől elfárad, az utána a kertben pihenheti ki a szellemi túrát. A másolatokat valódi műtárgyként tálaló és hasonlóképp magyarázó decens környezetben eszünkbe sem jut, hogy ezek egytől egyig alteregók. Leginkább a néhány bronzsínűre sötétített gipsz leplezi le mivoltát, meg a faragások kelthetnek fényes faktúrájú öntvényként hamis benyomást. (Látványos ellenpélda a budapesti Román Csarnokban maradt freibergi kapu.) S nem pusztán a remeklések másolaton át sugárzó hatása az oka az illúzióknak; legalább annyira az is, hogy a szobrászat merőben különbözik a festésztől – amiként arra Márkus László

figyelmeztet egy több mint száz évvel ezelőtt megjelent írásában. „A plasztika természetében rejlik, hogy csak ritkán közvetlen, nagyobbrészt egész sereg technikai eljárás közvetíti a művész gondolatait” – hangoztatta, mivel „[a] kézi munka közvetlensége [...] a szobrok jórésznél ab ovo hiányzik”. A mára szinte teljesen elfeledett díszlettervező és rendező, egy időben a Nemzeti Színház, az Opera igazgatója a pályáját művészeti kritikusként kezdte, és akként hívta fel a figyelmet (*Ne bántsd a gipszet!* című cikkében) arra, hogy a szobrászatnak az öntés évezredekre visszanyúló elfogadott technológiája. A gipsz meg mindennapi anyaga, teszem hozzá, hiszen az agyagból – mielőtt a szobrot bronzba öntenék vagy kőbe faragnák – előbb gipszmodell készül. Továbbá arról sem feledkezhetünk meg, hogy a több tíz méteres épületdíszítő márványkompozíciók minden valószínűség (a mai gyakorlat) szerint (is) nem a művészek műtermeiből, hanem kivitelező műhelyekből kerültek ki; a kivételek (Michelangelo például) csak erősítik a szabályt. Arról már nem is szólva, hogy amennyiben a görög bronzok nyomán készült római márványmásolatokat műalkotásnak tekintjük, miért is vonhatnánk meg a bennük gyönyörködés jogát magunktól pusztán azért, mert e nem feltétlenül hű másolatok viszont nagyon is hű másolatai gipszből vannak. Úgyhogy érdemes lesz felkeresni a kollekciónak a Komáromban nem látható különlegességeit is: az olümpiai Zeusztemplom keleti oromcsoportjának vagy a Parthenón néhány domborműtöredékének másolatát, amelyek a közeljövőben a múzeum Szabolcsi utcai kiszolgálóházában (OMRRK)

lesznek bemutatva. Úgymond nem valódiaként a képzőművészeti albumokat szintén merő okoskodás volna nem kézbe vennünk; arra hivatkozva, hogy a reprodukciók az arányokat nem érzékeltetik, a koloritjuk sem feltétlenül egyezik az eredetivel. Egy pillanatig nem gondolom, hogy a gipszgyűjteményt, mint az múzeum esetében magától értetődő, fejleszteni kellene, pótolva a hiányait és megszüntetve az aránytalanságait. De kidobni és nem használni (azaz nem bemutatni) is botorság (lett) volna. Aminthogy – maradjunk a legenyhébb jelzőknél – felelőtlen

és meggondolatlan cselekedet a közelmúlt számos építészeti emlékének szakmai vita és konszenzus nélkül, nyers pénzügyi indoklással vagy hatalmi szóval való eltakarítása, nemkülönben az eredetinek álcázott, de korántsem feltétlenül hű replikák hovatovább nyomasztó áradata.

---

A Szépművészeti Múzeum gipszmásolat-gyűjteménye számára a Városliget Projekt részeként felújított Csillag Erőd Komáromban. Vezető kurátor: **Szócs Miriam**. Építész: **Mányi István**. Kivitelező: Épkar Zrt., Fertődi Építő Zrt., WHB Kft.



P. Szűcs Julianna

## Sok? Kevés? Mihez képest?

139

A világ műbarátait – ezt a még manapság sem lebecsülendő kultúr-buborékot – pár év óta izgalomban tartja egy kényes restaurálási ügy. Jan Vermeer delfti festő *Levelet olvasó lány nyitott ablaknál* (1659 körül) című, a Drezdai Képtárban őrzött festményéről a szakemberek régóta tudják: keletkezésének idején nem pontosan úgy nézett ki, mint ahogyan azt a művészettörténeti albumokban illusztrálták. A korábbi néző ahhoz szokott, hogy a balról áramló nappali sugárzás végigsimogatja az előtér pompásan gyúrt usák szőnyegét, kiemeli a gyümölcsöstál gazdag tartalmát, bele-belehatol a jobboldali zöld függöny szaténredőibe, hogy ez a keretjáték annál inkább kiemelje a háttér sima sárgás falfelületén a legvilágosabbtól a legsötétebbig terjedő,

szabadon áramló és virtuózan festett fény egyenletesen változó erejét. Ez a körlet keretezte a levélre összpontosító fiatal nő mozdulatlan tartását, és ez a megvilágítás süllyesztette árnyékba az ablak ólomüvegét, fölötte pedig a nagy textília árnyalatával kontrapunktot alkotó kisebb vörös drapériát.

De tradíció ide, megszokott harmónia oda, a tapintatlan röntgensugarak nem alkalmazkodtak az évszázados elváráshoz. A festett háttérfalon fekete ráában eredetileg lógott egy „kép a képben”, egy jól táplált, szőke, öntudatos és tetterre kész Cupido, a szerelmi üzenet hírhozó szimbóluma. Jó ideje ezt a tényt is ismerte a szakma, mint ahogy tudta azt is például, hogy Giorgione *Vihar* című képén eredetileg egy ruhátlan nő

fürdött a bal sarokban, nem beszélve arról a rengeteg pentimentóról (eltüntetésre ítélt vázlatról), amelyekkel az olajtechnika gyakorlata óta a régi festmények tele vannak, és az átvilágítások rendre ki is mutatják rejtett jelenlétüket. Azt viszont már sokkal nehezebb kimutatni, hogy az átfestést az utókor kezdeményezte-e, vagy a változtatás még magától a művésztől származott-e. A fenti példák esetében a művész maga változtatott. De ez sem mindig egyértelmű. Mind a mai napig vitatkoznak például azon a trilemmán, hogy a firenzei Brancacci-kápolna Masaccio-freskóján Ádám pucér nemi szervvel fogadta-e a hívőket, vagy az al seccóban megoldott level-fürdőnadrággal még maga a festő tette a művet illedelmesebbé, netán a prúd utókor.

Hasonló probléma a Vermeer-kép esetében nem valószínű. Az átfestést minden bizonnyal a 18. században hajtották végre, valószínűleg akkor, amikor a festmény már elhagyta Carignan herceg párizsi gyűjteményét, de még nem került be II. Frigyes Ágost szász választófejedelem pazar kollekcijába. Eddig ez hipotézis. De az bizonyosnak látszik, hogy a festett fal lakkrétege másképpen sárgult és a lefedett Cupido másképpen piszkolódott, mint a kompozíció többi része, tehát másik kor másik keze van a kompozícióban. Erről szól egyébként Kemény Gyula szakértői hozzászólása az *Artmagazin* 2020/10 számában, ezt bizonyítja Stephen Kojá kurátor bevezető tanulmánya (A világ belső kohéziója: Vermeer képei, mint térreflexiók) és Christoph Schölzel drezdai főrestaurátor zárótanulmánya (Vermeer Levelet olvasó lány nyitott ablaknál képének restaurálásáról és festészeti technikájáról) a nyil-

vánosság elé tárt probléma ürügyén rendezett okos és ügyes kiállítás katalógusában. Persze ismeretes – amit Bernard Berenson, a művészettörténet egyik legfőbb tekintélye állított, hogy – „[k]evés vitathatóbb kérdés van a világon, mint egy festmény restaurálása. Sosem találkoztam olyan szakmabelivel, aki elégedett volt a többiek munkájával.”

Itt nem is az „igazi” vs. „nem igazi” az alapkérdés (mert eldöntött a későbbi átfestés ténye). Itt a „szabad” vs. „nem szabad”, még inkább az „igazság” vagy „szépség” közötti döntés vált központi kérdéssé.

Él bennünk, az utókorban, egy Vermeer-ideálkép, amely a 19. század második felében született, és elválaszthatatlan az impresszionizmus, az individualizmus, az immanens festői értékek őskereső szándékától. Ki más lenne erre alkalmasabb, mint az a művész, aki meghalt negyvenhét évesen, (valószínűleg ereje teljében), akitől csak harmincöt festmény maradt az utókorra (a kiállításon ebből tizenegy látható is), aki minden bizonnyal műkereskedésből és nem a piacra termelés mennyiségi képgyártásából élt (ha ugyan megélt tizenegy életben maradt gyermek felnevelése közben), és akiről a tarka vallási térképű Delft városában százszázalékos bizonyossággal még azt sem lehetett tudni, hogy elkötelezett protestáns volt-e, vagy kompromisszumot kötött az őt mindenben segítő gazdag katolikus anyósával, akinek a házában élt.

Ami biztos, hogy a művek születésének időhatára szűk, mert a legkorábban ismert néhány barokkos, az utrechti (tanuló?) évekkal kapcsolatba hozható és Caravaggio hatását mutató három (vagy két?) festmény abban az időben született, ami-

kor Delft fele-harmada – a lőpor-torony felrobbanása okán – elpusztult (1654), a legkésőbbiek pedig a hetvenes évek elején készültek, néhány évvel a francia seregek inváziója (1674), a holland aranykor lezárulása előtt. Alig húsz év és kevesebb mint három tucat festmény, többnyire dátumok, sokszor egyértelmű szignók, és szinte mindig képsorsokat tisztázó adásvételi papírok nélkül. Nem csoda, hogy saját korában még akkor sem szerzett magának a „jó festőkénél is jobb” reputációt, ha egy-két kósza forrás, például egy verselgető nyomdatulajdonos, későbbi polgármester úgy emlékezett meg róla, mint aki a város legdicsebbnek tartott festőjét, a nagy robbanásban, a „mennykőben”, ifjan elhunyt Carel Fabritiust is képes volt felülmúlni. Soványka elismerés. Vermeer saját korában még a legjobb esetben is csupán egy mesternek számított a nagyszerű mesterek sorában.

És sokan voltak akkoriban nagyszerű mesterek. Csak a drezdai kiállításon is jó páran segítettek a címszereplőnek, hogy a nagyszínpadon vele együtt játsszák le a művészet-történeti drámát. Idécitálásuk nélkül *Az olvasó nő* különösége sokkal kevésbé érvényesült volna. Ezért vállaltak Drezdában kisebb szerepeket az ablaknyílásba könyöklő figuráiról elhíresült Gerard Dou-tól, a poharazgató vidám társaságok lefestésében jártas Gabriel Metsu-ig, a „finom festészet” bajnokainak számító Mieris-ektől, (apa és fiú) a méltán megbecsült Pieter de Hoochig. Az utóbbi nem csak azért fontos mellékfigura, mert a budapesti múzeum adta kölcsön a festő egyik kiemelkedően vonzó mesterdarabját, hanem mert majdnem ugyanúgy dolgozott, mint Vermeer (*Levelet olvasó nő*

*ablaknál*). Ugyanolyan precíz perspektívával, ugyanolyan lakajos környezetben ülő alakkal, ugyanolyan virtuóz fény-árnyék játékkal. De valami mégsem volt ugyanolyan. Hiányzott belőle valami abból a vermeeri titokból, ami személyét a „legeslegebbek” közé repítette.

Erre a pluszra a kortársaknak nem volt szemük. (Jellemzően egy francia utazó, bizonyos Monconys például egy pékmesternél látta a mester valamelyik képét, és fanyalgott, mikor megtudta, hogy hatszáz livre-t fizetett érte, noha csupán egyetlen alak volt rajta, mondván, ez így „túlságosan költséges”.) 1842-ig, egy érzékeny lelkű, romantikus hajlamú műkritikusig, Théophile Bürger-Thoré hágai látogatásáig kellett várni ahhoz, hogy a szem rányíljon, először *Delft látképére*, majd a *Tejet öntő nőre*, azután a *Műteremre* (Történetesen egyikük sem vett részt a drezdai szcénában, a cupidós előadásból őket kihagyták. Magánbánat: sajnos a gyöngy fülbevalós, turbános nő sincs itt, de ő tényleg egy másik történetbe illik.)

Nagy találkozás lehetett a műkritikus és a régen meghalt festő között, mert ettől a kultúrtörténeti pillanattól kezdve született meg a Vermeer-kultusz, a csak legnagyobbaknak járó elismerés. És ami még ehhez tartozik: a keresletnek megfelelően először az életmű felduzzasztása, majd a felturbózott kereslet védelmében a felduzzasztott életmű kritikai visszametszése és vele párhuzamosan a legendateremtő hamisítások sora. Úgy, mint Rembrandtnál. (Azért a Van Meegeren-botrányhoz hasonló szuperhamisítás a maga nemében páratlan sztori, de arra legalább jó volt, hogy a festőt körülvevő karizmatikus koszorú tovább növekedjék.)

Egyszerűsítve a kultusz lényegét, Bürger-Thoré és nyomukban az impresszionisták, az ő nyomukban pedig Van Gogh és Proust a Vermeer-zsánerekben – nő egyedül, nő egy férfival, két nő egy férfival, két férfi egy nővel, mindössze kétszer férfi egyedül, akik olvasnak, zenélnek, isznak, esetleg tükörbe bámulnak, dolgoznak, mosolyognak – azt ünnepelelték, hogy a látványon kívül a képen nincs mit nézni. Hogy a festményen a szereplők története homályba vész, hogy az úri módon berendezett szobákba szűrten ömlő napsugár az igazi hős, no meg a kicsi ecsetfoltokkal – már-már pointilista módon – megoldott csúcsfények egy-egy kelmén, egy-egy poháron, egy-egy gyümölcsön válnak a festmény igazi „mondani-valójává”. (Állat sehol, gyerek sehol, öregember sehol, fogdosás, duhajkodás, lopkodás, mint a legtöbb holland kortársi életképen, pláne sehol.) Ez a Vermeer-magyarázat pompásan beleillett abba a delelőjén túljutott polgári kultúrába és a bürgerbildung dekadens értelmiségi magányélménybe, amely irtózott mindenféle reprezentációtól, különösen, ha azt állami és egyházi erőszak nyomatékosította. Ebben a milióban Vermeer a „nyitott mű” felfedezőjének és első bajnokának számított. Talán azért, mert a 19. század második végétől a „zárt mű” propagandisztikus, tendenciózus, könnyen giccsbe hajló programja egyre inkább a hivatalos művészet martalékává vált. Mi köze mindennek a falra festett kép hiányához, netán visszavételéhez? Több, mint gondolnánk.

A németalföldi téma egyik nagy ismerője, Svetlana Alpers joggal írta, hogy „a hollandok korántsem fogadták el, hogy látásuknak bármi köze

volna a fenségeshez... új látványokat bámulattal és örömmel úgy üdvözölték, mint amelyek új és konkrét tudást kínálnak a mi közös világunkról” (lásd mikroszkóp, térkép, camera obscura), de nem véletlenül idézte a kor egyik fontos festészetelméleti írását, a bűbájos perspektívái mellett traktátusa miatt elhíresült Samuel van Hoogstraten *Schilderconstijt* sem: „A festőművészet olyan tudomány, amely arra való, hogy ábrázoljon minden eszmét vagy fogalmat, amilyet csak a látható természet egésze létrehozni képes, és rászedje a szemet rajzzal és színnel.”

Vermeernél nemcsak szemet becsapó, „magáért való”, konkrét tudással alkotott dolgok látszanak, hanem jól elrejtve bizony ott van az „eszme” és a „fogalom” is, csak a festményt jól kell tudni olvasni, vagy inkább a hermeneutika szavajárása szerint „látva látni”. A németalföldi képeken minden apró megfigyelt részlet a „hű képet alkotás” jegyében önmaga is, de ravaszán, rejtélyeskedve, introvertáltan jelentéshordozó feladatot is teljesít. Minél valóságosabb egy részlet, annál mélyebb az elvont tartalom. És ez nem Vermeer korával kezdődött, az ábrázoláshoz való efféle viszony mélyen visszanyúlik a középkor alkonyába. Hugo van der Goes (15. század) *Jézus születésének* előterében például látszik egy gyönyörű harangvirág-csendélet. Önmagában is élvezetes látvány. De a korabeli néző leszámolta a virágokat, megnézte a színt és összerakta a tapasztalatot. Ezek a virágok nem csak a szépség okán kerültek a festmény előterébe, de Mária fájdalmáról (kék) és szenvedéseinek mennyiségéről (hét) is beszámolnak. S mert szólnak arról, a szépséges harangvirág változat kicsit

a megszülető messiás feletti önfelédtt örömon.

Valahogy így vagyunk ezekkel a zenélgető, olvasgató, sokszor tükör előtt páváskodó (főként) női figurákkal is. Az életműben a szorgos kutatók leszámolták: van belőlük harmincnyelc (férfiből csak harmadannyi). A tejet öntő és a csipkeverő asszonyon kívül a többiek nem hódolnak a szorgos munkának, a humanisták által oly dicsért vita activának, hanem lemerülnek szabadidejük komfortzónájába. Tehették, mert jól ment nekik. Az enteriőrök tele vannak Ming korabeli kínai porcelánnal és elegánsan faragott ülőbútorokkal, alakjukat gyakran ékesítik déltengerekben termő óriás gyöngyökkel és finom prémekkel díszített selymekabátkákkal. A tárlat utolsó termében, ott, ahol kiállították a „poént”, tehát a restaurált régi-új festményt, kiállították a valóságos tárgyi kellékekhez hasonló korabeli darabokat is. Egy tálat, egy széket, egy ingvállat, egy szőnyeget. És persze a szóban forgó Cupido előképét, a rézkarcokban gazdag Amorum emblematát is, a kornak azt a mintakönyvét, amelyből a szerelem-téma ikonográfiáját meg lehetett tanulni. Nem csak Vermeernek – akitől még két cupidós képet, *A félbeszakadt zenelecke* (1658/9, New York, Frick-gyűjtemény) és a *Fiatal nő virginál mellett* (1672, London National Gallery) című műveket is a ideidéztek –, de a fölvonultatott többieknek is (Gerard Dou, Gabriel Metsu, Pieter Cornelisz van Slingelandt és mások).

A többiek – a nem Vermeerek – cupidós képei egyértelműek. A férfiak tisztességtelen ajánlatot tesznek, a nők beadják a derekukat, a kerítők kerítenek, s mindezen erkölcstelenségek hangsúlyosan ki is vannak fejtve,

miközben a néma szimbólumok, a kopasztott csirkék, a félrehajított partvisok, az elől hagyott papucsok a néző szájába rágva mintha tanítani akarnának: „Itt bizony házasságtörés, hűtlenkedés, mulatságos etyepetye érik a levegőben. Akinek nem inge, ne vegye magára, de azért mind megéritek a pénzetekeket.”

Az a különös, hogy e kellékek Vermeernél is elő-előfordulnak (kopasztott baromfi ugyan soha, de a csábulásra sok más dolog utal: ólomüveg ablakon a mértékletesség szimbólumával, ingatag korsó az asztal sarkán, almák mint a bűnbeesés jelképei stb.). Csak éppen *a Vermeer-kép úgy van megfestve*, hogy a szem *ne az erkölcsi veszélyhelyzetre figyelmeztessen*, hanem a fényre, árnyra, kéksárga-szürke-fekete színharmonia-ra, talányos rövidülésre, félig húzott színpadi függönyre, enyészpontnak engedelmeskedő mágikus perspektívára. Röviden: arra a látványegészre, amely a kísérletező progresszív művészet számára kétszáz évvel később mindennél fontosabbá vált, arra meg ne figyeljen, amely oktató-nevelő szándékkal a néző erkölcsait volt hivatva helyre rakni, és amelyet templomok, középületek, hivatalos szalokok éppen eléggé lejárattak.

„Az erkölcsi egyensúly” azonban a festményekben akkor is ott volt, ha a későbbi nemzedék erre kevéssé volt kíváncsi. Ott volt, de rejtőzködve, tapintatosan, csak a „látva látók” számára értelmezhetően. Az óriási Vermeer-irodalom beszél egy úgynevezett „második corpus”-ról, azokról a „kép a képben” festményekről, amelyek a félsötétben, a kompozíciók háttérébe húzódva válnak a „főkép” kicsiny tartozékaivá. A harmincöt festményen van belőlük tizennyolc.

(Mostantól már tizenkilenc.) Nem mindegyik fecsegi ki az iskola titkát. Nem akarja mindegyik leleplezni a szereplőket. Van közöttük tipikus holland tájkép. Előfordul, nem is egyszer, precíz térkép. E témák csupán bőséget és patriotizmust hirdetnek a festett falakon. Mindre érvényes, amit a témával legtöbbet foglalkozó művészettörténész, André Chastel mondott: „A képbe festett kép afféle képkivonat, úgy kell tömöríteni, hogy ne festett valóságnak lássék, hanem képnek.” De amikor egy Utolsó ítélet (*Gyöngymérő asszony*), egy megtalált gyermek Mózes (*Levelet író nő és komornája*) vagy egy családfő sejthető portréja (*Hölgy két udvarlóval*) tűnik elő a háttérből, akkor a tartalom egyszerűen feldúsul: a festő ravasz asszociációs módszerrel A Kapzsiság, A Titkos Szerelem, A Házasságtörés felé tereli a képzeletet. Még akkor is földézi e titkos és tilos dolgokat, ha a „valóságos” főszereplők létbe vetett magánya vagy ártalmatlanul partikuláris helyzete a gyanakvásnak amúgy ellenáll. De többről van szó a drezdai kép esetében, és ez a *több* még inkább a restaurálás igazsága, jogossága végső soron a *szépsége* mellett érvel.

A felszínre hozott Cupido tagadhatatlanul összenyomta a teret. Zsúfolt harmóniát teremtett. Megterhelte a tartalmat. Egyszerre kettős értelmű lett az almás csendéletnek, mert ebben a rendszerben az már a bűnt is asszociálja, a teleírt levélnek, mert itt és így az már a vétek tárgyi bizonyítéka. A függönnyel félig takart Cupido miatt a főszereplő nőről immár többet tudunk, mint eredetileg gondoltuk, vagy mint száz évvel ezelőtt a műértő elődök gondolni szerettek volna.

És nem csak a nőről, de a megújult képnek köszönhetően a vermeeri lát-

ványábrázolásról is többet tudunk meg. Balról jobbra haladva a különféle anyagok fajsúlyuk szerint fokozódó kromatikus skálája keretezi a megszállottan olvasó figurát. Elsőként a levegő hatol a kompozícióba, ez áramlik a nyitott ablakon át. Őt követi a gyengéden tükröződő üvegtábla, egy szilárd, áttetsző, hideg minőség. Ezt metszi már-már konstruktív szigorral a kemény és lágy felület közötti átmenetként a berámázott festett vászonkép. A jobb szélen a drapéria megpuhul, de fémesen zöld csillogása idéz még valamennyit a merev materiákból. Az előtér asztalán a bolyhos szőnyeg a textíliának már csak a puha oldalát mutatja. A föld gyűrődését idéző szövetre rakott gyümölcs pedig maga a légység, az elmúlásnak kitett szerves létmód, a bioszféra. Mintha az anyagok rendbe rakott foglalata csak azért övezné a főszereplőt, az igazi húst, a kromatikus gyűrű bezejét, hogy a figyelmet felhívja arra, ami nem anyagszerű, és amiről csak az eszmei középpontba került, olvashatatlan írással teli levél tudósíthat. Valószínűleg a szerelemről szól.

Cupido nélkül nincs magyarázat. Miatta a kép még akkor is megszőpül, ha a fényesen üres felületet talán veszteség érte. Vermeer világmagyarázata a hiányt kárpótolja, mi mással fejezhető be az intelligens drezdai szakembereket dicsérő írás, mint egy közhellyé koptatott Keats-idézet: „A Szép: igaz s az Igaz: szép – sohse / áhítsatok mást, nincs főbb bölcsesség.” (Tóth Árpád fordítása)

---

Vermeer. Vom innehalten. Kurátoren: Stephan Kojas, Uta Neidhardt, Arthur K. Wheelock, Dresden, Gemaldegalerie, 2021. szeptember 10. – 2022. január 2.