

A jó társadalom

Takáts József mesteri filológusi, eszmetörténeti kötete tizennégy egymáshoz kapcsolódó, de nagyjából részben egyenként már publikált dolgozatot tesz közzé, amelyekben Jászi Oszkár 1919-ben kezdődő, 1947-ig tartó életrészeinek politikai nézeteit mutatja be. Jászi egyetlen könyvét érinti közvetlenül, az 1919-ben Bécsben készült, nem teljesen befejezett, életében kiadatlan, hagyatékából az 1980-as évek elején előkerült, Anti-Marxként is emelgetett művet. Ez először 1983-ban Párizsban jelent meg a Magyar Füzetek kiadásában *Marxizmus vagy liberális szocializmus*, majd 1989-ben már itthon, *A kommunizmus kilátástalansága és a szocializmus reformációja* címmel. Jászi politikai nézeteit Takáts József, e kötetet nem számítva, alkalmi írásai, recenziói, levelei, naplóbejegyzései, beszédei alapján követi nyomon. A források következménye, hogy Jászi véleményét többnyire a mások írásaira reflektálás helyzetében mutatja fel az elemzés.

Takáts jelzi, nem kutatott a New York-i Columbia Egyetemen őrzött Jászi-irathagyatékban, vagyis – mondja – számít rá, hogy a politikai nézetek megítélését más kutatók munkája módosítja. Ugyanakkor az olvasónak nincs hiányérzete, a szerző a szerteágazó eszmetörténeti források, természetesen a kiadott Jászi-írások és -irodalom mellett támaszkodott az itthon fellelhető, publikálatlan Jászi-levelezésre, olaszországi kutatásaira, a müncheni Borsody István-hagyatékra. Sokszor

aprólékos filológiai, elemző munkával tárja fel a Jászi-megnyilatkozások szellemi, kapcsolati környezetét, éri el, hogy a tanulmányok puzzle-darabjaiból homogén kép álljon össze.

Fontosnak tartja a szerző kiemelni: a mai magyar szellemi nyilvánosság Jászit szinte kizárólag a 20. század első két évtizedében (vagyis 45 éves koráig) végzett tevékenysége, ekkor publikált írásai, illetve emigrációs évtizedeiből a századelő megnyilvánulásainak meghosszabbításaként felfogható dolgai alapján ítéli meg, holott aktív élete nagyobb részét az 1919 utáni emigrációban töltött szakasz tette ki (1957-ben, 82 évesen hunyt el). Vagyis a könyv közvetett szándéka, hogy teljesebbé váljon a szellemi portré.

A mű egyik erénye, hogy világossá teszi, milyen kevésbé használhatók az igényes gondolkodók nézeteinek jelzésére a leegyszerűsítő címkék. Egy az Egyesült Államokban 1940-ben megjelent manifesztum és Jászi kapcsolatáról szóló tanulmányban, a heterogén eszmerendszerről írva Takáts idézi Daniel Bellt: „[...] gazdasági kérdésekben szocialista, politikaiakban szabadelvű, kultúrában pedig konzervatív nézeteket vallok.” Ehhez a maga nevében hozzászól: heterogén a mű „[...] de nem rendszertelenül az, s nem jobban, mint maga a normál emberi gondolkodás”. Mindez a manifesztum előmunkálataiban részt vevő, de annak elemeit bíráló Jászi Oszkára is áll.

Liberális szocializmusnak Jászi nevezte a maga nézetrendszerét, de

a szemlélet meghatározó vonásai és a szókapcsolat nem tőle erednek, a korszak számos komoly gondolkodója tartotta magát liberális szocialistának – mint az Takáts könyvéből is kitetszik. A nézet nem vált kanonizált elképzeléssé, meghatározó irányná, híveinek elképzelése számos kérdésben eltért ugyan, de a kontúrok világosan kirajzolódtak: a szabadság (a nyugati demokráciák) és az igazságosság (a szocialista törekvések) szempontjait kívánta összeilleszteni. Szigorúan magántulajdon- és piacpárti volt, az individualizmus híveként elutasította a kollektívizmust, az igazságosság jegyében tételesen tiltani kívánta a munka nélküli jövedelemszerzést, a piaci verseny monopóliumok általi torzítását. Ugyanakkor egyértelműen szemben állt a marxizmussal, egyebek között mert központi, állami tervezésre épülő gazdaságirányítás származott belőle, ami szükségyszerűen diktatúrához vezető rendszert teremt. A liberális szocializmus a gondolkodás, a sajtó, az egyesülés szabadságának híve volt, elkötelezett a többpárti politikai versengés, az önkormányzatiság, a valódi szövetkezetek mellett. A kötet egyik tanulmánya Jászi véleményét elemzi Walter Lippmann *The Good Society (A jó társadalom)* című, 1937-ben megjelent munkájáról. Itt indokolt megjegyezni: Jászi 1919-es könyvének egyik fejezete címe szintén *A jó társadalom*. Azért érdemes idézni Jászi Lippmannhoz írt leveléből, mert frappánsan foglalja össze saját nézeteit. Értelmezése szerint Lippmann végső célja, amivel egyetért „egy olyan társadalom, amely egyformán távol áll a mai kapitalizmustól és a marxi szocializmustól;

amely támogatja a munkán alapuló magántulajdont – azaz a szabadságot –, és felveszi a harcot a »munka nélküli jövedelem« minden fajtája ellen, származzék bár monopóliumból, szerencsejátékból, erőszakból vagy csalásból.” Hiányolja viszont – ahogy fogalmaz – egy harmadik út lehetőségének főbb vonásait, így a nagybirtokok végleges felszámolását a világ minden részén, a védővámok megszüntetését, a szövetkezeti mozgalom céltudatos előmozdítását.

A 19. század második fele óta létrejött, modernnek nevezhető politikai rendszerek, a maguk tökéletlenségével vagy egyenesen tudatos antihumánus vonásaikkal újra meg újra arra inspirálnak embereket, hogy keressék: hogyan lehetne jobb berendezkedést kitalálni. A kritikus értelmiségiek által konstruált, közkeletűen harmadikutasnak nevezett megoldásokra (mint látható, Jászi is használta a sajátjával rokon nézetekre ezt a terminust) indokoltan lehet azt mondani, hogy sokszor mintha egy önkiszolgáló boltban mozognának, kiválasztják a különböző mechanizmusokból a nekik tetsző elemeket, és ezekből az össze nem illeszthető darabokból szerelnék össze a jónak gondolt berendezkedést. Takáts idézi Franz Oppenheimernek, a liberális szocializmus egyik legfőbb teoretikusának szavait, aki a ponty és a házi nyúl keresztezéséből származó új állathoz hasonlítja nézetrendszerét. Ugyanakkor az esetek egy részénél, így Jászinál is, az intellektuális igényességet, a megalapozott és inspiráló kritikai szempontokat, a működő rendszerek javítására is alkalmazható elképzeléseket nyilván indokolt megkülönböztetni az álmodozásoktól, a csak

pillanatnyi szempontokat képviselő populizmustól, az autokratikus, diktatórikus „megoldásoktól”. Itt érdemes megjegyezni: a szovjet típusú gazdasági rendszer reformálására, a tervutasításokat felváltó áru- és pénzviszonyokra építő elképzelések nem kapcsolódtak a két háború közötti liberális szocialista nézetekhez. Nagy jóindulattal lehet talán a hiányzó érintkezés ellenére a humanizálás és optimalizálás, az emberarcú szocializmus hatvanas években emlegetett szándékát némileg erőltetetten rokonítani a szabadság és igazságosság összehangolásának harminc évvel korábbi igényével. Nemcsak a reformerek szimpla ismerethiánya áll a távoli előzmények felejtése mögött, hanem az is: a liberális szocializmus elkötelezetten szovjetellenes volt, kimondottan elutasította a marxizmust, márpedig az ilyesmi összeegyeztethetetlennek látszott a „létező szocializmus” megreformálásával.

Takáts könyvének fő erénye Jászi 1919 utáni gondolatainak sokoldalú, igen árnyalt bemutatása. Az olvasó, ha van erre hajlama, Jászi terjedemesebb műveinek ismeretétől vagy 1919 előtti tevékenységének megítélésétől függetlenül, önmagában e kötet alapján is tisztelheti a világra reflektáló és egyúttal önreflexív „főhóst”. Jászi gondolkodása jellemzőseként érdemes idézni *Eötvös József a XIX. század uralkodó eszméiről* szóló művéről egy magyarországi barátjának 1935-ben írt levelét, amit Takáts könyve szintén önálló tanulmányban elemez. „[...] azt hiszem, hogy a becsületesség azt parancsolja – írta Jászi –, hogy kérlelhetetlen kritikát gyakoroljunk úgy a kapitalista, mint a bolsevik kizsákmányo-

lással szemben, úgy a bank-, mint a bürokrata kapitalistákkal szemben, s ha nem is vagyunk képesek egy jobb utat mutatni, legalább buzdítsuk az utánunk következőket arra, hogy kutassanak és keressenek.”

Jászi, mint ismert, elkötelezett demokrataként, a Habsburg Monarchia kritikusaként, az őszirózsás forradalom után vállalt szerepével írta be nevét a magyar történelembe. Politikai és intellektuális bátorságát is mutatta, hogy már 1919 májusában radikálisan szakított a Tanácsköztársasággal, emigrációba vonult – ekkor még nem tudta, hogy végleg. Élesen elutasította a Horthy-korszak berendezkedését is, nem személyes okok miatt, mert például Trianon egyik bűnbakjaként rágalmazták, hanem elvi alapon, a rendszer természetete miatt. Mindenesetre Magyarországra még látogatóba sem térhetett haza. Itthoni barátaival csak levelezés útján tartott kapcsolatot, bár néhány írása periferikus folyóiratokban megjelenhetett. Mindez nem tárgya Takáts könyvének, itt csak azért érdemel említést, mert mindez ott húzódik liberális szocializmusa háttérében. Mindeközben Jászi szisztematikus gondolkodóként állt szemben a marxizmussal, a bolsevizmussal, a szovjet berendezkedéssel. A regnáló kapitalizmus kritikusaként is rendkívül hamar világosan látta a kommunista rendszerből következő borzalmak lehetőségét. Az állami gazdaságirányítást egyébként olyannyira veszélyesnek tartotta, hogy akkor már amerikai állampolgárként, Rooseveltnél elnök iránt érzett politikai szimpátiája ellenére – mint az *Eötvös József* könyvéből kitűnik – rendkívül aggályosnak látta a New Dealt és minden központi

tervezést felidézõ elképzelést. Az kevésbé meglepõ, hogy az olasz fasizmus és a nácizmus elborzasztotta, Európa változásának az iránya miatt, a könyv számos idézetébõl is kitetszõen, rendkívül keserûvé vált. A kötet érinti, hogy valószínûleg az elsõk között, jóval a szovjet–német megneemtámadási egyezmény elõtt, még az éles szembenállás idõszakában felismerte a náci és a szovjet rendszer sok tekintetben hasonló vonásait, szintén az elsõk között használta e vonásokra a totalitarizmus kifejezést.

Takáts József kötetének utolsó írása Jászi 1947. októberi budapesti elõadását elemzi. Az elõadó közel harminc év után elõször járt Magyarországon, ugyanakkor sokan érezték, hogy utoljára is. De a személyes elemén túl is kivételes volt a pillanat, még a vasfüggöny végleges lezáródása elõtt, de a kékcédulásnak neve-

zett választás után, amikor Jászinak – mondja Takáts – már „lesújtó véleménye volt a magyar demokrácia esélyeirõl”. Itt csak ezt emelem ki ebbõl a beszédbõl, hogy az elõadó egyebek között kifejtette, a korszakot jellemzõ politikai jelenségek miatti felelõség nem hárítható egyszerűen Hitlerre, mert Hitler is a nemzetközi bomlás, a civilizáció 19. század közepével kezdõdõ válságának, a kategorikus imperatívuszok évszázados rendszere összeomlásának a terméke. Meggyõzõ Takáts véleménye, miszerint ez az utolsó hazai megszólalás Jászi megíratlan fõmûve tartalmi kivonatának, összefoglalásnak tekinthetõ, egészében elmozdulásnak a liberális szocializmus felõl a szocialista elemeket is képviselõ liberalizmus felé.

Takáts József: Jászi és a liberális szocializmus. Eszmetörténeti tanulmányok. Osiris, Budapest, 2021. 312 oldal, 2980 Ft.



Kőríz Imre

Babérlevél-osztályozás

A legendák, tévesztések, torzulások alighanem a kulturális képzõdmények természetes velejárói: nem emlékezhet pontosan mindenki mindenre. Egyes dolgokat ráadásul eleve rosszul jegyzünk meg, míg másokat rosszul tanítanak, és az is elõfordul, hogy fel sem tűnik, hogy valamit nem értünk, illetve félreértünk. Még az is lehet, hogy a jelenségnek hálózatelméleti oka van, vagy más tudományágból kölcsönözve képet: a tudás olyan, mint a hó, amennyiben bármilyen energiatípus maradátkta-

lanul hõvé alakítható, de a hó csak részben, mindig veszteséggel alakítható át másfajta energiává.

„Isten áldd, meg a magyart / Jó kedvvel, bõséggel” – mennyi tévedés, a nemzeti önkép micsoda torzképszerû elrajzolásai virágoznak ki ebbõl a minden kilencévesnél idõsebb magyar által ismert sorpárnak a félreértésébõl. *Értjük vagy félreértjük a költõ szavát* címû kötetében hiába vetette fel Martinkó András, Kõlcssey kritikai kiadásában hiába olvashatjuk, hogy a „jó kedv” az áldás

önkéntes, szíves, nagylelkű voltára utal (ahogy a Bibliában áll: „a jókedvű adakozót szereti az Úr” – vagyis nem azt, aki úgy ad, mintha a fogát húznák), a bőség pedig ugyancsak az áldásra vonatkozik, mármint hogy Isten ne fukar kezekkel, hanem bőségesen mérje. Nem, minden hiába. Míg él nemzet e hazán, milliók fogják úgy olvasni vagy idézni a *Himnusz* első sorait, mintha Kölcsey azt szorgalmazná, hogy Isten segédével kivilágos kivirradtig folyjon a hejehuja, mégpedig kolbászból készült kerítéstől övezve. Sose halunk meg, de addig is együnk-igyunk, legyen prolongálva – Anonymusszal szólva – a magnum aldumas.

Emlékszem, 2000. augusztus huszadikán a *Nők Lapja* élvonalbeli középkorásztól közölt ünnepi cikket Szent Istvánról, amelyben Szent Imre herceg vadászbalesetéről is szó volt. Ugyanebben a számban, egy másik írásban, futólag a lap egyik szerkesztője is érintette a témát, aki az alternatív narratívák – ne féljünk ettől: az alaptalan képzelgések – iránti fogékonyságának megfelelően jelezte, hogy szerinte merényletről volt szó. Máig feledhetetlen a főszerkesztő reakciója – amelyet egy kedvenc lapja részéről bizonytalanságban hagyott, tanácstalan olvasó levele váltott ki belőle –: „Máskor egyeztessenek a szerzőink.”

A dolog a maga anekdotikus voltában érdeklődésre szinte nem is tarthatna számot, csakhogy felidéz egy újabb keletű eseményt. Mint ismeretes, decemberben az Aranybulla kiadásának 800. évfordulójára időzített, *Királyok és szentek – Az Árpádok kora* címmel márciusban nyíló, nagyszabású nemzetközi kiállítás megvalósításának és a katalógus

szerkesztésének a feladatait Kásler miniszter indoklás nélkül, tollával egyet vonva a jelentéktelen Nemzeti Múzeum szakembereitől a már annyiszor bizonyított Magyarországtató Intézetre ruházta át. A döntés elleni tiltakozást huszonöt történész írta alá, köztük az a medievista is, aki annak idején a szakszerűség és a dilettantizmus soha meg nem valósult *Nők Lapja*-s egyeztetésében volt érintve. Ma mindenesetre világosan látszik, hogy a miniszterénél mennyivel több stílus, nagyvonalúság, hányaveti kellem volt a főszerkesztő asszony reakciójában.

Néhány éve látott napvilágot egy kutatás, amelyből kiderült, hogy az ugyanolyan márkanév alatt, sőt azonos csomagolásban forgalmazott fűszerek nem egyformák Ausztriában és Magyarországon, babérlevélből például satnyábbak, sápadtabbak, töredezetebbek jutnak krumplifőzelékeinkbe, mint a megfelelő osztrák csuszpájkokba. A kulturális emlékezet lassan őrlő gépezete is eredményez selejtet, töredezett babérleveleket, ahogy tiszta búza közé is keveredhet ocsú. A kultúra efféle babérleveleit tehát időről időre érdemes minőség-ellenőrzésnek alávetni, szükség esetén kimutatva, hogy egyik vagy másik tétel tisztításra szorul, vagy akár azt, hogy nem is alkalmas emberi fogyasztásra.

A műfaj nem ismeretlen. Martinkó már említett könyve mellett ilyen Gyapay Gábor, Megyer Szabolcs és Ritoók Zsigmond *Ki mondta, miért mondta?* címmel 1989-ben valószínűleg gyerek olvasóknak szánt, de minden korú érdeklődő számára hasznos kis könyvecskéje, amelyből kiderül például, hogy Caesar valószínűleg sose mondta azt, hogy

„Et tu, mi fili, Brute!”. Erre nézve ugyanis nincs semmilyen antik bizonyíték, viszont a mondat nagyon úgy néz ki, mintha egy latintanár találta volna ki a vocativus, a megszólító eset minden lehetséges formájának a szemléltetésre. (Shakespeare darabjában ennyi szerepel: „Et tu, Brute!”) Németh György 2002-ben írt legendaoszlító könyvet – *Karthágó és a só* –, amelynek alcíme egyben tárgymegjelölés: *Az ókortörténet babonái*. A címben a lerombolt Karthágó rómaiak általi beszászáról van szó, amelyre valójában sosem került sor. 2010-ben Hahner Péter száz tételt gyűjtött össze a történelemből, az ember származtatásától a sótlan Karthágón át a második iraki háború okaiig *100 történelmi tévhit, avagy amit biztosan tudsz a történelemtől – és mind rosszul tudod* címmel, amit egy évre rá az *Újabb 100 történelmi tévhit...* című kötet követett.

Milbacher Róbert *Legendahántás* című könyvének alcíme *50+1 tévhit a magyar irodalomban*. Ez egy kicsit félrevezető. Amikor a kezembe vettem a könyvet, kissé elcsodálkoztam, látván, hogy csak a 19. századi klasszikus magyar irodalom körére szorítkozik. Azon belül is a század első felére, legalábbis azokra a szerzőkre, akiknek a pályája már a szabadságharc előtt elindult. A rendkívül igényes kialakítású, képekkel – nem egyszer színes képekkel – gazdagon illusztrált, több betűszínt és a főszövegen kívül kisesszényi képaláírásokat és tartalmas széljegyzeteket használó, a jobb mai tankönyvek világát felidéző kötet így is nagyon gazdag. A rövid *Előszó* után, amely feltárja a karanténnak és a Facebooknak a könyv létrejöttében játszott szerepét, a legendák hántá-

sa még tulajdonképpen a 18. században kezdődik.

A Facebookon ringott bölcső mindenekelőtt a szöveg érdekes témaválasztásain, olykor kissé hatásvadász címein és az olyan szemléletű megfogalmazásokon látszik, mint amikor a gnómából „amolyan korabeli Twitter-bejegyzés”, Ganümedészből Zeusz „szexrabszolgája”, Aranyból „egyfaja recycling matador” lesz, aki módszeresen újraértelmezi a reformkori nemzeti ikonográfiát. A könyv csípős iróniája szerint a császári párnak a szabadságharc levezése után nyolc évvel lebonyolított útján a megfelelő fogadtatás érdekében a kamarillán és a Helytartótanácson kívül „persze az ufók és egyéb háttérhatalmak” is nyomást – és nem is eredménytelen nyomást – gyakoroltak a magyar írókra, köztük Aranyra.

Vagy amikor Milbacher a híres csókjelenetet magyarázza (Vitkovics Mihály akart így elköszönni az ehelyett inkább hevesen pipázó Berzsenyitől, de Szemerének és Kölcseynek még így is sikerült csókot lopni a megdöbbsent költő ajkairól), világossá teszi, hogy a Niklai Remete nem az „első magyarországi pride”-ra érkezett Budapestre. Ez a korban a baráttá avatás gesztusa volt, fűzi hozzá, egy olyan ponton, ahol szinte nyíltan vitatkozik Nyáry Krisztián gyengéd fantazmáival. Egyébként mintha az egész könyv tisztázó szemléletében lenne valami kritika a bulvár szirénhangjaitól nem mindig a legmakacsabb következetességgel elzárkózó Nyáry-narratívákkal szemben. (A könyv ötvenediket követő, plusz egyedik tétele mindenestre a „homoszexuális” szó magyar vonatkozásairól szól.)

A kötet első tétele Kármán József *Fanni hagyományai* című regénye... Volna. Mert Milbacher hamar kijózanít: amikor a mű szövege három folytatásban megjelent az *Uránia* című irodalmi folyóiratban, akkor és ott semmi sem utalt Kármán személyére (aki egyébként a lapot szerkesztette), bár mint megjegyzi, különben sem publikált a lapban teljes névvel szinte senki sem. A két előszó szerint a szöveget mindenesetre egy T-ai Józsi álnév mögé rejtőző ember küldte volna be a laphoz. Az egésznek nem is lenne jelentősége, ha az írást csaknem ötven év múltán Toldy Ferenc nem fedezi fel, és nem adja ki könyvben. Mint Milbacher írja, Toldy ekkor – nem tagadva Fanni történeti létét –, mintegy „»megkreatálta« Kármán József alakját és életművét”, holott Kármántól alig maradt ránk hiteles irodalmi szöveg, írói munkásságáról tehát „semmit nem lehetett biztosan tudni”. A fejezet a klasszikus latin bölcselem (*Eligat lector!*) hallgatóságos idézésével zárul: „Fanni léte vagy nem léte az olvasó döntésére van bízva.” Ennél az önmagában kis sé lapon tanácstalan *ignoramus*-nál azonban érdekesebb a megelőző fejtegetés, amely a legkevésbé sem mentes a „genderfertőzöttől”: „Nem nehéz belátni, mennyire nem mindegy, hogy egy férfi műveként és egyben fikcióként olvassuk a szöveget, vagy egy lány intim vallomásaként és naplóként.”

A könyv legtöbb fejezete Vörösmartyval, Kölcseyvel, Petőfivel, Jókaival és Arannyal foglalkozik, egyik-másik közülük egyszerre kettővel is. A harmadik fejezet címe például: *Igaz-e, hogy Vörösmarty írt egy ellenhymnuszt? A megfejtés: igen, írt ő is egy Hymnust (az uralkodót éltető ódát!),*

bár akkor Kölcsey verse még nem azt jelentette, aminek ma ismerjük. *Lehet-e a félszeműség nemzeti kincs?* – kérdezi a nyolcadik fejezet, amelynek témája a *Szózat* első, Milbacher feltételezése szerint Kölcseyre utaló szövegnyoma. Itt nem közvetlenül a költő ismeretes fogyatékoságáról van szó, hanem arról az állítólagos megjegyzéséről, hogy Erdély és Magyarország uniója érdekében akár a maradék szemét is odaadná. A *Szózat* első vázlata ugyanis így indul: „Hazádhoz, mint szemedhez, / Tarts híven oh magyar.” Ezután még hat sor következik, de annak ellenére, hogy a két négy soros strofából álló vers ebben a formájában is eléggé késznek látszik, nem kényszerítő a feltevés, hogy Kölcseyről szólna, sőt, hogy Vörösmarty egy neki ajándékol tervezett medálra szánhatta volna. Annál is kevésbé, mert tőle mindössze „jelmondásokat” vártak, hiszen más aligha fért volna el a „sebesen vágatva, repülő serény nyel” ábrázolt lovat a menetiránynak háttal megülő lantozó leányt ábrázoló kisplasztikán.

Ki tépte le a babért Vörösmarty homlokáról és legfőképp: miért? Ez a tizenharmadik fejezet címe, amely Vörösmarty és Petőfi afféjéről szól, és az tűnik ki belőle, hogy az izgága Petőfi a saját irodalmi brandje érdekében kötött bele nagy elődjébe. Igaz, ehhez nem kellett erőszakot tennie természetes ösztönalkatán, mert külön fejezet szól a Jókaival való összeveszéséről és az Aranyhoz fűződő barátság árnyékosabb mozzanatairól, megemlítve a Tompa iránti örök haragot is. Ha jól számolom, összesen tizenhat fejezetben játszik főszerepet Petőfi vagy valamely műve. (Nem, a Múzeum lépcsőjén nem mondta el a *Nemzeti dalt*, ez kiadójának, Vahot

Imrének a kitalációja.) A fejezetcímek között olyan blődliket is találunk, mint az, hogy *Orosz kém volt-e Petőfi*.

A *Hol is született Petőfi?* egyike a fontos fejezeteknek: szemléletesen mutatja be a költő sajátos motivációit. Milbacher gondolatmenetét követve nehéz elhessegetni a gondolatot, hogy *A Kiskunság* című vers – „Hova szívem, lelkem / Mindig, mindenhol visszavisszavágyott, / Ujra láttam végre születésem földét, / A szép Kiskunságot! – nem csak úgy sóhajként szakad fel a költő lelkéből. Legalábbis érdekes, hogy amikor 1848 nyarán elindul az országgyűlési választásokon, minél inkább igyekezett magát eltávolítani születése minden bizonnyal valóságos, de a színmagyar Kiskunságtól eltérően zömmel szlovákok által lakta színhelyétől, Kiskőröstől. Akárhogyan is, Petőfi aligha a származása, inkább korabeli társadalmi helyzete miatt kapott ki: a kiskunok divatos, írogató pesti ficsúrnak tarthatták. (Itt két apró pontosítás: a *Nemzeti dal*ról szóló egyik fejezet jegyzetében szerepel az eke szarva mellől elhívott Cincinnatus, aki azonban aligha volt történeti személy; illetve a 219. oldalon olvashatókkal ellentétben Arany tudtommal nem volt a görög tragédiák fordítója.)

Arany János – ő talán még Petőfinél is több fejezetnek a hőse. A végig nagyon érdekes könyvnek a róla szólók a legjobb, legelmélyültebb fejezetei, és van belőlük vagy húsz.

Aranyak a hasfalán átfúródott, rettenetes epekövei, amelyek a napjában kétszer kötözést igénylő sipolyaikkal egész utolsó évtizedében kínozták, vagy egy kamasz lánnyal ápolt bensőséges, de ártatlan kapcsolata, a – legalábbis közvetve – Ferenc József üdvözlésre írt, de végül el nem

hangzott bordala mind-mind olyan mozzanat, amely közelebb hozza a költőt az olvasóhoz, leemelve a szobrot a Schickedanz Albert-féle talapzatról.

Milbacher Róbert nagyszerűen kamatoztatja saját szaktudományos felfedezéseit és értelmezéseit, amikor például olyan mentő körülményeket, motivációkat tár fel a balladai Ágnes asszony cselekedetét illetően, hogy egy szentimentálisabb esküdtszék a nőt talán fel is mentené. Ugyanilyen érdekes, ahogy *A walesi bárdok* Edward királyáról veti fel: vajon nem a kamarilla áldozata-e az ifjú uralkodó, és hogy a „pártos honfivér” nem ellenzéki tevékenységre, hanem a „visszavonás” néven illetett polgárháborús viszonyokra utal-e.

A *Mennyire volt tahó Toldi Miklós?* címűből például kitűnik, hogy az eredeti Toldinak, vagy legalábbis az Aranyénál eggyel eredetibbnek, Ilosvai Selymes Péter főhősének semmi oka sem lett volna rá, hogy magában füstölögjön Laczfi nádor nevezetes megszólítása miatt, mert tényleg akkora nagy bunkó volt, hogy még György bátyja is szégyellte volna magát miatta Budán, a királyi udvarban. Milbacher Róbert a *Toldival* és a *Nagyidai cigányokkal* kapcsolatban is nagyon elgondolkodtatón idézi fel, hogy „Arany életművének jelentős része [...] abból a karneválias népi-vel kapcsolatot teremtő közköltészeti hagyományból származik, amely a magasztos irodalmisággal szemben a testi lentnek és a felszabadult nevetésnek a világában mozog.”

Miután ezt a remek könyvet ezen a legjobb szívvel ajánlom a művelt publikum sokat próbált favorjaiba, hadd fejezzem be ezt az ismertetést egy szerény adalékkal. Van Aranyak egy *Alkalmatosságra írott versek*

című költeménye. Ez egy disznótorra íródott, és első felében a költő a levágott jószág, valamit gazdája, Szilágyi Sándor – Arany nagykőrösi tanártársa – hasonlatosságait taglalja, a második fele pedig *A malac búcsúzása* címet viseli. A búcsúzás természetesen a gyilkoshoz intézett szemrehányás, de a vers végén a néhai sertés mégis mintha megenyhülne: „*De nem, megbocsátok, jó keresztyén módra, / Hiszen hol találnék ily méltó utódra! / Baráti emlékül azt a gyűrűt hagyom, / Melyben, ha jól sejttem, farkam dugva vagyon.* –”

Az örökös és örökhagyó kapcsolata tarta túl a gyűrűben – annak folklórban betöltött szerepére utalva – a szakirodalom az eljegyzést, házasságot felidéző, határozottan erotikus szimbólumot lát. Csakhogy az a gyanúm, hogy itt, a vers végén ennél még vaskosabb regiszterben szól

Arany humora, amely nemcsak a népi folklórra, hanem a tanári kar latinos műveltségére is támaszkodhatott.

A „gyűrű” ugyanis latinul *anus*. (Illetve az *anus* jelentése általában „karika”, a szorosabban vett „gyűrű” ennek kicsinyítőképzős változata, az *anulus*.) És mivel nyelvünkben a szónak elsősorban a második, egyébként már a latinban is meglévő, anatómiai jelentése az ismertebb, talán megkövülttatható a feltevés, hogy itt a – nem különösebben tapintatos – kollegiális csipkelődés jegyében Arany a vers címzettjének az olyan értelemben vett anusára utal, amellyel általában nem a sertés farkát, hanem a lónak egy másik testrészét szokták összefüggésbe hozni.

Milbacher Róbert: Legendahántás, 2021, Magvető Kiadó. 292 oldal, 4999 forint.



Csengery Kristóf

Két misztikus

Nem kell kulturális antropológusnak lenni ahhoz, hogy tudjuk: az ember legősibb zenei megnyilvánulásai szakrálisak voltak. A barlang mélyén felhangzó ének (melyet mai fogalmaink szerint inkább riasztó, rekedtes dűnyögésnek neveznénk) a Szellemet szólította, egyszerű ügyekben kérve segítségét: táplálékszerzés, életben maradás. A primitív népek folklórában a közelmúltig megfigyelt hasonló aktusok hangzó körítése tehát vallásos zene, a közösség meggyőződését artikuláló, rituális szerepe egy kategóriába sorolja

– legyünk merészek – Bach kantátaival. A zene gyökereiben vallásos, „szent” művészet. Minden világi ledérség, a szimfóniától a versenyművön át a szórakoztató műfajokig későbbi elhajlások következménye. Néhányan a zenetörténetből a sejtjeikben hordozták e tudást. Azok, akik nem csak szakrális, de világi zenét is írtak, mégis egész munkásságuk minden hangja olyan emelkedettséget sugároz, mely a transzcendens műfajokhoz illik. Bruckner és Mahler összes szimfóniája világi zene, de e művek mélysége, átszellemültsége

az emberen túlra tekint, akárcsak Schubert B-dúr zongoraszonátája, „nagy” C-dúr szimfóniája, C-dúr vonósötöse, Esz-dúr notturnója – és még sorolhatnánk a legnagyobb dalszerző seregnyi *nem liturgikus* opusát, amely „világisága” ellenére transzcendens léggörű. Bach egyházi és világi zenéjének hangvétele között is elmosódik a határ, Bruckner pedig nemes egyszerűséggel „a jó Istennek” ajánlotta utolsó szimfóniáját. Ők négyen: Bach, Schubert, Bruckner, Mahler bizonyosan a civilizált évszázadok ama zeneszerzői közé tartoztak, akiknek egész alkotói termésük, beleértve a világi kompozíciókat, az Istennel, a Szellemmel, az Örökkévalóval (nevezzük bárhogy) keresi a kapcsolatot – akár a hajdani barlang mélyén felhangzott, rekedtes dünnögés is.

Ez az egész zenei misztika mára a múlté – mondhatja bárki az eddigiek olvastán. Ó, dehogya! Ma is vannak olyan zeneszerzők, akiknek működésében nem csupán egy fejezetet képvisel a szakrális alkotások csoportja, hanem műveik többsége – vagy az összes – olyan szellemiséget sugároz, amely emelkedett, átszellemült, az emberen túlival való párbeszéd lehetőségét keresi: transzcendens. Érdekes véletlen (?) egybeesés, hogy közülük a két leginkább emblematicusnak tekinthető alkotó életrajzában számos közös vonás akad. Mind Arvo Pärt, mind Sofia Gubajdulina a legidősebbek korosztályát képviseli: Pärt 86, Gubajdulina 90 éves. Mindketten a hajdani Szovjetunió leigázott peremvidékeinek gyermekeként látták meg a napvilágot: az észti Pärt Paide városában született 1935-ben, a tatár Gubajdulina Csisztopolban (Tatár Autonóm Szovjet Szocialista

Köztársaság) 1931-ben, volgai tatár apa és orosz anya házasságából. Közös vonásuk még, hogy mindketten ellenzéki gondolkodású művészeként szenvedték el az elnyomó szovjet rezsim kultúrpolitikáját, amely mindkettejük művészetét háttérbe szorította és sokszor elhallgattatta. Ennek következményeként mindketten több évtizeddel ezelőtt Nyugatra emigráltak, ahol mind Pärt, mind Gubajdulina nemzetközi sikert aratott – bizonyos felmérések szerint Pärt korunk legtöbbet játszott kortárs zeneszerzője. Érdekes módon mindketten Németországot választották új hazájuknak: Pärt Berlinben, Gubajdulina Hamburgban telepedett le. Pärt kezdetben lutheránus volt, utóbb azonban áttért az ortodox keresztény hitre, Gubajdulina szellemi fejlődésében a zene kezdettől összefonódott a spiritualizmussal. Mindkettejük művei transzcendens szellemiséget sugároznak, ugyanakkor mindkettejükre jellemző, hogy – ellentétben a 20. század legnagyobb spirituális szerzőjével, a francia Olivier Messiaennal, akinek zenéje a katolicizmus szellemében fogant – műveik általános értelemben és felekezetek feletti szabadsággal misztikusak.

Úgy hozta a véletlen, hogy a közelmúltban két kiadó szinte egyszerre jelentetett meg szerzői lemezt a két alkotótól. Az Eratónál *Tabula rasa* címmel látott napvilágot az Orchestre de Chambre de Lausanne (Lausanne-i Kamarazenekar) Pärt-lemeze, amelyen az együttest nemrég kinevezett új művészeti vezetője, Renaud Capuçon vezényli, a Deutsche Grammophon pedig a Gewandhausorchester Leipzig (a Lipcsei Gewandhaus Zenekara) CD-jével tisztelgett a zeneszerzőnő

kilencvenedik születésnapja előtt. Az utóbbi felvételeken korunk nemzetközi hírű karmester-kiválósága, Andris Nelsons vezényel és Vadim Repin hegedül. A Pärt-album egy-, illetve (egy esetben) kéttételes, rövidebb műveket sorakoztat fel, szám szerint hetet: akad két darab a hetvenes évekből, a többség a kilencvenes évtizedet képviseli, egy kompozíció pedig 2005-ből származik. Az életmű híres slágerei ezek, többségükben népszerű, ünnepektől darabok, amelyek hatásosan reprezentálják a zeneszerző esztétikáját: *Tabula rasa*, *Fratres* (ez az életmű egyik legismertebb alkotása), *Summa*, *Silouan's Song*, *Darf ich...*, *Spiegel im Spiegel*, *Für Lennart in memoriam*. Ezzel ellentétben a Gubajdulina-lemezen csak három kompozíció szólal meg, de azok újabb keletűek, hosszabbak, súlyosabbak és titokzatos-misztikus címeket viselnek (*Ich und Du – Én és Te*; *The Wrath of God – Isten haragja*; *The Light of the End – A vég fénye*). A Pärt-lemez minden számáról készült már korábban felvétel, a Gubajdulina-CD három kompozíciója azonban kivétel nélkül világpremier.

A két lemezen hallhatók egyrészt szuggesztív és érvényes portrét kínálnak a két szerzőtől. A kritikus nyugodtan mondhatja: aki nem ismeri Pärtet vagy Gubajdulinát, bátran tekintheti a két CD-t bevezetőnek a két alkotói világba – a kép, amelyet sugallanak, nem vezet félre, nagyon is hiteles. Másrészt a két lemez arra is alkalmas, hogy megmutassa, milyen gyökeresen más a zenei nyelve, eszköztára, zenefelfogása korunk két talán legfontosabb zenei misztikusának. Az tehát közös, hogy magát a zenét mindketten a transzcendens szférával folytatott párbe-

széd eszközeként élik meg, az azonban merőben más, hogy ez az eszköz milyenné formálódik az egyik, és milyenné a másik alkotó műhelyében.

Arvo Pärt zenei nyelve évtizedekkel ezelőtt egy megtisztító alkotói válság után elfordult a modern zeneszerzéstől, és részben a középkorból, részben a gregoriánból merített új inspirációt. Létrehozta a harangozás latin nevéből származtatott elnevezésű, saját *tintinnabuli* stílusát, melyben jelentős szerepe van a modális hangnemeknek, a hangzás folszerúségének, az ismétléseknek, a zenei eszköztár (hangközlépések, dallamok, ritmusformulák) radikális redukciójának. Mágikus-misztikus minimalizmusában nagyon fontos a sajátos időkezelés, pontosabban az az élmény, hogy az álló hatású zene újra és újra az időnkívülség – az örökkévalóság – illúzióját kínálja a hallgatónak. A kísérőfüzet interjújában a riporter meg is kérdezi Renaud Capuçonról: nem környékezi-e meg a Pärt-művek előadóját egy nemkívánatos transzállapot? A válasz: de igen – s Capuçon hozzáteszi, a muzsikusként azért is kell örködni saját kívülállása felett, mert nem neki, hanem a közönségnek kell transzba esnie. A révedés része az is, hogy Pärt zenéje másfajta módon viszonyul a diszsonanciákhoz és konszónanciákhoz (a hangzás ütközéseihez és összecsengéseihez), mint a modern zene általában: előfordulnak nála hangközsúrlódások, ezek azonban feloldódnak egy izgalmas fűrtszerű alakzat vagy egy diszsonanciákat elmosó ellenpontos szerkezet hangzásképeiben, s ezzel újfajta szépség élményét kínálják a hallgatónak.

Pärttel ellentétben Gubajdulina kapcsolódik a tizenkét egyenrangú

hanggal dolgozó 20–21. századi zeneszerzők gondolkodásmódjához: erős, éles, nyers ütközések jellemzik zenéjét. Mindez nemcsak hangzás-, de gesztusvilág is, mely a drámaiságot szolgálja, s a drámaiság, úgy tetszik, Gubajdulinánál alapkategória. Míg az Örökkévalóval való szembenézés Pärtnél áhitat és átszellemülés, a feloldódás harmóniája, addig Gubajdulina összecsapásokat és küzdelmeket jelenít meg. A lélek, amelynek viharait ábrázolja, nem nyugodt – és az ő Istene sem az, nem véletlenül választotta a lemez második darabjának címéül Az Isten haragját. Súlyos, sötét hangtömbök, hisztérikusan nagy hangközugrások, „suttogások és sikolyok” jellemzik ezt a szélsőségesen expresszív stílust. A hangzásvilág, a zenei nyelv, a kifejezőmód radikalizmusa a magyar zenehallgatót, ha analógiákat keres, természetesen veze-

ti el Kurtág Györgyhöz: valóban, a Gubajdulinánál öt évvel idősebb magyar zeneszerző zenekari műveiben akadnak hasonló küzdelmes-drámai pillanatok, mint a Gubajdulináéiban. És persze tegyük hozzá: míg Pärt misztikus világa álló, időtlen, addig a Gubajdulináé belső mozgásokkal tagolt és eseményteli. Míg Pärté harmonikus, Gubajdulináé sokszor fenyegető, sötét.

Az előadók nemcsak nevükben világklasszisok: a teljesítmények is méltón szolgálják a művek közlendőjének érvényesülését. Capuçon és a Lausanne-i Kamarazenekar éppúgy felsőfokon, teljes odaadással és a művek szellemét közvetítve muzsikál, mint Repin és az Andris Nelsons vezette Gewandhausorchester Leipzig.

Sofia Gubajdulina és Arvo Pärt művei
(Deutsche Grammophon, Erato).



Csepe György

A dologtalanok dolgai

Az emberi test lényegét korántsem merítik ki a fiziológiai-biológiai sajátosságok. Társadalomban élve az emberek jellemzően nem csupasz testük révén válnak érzékelhetővé társaik számára. A Paradicsomból kiűzetvén a meztelen Ádám és Éva leszármazottjai testüket ruhákba bújtatták. Pierre Bourdieu jól látta, hogy a felöltöztetett testek a kórboncnokok anatómiai tudását felülírva megteremtik a társadalmi anatómiát, melynek révén a testen láthatóvá válik tulajdonosa társa-

dalmi állása. Az öltözékek már a közösségi társadalomban is mutatták, hogy ki a férfi, ki a nő, ki a fiatal, és ki az idős, ki tartozik a csoportba, s ki nem. A későbbi korokban az egyéneknek már nagyobb szabadságuk volt abban, hogy megválaszthassák a csoportokat, amelyekhez tartozni akartak. A hovatartozás láthatóvá tételében fontos szerepet töltöttek be a ruhák, az ékszerek és az egyéb testen hordható tartozékok, amelyek révén megkülönböztethetővé váltak a kivételezettek és a kisémmizet-

tek. A kapitalizmus végül teljesen szabadjára engedte a megmutatkozási vágyat, melynek központjában a gazdagság megszerzése vagy megtartása állt.

Sokan vannak, akik a fogyasztói kapitalista társadalomban magukat meghívottnak érzik a szépek és gazdagok világába, de kevesen a választottak, akik nemcsak szépek és gazdagnak látszanak, hanem azok is valójában. A divat titka abban van, hogy pillanatokra egységbe forrasztja a meghívottakat és a választottakat. Az egység látszata azonban nincs a választottak ínyére, akik akkor érzik magukat biztonságban, ha csak az övük az óra, a szemüveg, a táskák, a szoknya, a nadrág, a sapka és a kalap, ami rajtuk van, mert e dolgok által teremthetik meg a távolságot önmaguk és mindenki más között. A divatipar abból él, hogy mindenki hasonlítani akar a gazdagokra és a szépekre, akik folyton menekülnek az őket utánzóknak elől.

A szocializmus évtizedei alatt a hajdani szépek és gazdagok az osztályidegenek keserű kenyerét ették. A divatot Magyarországon a Vörös Október Ruhagyár diktálta. A hazai és külföldi pártméltóságok feleségei a Horthy-korszakból a Kádár-korszakba átmentődött divatkirálynő, Rotschild Klára Váci utcai Különlegességi Női Divatszalonjában csináltattak maguknak ruhákat, melyekről a szövőlányok – akárcsak József Attila idején – nem is álmodhattak.

A rendszerváltozás megteremtette az új burzsoáziát és visszahozta a divatversenyt. Az Andrásy útra beszőkött a kapitalizmus. A korábban szegényes, kopár, mosatlan üzletek helyébe a divatot diktáló nagy világmárkák költöztek. Az Armani,

a Vuitton, a Gucci és a többi divatcég üzleteinek fényesen kivilágított kirakatai megteltek a gazdagság társadalmi anatómiájának jelzőszöveivel, melyek viselői a magukat Valakiként elismertetni vágyó Akárkik, akikről Heidegger lekezelően mondja, hogy voltaképpen senkik.

A fogyasztói kapitalizmus igazi főszereplője a mindenkori divat élvonalát követő akárki. Ő az, aki a lehető legkisebb szellemi befektetéssel követel magának megbecsülést, miközben nem kell, de nem is lehet önmagának lennie. A divatipar a fenntarthatatlan, pazarló kapitalista gazdasági növekedés zászlóshajója, melynek hajtóereje a hiúság, az önzés és a mindenáron való különbözni akarás.

Ridley Scott jól választott, amikor filmjében a globális divatipar egyik legismertebb cégének nevet adó család titkait vette célba. A család szennyest elfedték az évente rendezett luxusdivat-bemutatók, a párizsi Champs Élysées, a New York-i Fifth Avenue, a londoni Oxford Street üzleteinek ragyogó kirakatai, melyekhez a hidegháború végeztével felzárkóztak a moszkvai Vörös téren lévő egykori GUM-ban vagy a budapesti Andrásy úton megnyílt klónjaik.

A film az eredetileg nyergeket készítő és forgalmazó Guccio Gucci által 1923-ban Firenzében alapított kereskedésből az egész világon keresett és jegyzett divatcikkeket készítő és eladó családi vállalkozás széthullásának történetét mondja el. Guccio fiai, Aldo, Vasco és Rodolfo kiterjesztették a cég portfólióját. A család nevének megkettőzött első betűjével jelzett, méregdrágán eladott GG táskák, GG cipők a nemzetközi elithez való tartozás elengedhetetlen tárgyi jelzései

lettek. Ha valakinek a múlt század hetvenes éveiben kétségei voltak az-iránt, hogy a társnak kiszemelt férfi gazdag-e, vagy sem, elegendő volt a férfi lábára nézni. Ha a lábon az Aldo Gucci által tervezett csatos mokaszin volt látható, akkor abból egyértelműen következett, hogy a mokaszin viselője irgalmatlanul gazdag.

Scott filmje a Gucci család és a Gucci név szétválásának történetét mutatja meg hitelesen, bár a film bemutatását követően a család életben lévő tagjai a hitelesség hiányát a rendező szemére vetve tiltakoztak. A családtagok számos pontatlanságot véltek felfedezni a filmben szereplő Guccik megjelenítésében, és egészében véve úgy érezték, hogy a halott Guccik nevére kullancsként kapaszkodó Scott ellopta a ma élő Guccik identitását.

A filmmel azonban a nézők sem lehetnek elégedettek. Ennek oka az eredeti történet fantáziaszegény, sematikus filmre vétele. Scott iskolásan felmondja a történetet, mely azzal kezdődik, hogy a családba befurakszik a feltörekvő szép Patrizia Reggiani, aki az ujja köré csavarja a család egyetlen harmadik generációs sarját, a félszeg, túl nagyra nőtt, suta Mauriziót. A muja fiúra azonban később lecsap egy másik nő, amit Patrizia nem bír elviselni, s megbíz két ostoba bérgyilkost, hogy öljék meg volt férjét. Maurizio halálával magva szakadt a Gucci család férfiágának, de nem a márkának. A márkát tovább vivő céget már hat évvel Maurizio meggyilkolása előtt megvette egy bahreini kockázati tőkebefektető, később Louis Vuitton is szemet vetett rá, s ma a François Pinault által alapított, luxusdivatcikkeket gyártó és forgalmazó Kering csoport birtokolja.

Rejtély, hogy ezt az izgalmas, fordulatos, valóságban megtörtént eseménysorozatot hogyan tudta Scott unalmas, vontatott jelenetekbe kilyúgozva előadni. Lady Gaga, Adam Driver, Jeremy Irons, Al Pacino csetlenek-botlanak megíratlan szerepeikben, húzzák az időt a tragikus végkifejletig. A forgatókönyv meg sem próbálkozik a családtagok személyiségét magukba záró vak diók feltörésével. Csak látjuk, de nem értjük a szeretetlen, kihűlt szívú társas világot, melyben a riadt Gucci fiú felnőtt. Apja, Rodolfo gőgös, gazdag, konzervatív úr, akiről semmit sem tudunk meg. Testvére, Aldo diametriálisan különböző alkat, de karaktere kibontatlan marad. Aldo fia, Paolo félbemaradt művész, benne már semmi sem maradt a nagyapa innovatív vállalkozó szelleméből. Ebbe a közegbe tör be Patrizia, akiben meglelt volna a képesség a Gucci-ház megtartására, ha féken tudta volna magában tartani a gátlástalan deviánst. Patrizia mint önjelölt Gucci lehetett volna a film középpontja, aki körül mint a Naprendszer bolygói az igazi Guccik keringhettek volna. Patriziát 1997-ben a bíróság gyilkosságra való felbujtásért 29 évre ítélte, amit utóbb 26 évre enyhítettek. Előbb is szabadulhatott volna, ha vállalta volna, hogy dolgozik. Ő azonban a dologtalanság mellett döntött, így kitöltötte a 26 évet. Szabadulását követően megkérdezték tőle, hogy miért bérelt fel másokat a gyilkosságra, miért nem ő maga lőtte le férjét. A kérdésre azt válaszolta, hogy „rossz a szemem, nem akartam elvéteni”. A filmen látható Patriziából ez a vagány szemtelenség teljességgel hiányzik.

A divatipar kreálói és közönsége közötti viszony alaptörvénye, hogy az akárikiket valakikké varázslók éppen olyanok, mint a kuncsaftjaik. A Guccik, Vuittonok, Versacék, Armanik találják ki és hozzák létre a dolgokat, amelyek révén a dologtalan osztály tagjai megkülönböztethetik magukat a tömegtől. A filmen látjuk a helyeket, ahol a Guccik és a két ölelkező G jel viselői a Föld legkülönbözőbb helyein, az évszaknak megfelelő kellemes tevékenységet választva űzik az időt, soha semmin el nem gondolkozva, semmiért felelősséget nem vállalva. A dologtalan-

ság légüres, értelem és cél nélküli terében csak a divat dolgai számítanak, de ezek elégtelenek arra, hogy megfékezék a dolgok viselőiben rejtőző szörnyetegeket. Ridley Scott filmje akkor sikerült volna, ha a Gucci család csődjében, mint cseppben a tenger, a dologtalan osztály csődje tárult volna a szemünk elé.

A Gucci ház, 2021, amerikai dráma, 157 perc. Rendező: **Ridley Scott**, forgatókönyv: **Becky Johnston, Roberto Bentivegna**, operatőr: **Dariusz Wolski**. Szereplők: **Lady Gaga, Adam Driver, Jared Leno, Jeremy Irons, Al Pacino**.



Stuber Andrea

A személyesség ereje

123

A magánszínház szónak van valami ódon íze, századelős patinája. Mondjuk, Beöthy Lászlóra vagy Pütkösti Andorra gondol az ember. Voltak aztán olyan évtizedek, amikor Karinthy Mártonhoz köthettük a megnevezést, de az az idő is elmúlt. Karinthy Márton színházát az alapító-névadó igazgató halála után, tavaly államosította az ismert egy-személyes színházi hatalmi központ. Manapság a magánszínház szóról elsőként Orlai Tibor juthat eszünkbe.

Orlai Tibor még a kilencvenes években vált színházkedvelő közgazdászból, cégvezetőből producerré. 2005-ben indította el színházi vállalkozását, az Orlai Produkciós Irodát. Állandó játszóhelye Budapesten az egykori Broadway mozi (utóbb Film-múzeum), a Belvárosi Színház lett, de előadásainak több mint egyhar-

madát vidéki játszóhelyeken tartotta. 2017 óta egyfajta kvázi társulattal rendelkezik, „Együtt. Szabadon.” jelszóval alkotóközösséget hozott létre a nála működő szabadúszó színészekkel. A repertoárral elsősorban a minőségi szórakoztatást célozzák, de nem idegen tőlük a művészszínházi ambíció sem. Főleg kortárs írók színpadi műveit mutatják be, előszere-ttel keresve és találva angolszász bulvárdarabokat. A magyar szerzők sem fehér hollók, Kerékgyártó Istvánnak vagy Parti Nagy Lajosnak éppúgy volt már Orlainál ősbemutatója, mint Závada Péternek, Závada Pálnak. (Jelenleg Maros András *Redőny* című darabját készülnek színre vinni.) Az Orlai-féle színházban kezdettől fogva ambicionáltak, hogy ne mindig csak a kikapcsolódás legyen napirenden. Nem ritkán

fókuszálnak társadalmi kérdésekre – produkcióik témái között szerepelt már autizmus, rákbetegség, családon belüli erőszak, homoszexualitás, drog, terrorizmus –, s kisebb játszóhelyükön, a Jurányi Házban látható előadásaik tökéletesen illenek az ottani progresszív, kísérleti, független színházi arculathoz.

Az Orlai Produkciós Iroda szórakoztató színházi profiljának egyik alapvonását az idősebb nézők kedvére kanyarítják. Amikor a jól bevált Hernádi Judit–Kern András-párosra hoznak ki darabot, vagy amikor korábban Vári Évát látták el főszerepekkkel, de legutóbb is, a *Hárman a padon* színrevitelénél, Benedek Miklóst, Egri Mártát és Gálvölgyi Jánost hozva össze, nyilvánvalóan a hatvan pluszos nézőkre számítanak. Ez éppen az a közönségréteg, amelyik a járvány miatt joggal óvatos, s most inkább marad otthon, mint hogy színházi zsöllyébe üljön be. Az ilyen időszak egy magánszínház számára különösen súlyos és veszedelmes, hiszen az államra nem számíthat. De még mennyire nem. 2018-tól a kormányzat eltörölte a kulturális taót, amelyen addig megszédtek magukat a se nem becsületes, se nem színházak, az igaz(i)ak viszont finanszírozni tudták belőle a működésüket. A tao megszüntetésének kompenzálására bevezették a taopótló támogatást, csakhogy azt nem látogatottsági adatok vagy működési és minőségi feltételek alapján osztják, hanem ismeretlen döntnökök indoklás nélkül közzétett listájából lehet kiolvasni a preferenciákat. Ami az Orlai Produkciós Irodát illeti, ez a színház a korábban megtermelt taója 40 százalékát kapta vissza az első taohiányos évben. A következőben

a 13 százalékát. 2021-ben pedig a 2017-es bázisösszeg 1,3 százalékát. Ha nem vigyáz, jövőre talán be is kell majd fizetnie a taopótló alapba. Innen szép nemhogy nyerni, de egyáltalán talpon maradni.

Visszatérve a szórakoztató színházi profilhoz, Orlainak nyilvánvalóan nyitnia kell a fiatalabb nézőnemzedékek felé is. Ehhez szert tett az utóbbi években egy fölöttébb rátermett színészcsapatra. Ugyanis nála kötöttek ki egyívású, egyizlésű, egy humorérzékű Máté Gábor-növendékek, akik Eger és a Vígszínház után végül inkább odahagyták a kőszínházi társulati létet. Járó Zsuzsa, Kovács Patrícia, Péter Kata, Mészáros Máté, Ötvös András és Schruff Milán olyan színészek, akik... hát tulajdonképpen csodálatosan gátlátalanok. Úgy játszanak, ha róluk van szó, mint a gyerekek. Őszintén, örömmel, kicsattanóan. Ismerjük ezt a módit az AlkaMáté Trupp nyári produkcióiból. Amikor ezek az egykori Máté Gábor-tanítványok együtt vannak a színen, megtartó erő az összeszokottságuk, az egymást velejéig ismerésük. Egyben minőségbiztosítás. Érződött ez már a *Bocs, félrement!* című, Paczolay Béla rendezte vígjátékon is, amely öt éve szerepel az Orlai Produkciós Iroda műsorán. És különösképpen lerí a Dömötör András rendezte produkciókról, a *Határátlépésekről* vagy a *Second Life, avagy Kétéletem* című előadásról. Ez utóbbiról lesz szó az alábbiakban, mint Orlai Tibor színészcsapatának egyik emblematicus sikeréről.

Akadhatnak, akik a *Second Life, avagy Kétéletem* előadascím hallatán rögtön énekelni kezdik magukban a *Ha volna két életem* című Piramis-

számot, ha rosszabb oktávsszámmal is, mint Révész Sándor. Pont arról szól a Benedek Albert, Dömötör András és a társulat által írt darab, hogy ha ez az öt színész – Kovács Patrícia, Járó Zsuzsa, Mészáros Máté, Ötvös András és Schruff Milán – nem a színészi hivatást választotta volna, vagy ha csak nem ott, nem úgy, nem akkor kerültek volna a pályára, hogyan alakult volna a sorsuk egy párhuzamos valóságban. Ha a kisgyerek Kovács Patrícia hallgatózás útján meg nem tudja, hogy kórház-igazgató orvos édesapja alkoholista, akkor nem doktornő lett volna-e ebből a lányból? Netán Magyarország első női miniszterelnökeként ismertük volna meg, miután politikusszerűség korában mindenki úgy találta a pártban, hogy vele választásokat lehetne nyerni? Egy másik verzió szerint ha az Új Színház stúdiójában a társai – például Járó Zsuzsa és Mészáros Máté – nem fogadják el és be a húszéves, zűrös, hazudós Kovács Patríciát, akkor nem lenne színésznő, hanem egyszerűen elzülött volna.

De milyen jó, hogy színésznő lett! Remekel például abban a jelenetben, amikor általános iskolai orosztanárnőből két éve átképzett angoltanárnőként le kell fordítania ötödikes diákja, Schruff Milánka levelét, amelyet bálványának, Jim Carrey-nek írt a kislány. Ahogy Kovács Patrícia ül a széken, egymásba tekerve a lábait, az eleve tökéletes. (A legmenőbb általános iskolai tanárnőm is épp ilyen pózban ült, húsz évvel korábban.) Schruff Milán azt írta Jim Carrey-nek, hogy ő szintén filmsztár szeretne lenni, ebben kérte az amerikai színész segítségét. Csak hát Jim Carrey küldött ugyan egy aláírt

fényképet, ám a többit elengedte a füle mellett. Így nem lett Schruff Milánból filmsztár. De legalább kistílű drogdíler sem, amire pedig egy jelenet szerint jó esélye volt a székesfehérvári lakótelep dzsungelében.

Mészáros Máté mindeközben roksztárságról álmódott, s amikor ezt a színpadon felidézi és megvalósítja, akkor olyan eksztatikusan gitározik, énekel és vonaglik – én ilyen intenzív gitárszóló-imitációt utoljára a kamasz bátyámtól láttam kislánykoromban, csak neki még gitárja sem volt hozzá. Mészáros Máté talán a legelismertebb színész az ötfős csapatból – Jászai Mari-díja legalábbis egyedül neki van –, mégis ő tud a legvehemensebben panaszkodni a szakmájára. Lehengerlő monológban kiáltja világgá, hogy a színészet egyszerűen felzabálja az életet.

Ötvös Andrásnál senki nem tud szebben gyerek szemeket kerekíteni – amikor Dévényi Tibi bácsi kívánságműsorában Bessenyei Péter műrepülővel találkozhat. Kisfiú korában Ötvös András ugyanis pilóta szeretett volna lenni. Ez nem jött össze, de mint láthatjuk, felesége és kislánya viszonylag türelmesen veszik tudomásul, hogy a családapa bukósisak, porszívócsó és egyéb kelékek segítségével olykor repülőset játszik a fürdőszobájában. Ennél súlyosabb élményt jelentett, hogy amikor gimnazistaként papnak készült Ötvös András, akkor bizarr találkozására egy pappal (Mészáros Máté) miképpen térítette el szándékától.

Járó Zsuzsát, aki hatévesen már tudott piskótát sütni, a cukrászat vonzotta. S az osztálytermi jelente láttán megérthetjük, mennyire irreálisnak tűnhetett egy szabolcsi általános iskolából, aztán egy szak-

középből a színművészeti főiskolára vágni. Ez az ön- és közironikus, színes előadás szellemesen kimaxol minden életpálya-lehetőséget, amit a játszó színészek elképzelték, kinéztek, kitűztek maguknak, majd elkerültek.

Az utolsó jelenetekben néhányuk hosszú és alapos, költői vagy drámai monológban mondja el a sorsváltozatok konklúzióját. A végső szcénában senki nem az, aki lett, hanem más: aki nem lett. Így aztán nem is ismerik egymást, mi sem őket. Járó Zsuzsa cukrászdájában egy kávé mellett telefonál Schruff Milán mint kétes üzletember. Ötvös András repülőgépes ügyben tárgyal valakivel. Kovács

Patricia tompán, benyomva elmerül a gyerekkori síelést felidéző mozgatlatsorban. Mészáros Máté mintegy a zeneautomatából éneklí – egy idő után lehalkítják őt – alternatív Lovasi Andrásként, hogy igyekezz, az égbolt zár. Ekkor már rég megvetük mind az ötüket, minden lehetséges alakjukban. A személyiség ereje mellett a személyességet kaptuk tőlük. Ez talán a legtöbb, ami színházban a nézőnek adható.

Second Life, avagy Kétéletem. Az Orlai Produkciós Iroda előadása. Szereplők: **Járó Zsuzsa, Kovács Patricia, Mészáros Máté, Ötvös András, Schruff Milán.** Látvány: **Molnár Anna.** Rendező: **Dömötör András.**

Mélyi József

A látószögek kérdése Cezanne-tól a jövőig

Cezanne talán legjelentősebb jelenkori értelmezője, Richard Shiff a *Cezanne-tól Malevicsig – Árkádiától az absztrakcióig* kiállítás katalógusában megjelent tanulmányában arról ír, hogy a látvány primer érzékelésének élményét újra és újra feldolgozó festő mennyire érzékeny volt látószögének legkisebb eltéréseire is. Tulajdonképpen ez az egyetlen kiinduló gondolat elég lenne ahhoz, hogy a tárlatot tetszőlegesen sokszor tekinthessük meg, többek között az „első tapasztalatra”, az élmény „érzelmi erejének” közvetítésére vagy az „érzéki absztrakcióra” koncentrálni. A látószög apró módosítása azonban jelenthet lényegileg más

lehetőséget is: a néző a tárlat bejárása közben fókuszálhat kizárólag a kompozíciók különböző geometrikus alakzataira, a klasszikus és modern motívumok ellentétpárjaira, vagy éppen az egyes tartalmi egységeken áthaladva áthelyezheti magában a hangsúlyt az érzéki élményről az absztrakt elgondolásokra. Ez a lehetőség persze csaknem minden kiállítás esetében adott, valószínűleg mégis ritka az olyan tárlat, amely a nézőpont folyamatos változtatásának lehetőségét és egyben szükségességét ennyire felkínálná.

Az utóbbi feltevésekből kiindulva lehetséges, hogy ebben az esetben nem csupán Cezanne művészetét vagy



annak messzire mutató hatását vizsgáljuk, hanem magát a megvalósult tárlatra mint absztrakcióra tekintünk – különböző látószögekből. Ha az összképet nézzük, már az első benyomás is megmutatja, hogy mérés kiállításról van szó. Furcsa ilyen mondani, de manapság – különösen egy nagy intézmény klasszikus mestereket bemutató, gondosan előkészített tárlata esetében – valóban nem fordul elő gyakran, hogy ennyire nagy ívet rajzoljon ki egy koncepció. Cézanne-tól Malevicsig jutni egy népszerű művészettörténeti albumban csupán néhány oldalt jelentene, egy komoly intézmény gondosan megszerkesztett kiállításán azonban szinte megoldhatatlan kihívás. Geskó Judit, a kiállítás kurátora a látószögek apró eltolásaiból építette fel konstrukcióját, amit elsősorban tektonikusnak tekinthetünk – nem véletlen, hogy a tárlat egyik kulcsműve, Courbet alkotása, *A Louet forrásának közelében*. De a korábbi hasonlatból kiindulva elgondolhatjuk úgy is, mint ami nem csupán egyetlen ívbe rendeződik, hanem inkább ugyanazt az ívet különböző dimenziókban mutatja.

A kiállítás kezdetét és végpontját egy-egy ábra alkotja: az első kép Alfred Barr híres művészettörténeti genealógiája, amely a *Kubizmus és absztrakt művészet* című MoMA-kiállításra készült 1936-ban, az utolsó ugyanennek néhány évvel ezelőtti francia feldolgozása. Barr folyamat-ábráján Cézanne neve egy sorral mindenkié fölött helyezkedik el: itt ő a modern művészet ősatyja. Ezt a felfogást a mostani kiállítás egy pillanatig sem kérdőjelezi meg, még akkor sem, ha a diagram után éppen Cézanne előzményei következnek:

Courbet és Monet. Hasonlít ez a felépítés a 2012–13-as *Cézanne és a múlt – Hagomány és alkotóerő* című – szintén Geskó Judit által rendezett – tárlat felütésére; ott Poussin és Braque jelentette a kiindulópontot, a kettős mottót – a távoli vonatkozási pont és a közeli hatás helyett most azonban két olyan előzmény jelenik meg, amelyek nem pusztán Cézanne művészettörténeti keretrendszerét vázolják fel, hanem inkább a festői szemléletmód megváltozó koordinátáit jelölik ki.

Tulajdonképpen ebben már meg is ragadható a két kiállítás legfontosabb különbsége, s ez magyarázza azt is, hogy tisztán művészettörténeti szempontból miért tűnik különösen merésznek a mostani tárlat: mindenekelőtt azért, mert nem a történeti beágyazottságról, hanem a látás- és egyben gondolkodásmód radikális átalakulásáról szól. Így történhet meg, hogy Cézanne művei nemcsak egy sokoldalú fogalmi keretben helyeződnek el, hanem egy-egy újabb látásmód felmutatása révén egyes pontokon szinte villanásszerű élességgel kerülnek más, új fénybe. Két ponton különösen jól megragadható ez az élességváltás. Az egyik Antoine Pevsner *Fejleszthető felület* című 1938-as szobra, amely egyszerre hasonlít egy fényképezőgép zárszerkezetére és Suhov mérnök hiperboloidjaira, itt azonban nem a gépiessége a legfontosabb, hanem hogy a mű a Cézanne által látott és megragadott természetet, a képben kanyargó fát ellenpontoszza. A másik Konsztantyin Rozsgyesztvenszkij 1935-ben készült alkotása, a *Szuprematista* tájkép, amely nemcsak képzeletbeli hidat alkot Cézanne és Malevics között,

de mint egy tektonikus ábra – ebben a vonatkozásban nagyon hasonlóan Alfred Barr képletéhez – a beteljesült absztrakció felől értelmezi újra Cézanne árkádiái tájait. (Teljesen új látószöveget nyit meg Rozsgyesztyenszkij képe, ha Mark Rothko festményeire előrevetítve szemléljük, vagy ha az alcíme – *Űrhajó* – felől nézzük, s még akkor is, ha tudjuk, hogy ez volt az egyik utolsó alkotása, s ezt követően évtizedeken keresztül kiállítások tervezésével foglalkozott.)

A fentiekből is kiolvasható, hogy a kiállítás egyik kiemelt látószögének hátterét Cézanne és az orosz művészet összefüggése adja, s ez a magyar konnotációkhoz hasonlóan szorosan kapcsolódik a jelenhez. Nemcsak azért, mert Cézanne hatása a kelet-európai művészek és művészettörténészek látásmódjára ma is érzékelhető, hanem azért is, mert a hatás sok tekintetben visszafelé is meghatározza a Kelet és a Nyugat között futó kommunikáció sávszélességét. Cézanne művészete ebben a nézetben olyan közös felület, amely ma is alkalmas arra, hogy megvizsgálhassuk: min keresztül látunk, és mi az, amin keresztül ránk láthatnak.

A magyar látószög kézenfekvően és nagyobb terjedelemben van jelen a tárlatban, sok tekintetben azonban erősen lerövidítve. A külföldön kiteljesedett alkotók – Moholy-Nagy László, Huszár Vilmos és Péri László – háttére előtt a fókuszban Bortnyik Sándor áll, aki fiatalon több évet töltött ugyan külföldön, idomult a nyugati avantgárd – Cézanne-hoz ezer szálon kötődő – különböző formáihoz, de a húszas évek közepén visszatért Magyarországra, hogy nemzetközi perspektíváját itthon is

a látásmód részévé tegye. Az ötvenes évekre mindez inkább távoli múltnak tűnt már. Amikor 1957-ben a Nemzeti Szalonban megrendezték a *Konstruktív törekvések a XX. század magyar művészetében* című, a klasszikus avantgárdot óvatosan revidáló kiállítást – amelyet mottóként egy Cézanne- és egy Maillol-mű vezetett be –, Bortnyik nem volt része a tárlatnak, ellentétben a Nyolcakkal vagy Derkovitscal. 1956 nyarán, hosszabb csend után Bortnyik a Kosuth Klubban mutatta be klasszikus festmény-parafrázisait, köztük egy szatirikus Rubens-Cézanne fürdőző jelenetet. „Képei páratlan világossággal és hitelességgel szemléltetik a marxista esztétika alapigazságait” – írta róla Artner Tivadar. A Nemzeti Szalon egy évvel későbbi kiállítását Aradi Nóra támadta meg hasonló alapokról, s ezzel szorult megint háttérbe a formalistának is bélyegzett Cézanne, hogy azután néhány évvel később a neoavantgárd fiatal képviselői kapcsolódjanak ismét hozzá. Mind az elkanyarodás Cézanne-től, mind a visszatérés hozzá, a jelenből – a kiállítás optikáján keresztül – nézve a 20. századi magyar művészettörténet alapjait érinti.

A tíz évvel ezelőtti Cézanne-kiállításról szóló kritikát azzal zártam, hogy a tárlat hosszú évtizedekre meghatározza majd a magyarországi Cézanne-recepciót. Most tulajdonképpen csupán megerősíteni kellene ezt a kijelentést, mint ahogy maga a tárlat is megerősítő jellegű. Valójában nemzetközi összefüggésben is ritkaság, hogy egy nagy múzeum időben egymáshoz ennyire közel rendezzen két kiállítást, középpontjában ugyanazzal a klasszikus nagysággal; a bevált művészettörténeti

gyakorlat szerint van Gogh után Cezanne, és utána Gauguin jött volna a sorban, így lett volna teljes az egyszerű kép a posztimpreszionizmus háromkirályáról. Gauguin így most hiányzik a sorból, de valójában ő a mostani tárlat egyik láthatatlan főszereplője. Neve már a Barr-féle listán is a második helyen látható, és Richard Schiff tanulmányában a hatásközvetítés vonatkozásában közvetlenül Cezanne mellett áll; ezek szerint rajta keresztül jutott el az esztétikai hagyomány Sérusier-n át Maurice Denis-hez, majd tovább. Ha merészen elszakadunk a művészet-történeti diagramoktól, akkor a kiállítás akár egy furcsa szemszögből, Gauguin elképzelt perspektívájából is szemlélhető: mintha egy időugrás segítségével a tárlat azt mutatná meg, hogyan lehetne elmagyarázni Gauguin-nek, mi történt az elmúlt csaknem százhusz évben Cezanne művészetével.

Az időjáték persze sokkal általánosabb és komolyabb gondolatokhoz vezethet vissza, mindenekelőtt ahhoz, hogy egy múzeum hogyan őrizheti meg – mintegy időkapszulában – a múltat, hogyan köteles a múlt tárgyait a jelenre vonatkoztatni, s ami még fontosabb, hogyan adja át ezzel a tudást a jövőnek. A mostani Cezanne-kiállítás ebből a szemszögből magát a tudás továbbításának útját mutatja fel – korántsem törekedve a teljességre, inkább lényegre törően – nemcsak a kiállítás szemléletmódjával, hanem annak szellemi és anyagi közegével. Hiszen a tudás áthagyományozásáról szól, ha

a saját gyűjteményből származó képekből kirajzolódik a Szépművészeti Múzeum belső (gyűjteményezési) története, vagy ha a belsőépítészet és a grafika (Batisz Miklós, illetve Farkas Anna gondos munkája) egy a világhoz néhány erős szálon keresztül még mindig kapcsolódó design-kultúra lenyomata is. De főként egy hatalmas tudásfeldolgozó és -továbbító szerkezet meglétét jelzi, hogy az intézmény (elsősorban a kurátor) – mivel komoly kreditet halmozott fel a múzeumi és tudományos kapcsolatokban – képes volt a pandémia idején lemondott kölcsönzéseket is pótolni, illetve a keletkezett réseket betömni. Még akkor is pozitív az összkép, ha a mostani Cezanne-kiállítás – bár talán még követheti egy-egy hasonlóan nagy vállalkozás – inkább tűnik egy korszak lezárásának, mint egy új korszak kezdetének. Korántsem vagyok ugyanis biztos benne, hogy az intézmény az elkövetkező években egy hasonló csúcspontot – akár a látószögek variálhatóságában testet öltő merészségben, akár az évtizedek alatt felhalmozott tudományos-muzeológiai kreditek szaporításában – meg tudna közelíteni. Most még adott egy állapot, amely sok szemszögből nézve szellemi elégedettségre adhat okot, de látszik, hogy ez inkább a múlt, mint a jövő képe.

Cezanne-től Malevicsig – Arkádiától az absztrakcióig. Kiállítás a Szépművészeti Múzeumban 2021. február 13-ig. Kurátor: **Geskó Judit**.

Ujjé a Ligetben?

Már karácsony előtt elkészült, január végén a közönségnek is megnyílt végre a múzeumi negyed első új épületeként a Magyar Zene Háza. Ez a „zenei beavató intézmény”, miként a Liget Projekt zárt körű sajtóbejárására kibocsátott közlemény titulálja. Mindkét elnevezés hosszú; az első megtévesztő is, az állami intézményeket egyszersem magyarnak/nemzetinek keresztelő gyakorlatból adódóan. Mivel nem csupán a magyar zenének lesz fóruma. A körülírás meg némiképp fennkölt. Kíváncsian várom, mire jut majd nyelvében a találékony magyar, amikor az ötödik osztályos énektanárnő bejelenti, hogy délután az osztállyal beavatásra megyünk az MZH-ba...

Az épület – szerencsénkre – kárpótol a fenti bagatellekért. Az eredendően a kontinens legnagyobb múzeumi fejlesztéseként beharangozott projekt öt épületének (néprajzi, építészeti és fotómúzeum, a Magyar Zene Háza és a Magyar Nemzeti Galéria) megtervezésére 2014 februárjában hirdettek jelíges, nyílt nemzetközi pályázatot. (Hasonló utoljára a millennium korában volt szokásban.) A rövid határidő (május vége) ellenére négyszázhetven pályamű érkezett, ezeket öt fontos szempontcsoport (építészeti minőség, intézményi funkciók, ökológiai lábnyom, környezeti illeszkedés, költségek) figyelembevételével harmincöt szakértő értékelte. A második fordulóba jutott tizenhét munkából a nyerteseket tizenegy tagú, nemzetközi zsűri választotta

ki. Elnöke hivatalból a miniszteri biztos Baán László volt; két társelnöke az amszterdami Rijksmuseum főigazgatója és a Pritzker Építészeti Díj¹ ügyvezető igazgatója, akik személyüknél és funkciójuknál fogva egyaránt garanciát jelentettek a választás minőségére. A testület munkájában több hazai szervezet (építőművész-szövetség, építészakadémiák, MMA, örökségvédelmi központ) képviselői, az országos és a budapesti főépítész mellett olyan nagy tekintélyű külföldi szakemberek vettek részt, mint a londoni School of Architecture professzora, a Financial Times építész-kritikusa, a Louvre korábbi főigazgatója, az UIA (Építészek Nemzetközi Szövetsége) küldöttje. Az eredményhirdetésre 2014 decemberében került sor. Az MNG esetében nem találtak megvalósításra alkalmas tervet, a többi pályázat nyertesait és díjazottjait a következő év elején a Design Terminalban kiállításon mutatták be – azzal, hogy hamarosan megkezdődnek és még az évtizedben lezárulnak az építkezések.

Több mint hét év telt el azóta, ami nagy idő, mint kiderül a folytatásból. A Néprajzi Múzeum ugyan épül, sőt hamarosan el is készül, de nem az eredeti nyertes, hanem egy második pályázaton győztes terv alapján. Ennél komolyabb változás, hogy az építészeti és a fotográfiai gyűjtemény időközben kihullott a projekt-

¹ Az építészeti legjelentősebb nemzetközi elismerése, építészeti Nobel-díjnak is nevezik.

ből, ugyancsak kormányzati döntés következtében. A Nemzeti Galéria átmenetileg szintén lekerült a napirendről, noha a második pályázat már eredményesnek bizonyult. Ez esetben a politikai környezet változott meg alapvetően. A Ligetet mint közparkot létében fenyegető építkezések miatt ugyanis már 2016 tavaszán civil ellenállás kezdődött annak megakadályozására, hogy előkészítésképp kivágják a beteg, illetve gyökerestül elszállítsák az egészséges fákat. A mozgalom aktivistái hónapokon át sátoroztak a területen. Küzdelmük nem volt hiábavaló, mert a 2019. őszi önkormányzati választáson Karácsony Gergely lett Budapest főpolgármestere. Annak idején személyes megjelenésével egyértelműen kifejezte rokonszenvét az akcióval, és most bejelentette, hogy a főváros a továbbiakban nem járul hozzá a beruházás folytatásához. A kormány ezért kompromisszumra kényszerült; tudomásul kellett vennie, bár nem törődött bele, hogy csak a már megkezdett építkezések folytatódnak, újabbak nem kezdődnek. A Magyar Zene Házána sorsa innentől már többé-kevésbé zökkenőmentesen alakult, és nem pusztán a magyar zenekultúra nemzetközi presztízisének megkérdőjelezhetetlensége folytán.

A győztes Szou Fudzsimoto munkája könnyed, transzparens megjelenésével, a muzsika légiességét közvetítő organikus formavilágával eleve toronymagasan kiemelkedett a százhatvannyolc fős mezőnyből. A reprodukciókon elérhető további alkotások tanúsága szerint legfeljebb a második díjas belgrádi iroda, az ARCVS sok szempontból más elképzeléséről mondhatunk hasonló szé-

peket azzal a megszorítással, hogy látványként az összképe talán kevésbé különleges. A határidő miatt (a ház megnyitását eredetileg 2018-ra kalkulálták) a tervezésre vonatkozó szerződést az alkotó jelenlétében még 2015 júniusában aláírták. A késedelem egyik (alighanem kisebbik) oka a környezetvédők határozott fellépése volt. Ezért-e vagy más miatt, mindenesetre jó érzés látni, hogy a megmaradt és/vagy újratelepített fákat (nem egyet és nem kettőt) az építész belekomponálta művébe. A Hungexpo (a valahai BNV-irodák) roncsai helyére szánt ökonomikus telepítés hívja fel figyelmünket tervezőjének arra a nem kevésbé fontos érdemére is, hogy – sok más esettől eltérően – a kész épület lényegében hűségesen követi az eredeti látványtervet. Olvastam arról, hogy ennek a majdhogynem lebegő és szabálytalanul organikus, hanghullámra vagy lótoszvirág bibéjére emlékeztető konstrukciónak a megvalósítása műszakilag nem mindennapi kihívást jelent majd elsősorban statikai szempontból, valamint a kivitelezésben is – nem kis részben a magyar építőipar nem feltétlenül ideális állapotára, korántsem gazdag high-tech tapasztalataira tekintettel.

Talán nem járunk messze az igazságtól, ha azt feltételezem, hogy az emiatt szükségessé vált hosszú felkészülésben rejlik a beruházás elhúzódásának igazi magyarázata. Művészetkritikusként a műszaki paraméterek indoklásába nem bocsátkoznék; a bravúros technikai megoldásokat a végeredmény esztétikai vonatkozásaival illusztrálnám. Vékonyságukkal tüntető és ezért alig érzékelhetően kecses (a környező fákkal növendékerdőbe rendeződő)

acéloszlopokon nyugszik a tetőzet, amely nem lapos és nem zsindeyes, hanem húsosan plasztikus. Karéjos bemetszéseivel egyszermind olyan magától értetődő természetességgel hullámszik, mintha csak egy hatalmas gomba kalapja volna. A kívül fehér héjazat alul fekete belsejét törtarany színű csillagok hántolják. Az épületet körben üvegfalak határolják, belsejében egy képzeletbeli növény száráként jelenik meg a három szintet összekötő függesztett csigalépcső. Minden asszociáció dacára tökéletesen egyéni formateremtésről van itt szó. Ennek legnyilvánvalóbb jele az a kilencvenvalahány, különbözőképpen amorf keresztmetszetű fénykút, amelynek többsége a mennyezeten át úgy nyílik meg az ég felé, természetes fényt juttatva a belsejébe, hogy közben érdekes foltokat rajzol az ekként kalligrafált tetőre.

Néhány ilyen felülvilágító a föld alá ereszkedik – akármilyen látványosak is, nem pusztán szemünknek szóló látványelemek. A nagy méretű osztatlan ablakok révén a Magyar Zene Háza bensőséges atmoszférát áraszt. Csak nem azért, mert a kilencvennégy elemből álló, tizenkét méteres függönyfalnak köszönhetően a környező parkban érezhetjük magunkat bent is – a nagyteremből például egyenest a szomszédos tóra és azon át a Vajdahunyad várára látva. Akármilyen megejtően különleges, egyúttal értelmesen tagolt és jól funkcionáló épület ez, amelynek egymástól jól elkülönülő három szintje bár különböző, egyformán fontos feladat ellátására hivatott. Alul van a múzeum: az állandó zenetörténeti kiállítás, amolyan élményséta a múlt remekei között. A hangok világát két demonstrációs

helyiség mutatja be: a körpanorámás Hangdómban harminc hangszóró szolgáltat különleges akusztikus élményt, a másik teremben meg fülhallgatóval a fejünkön kirándulhatunk a természetben. A bejárat mögött, a földszinti fogadótérből nyílik a kétszáznyolcvan ülőhelyes nagy előadóterem; a ruhatár oldalában van egy nagyjából harmada méretű is – nyilván kisebb vagy experimentális koncertekre lesz használható. Az emelet az oktatás színtere a csoportos foglalkozásoknak helyet adó termekkel és könyvtárral. Mindezen felül étterem és teraszos kávézó fogadja a Városligetből kávéra-üdítőre betérve inkább csak felfrissülni vágyókat. Nyáron jó időben szabadtéri előadásra is van mód a (mesterséges?) domboldalban létesített mini amfiteátrum jóvoltából. Magam még egy kisebb zenei könyvesboltot is el tudnék képzelni ebben az együttesben; az általam jobban ismert múzeumok analógiájára, amelyek művelődési házként működnek, közösségi kulturális intézmények azokban az országokban, ahol az ilyesmit fontosnak tartják, és pénzt is áldoznak rá – a szó igazi értelmében.

Történetesen a mi kormányzatunk sem volt szűkmarkú: eredetileg tizenhét és fél milliárdot szántak a házra, az összeg végül huszonháromra emelkedett. Nem kis pénz ez: az iparművészeti egyetem legalább négy, külön-külön is nagyobb tömböt magába foglaló komplexuma készült hasonló nagyságrendű költségvetéssel. A ház urbanisztikai és esztétikai vonatkozásaira koncentrálna legfeljebb azokra a ma még egyáltalán nem általános műszaki vonatkozásokra érdemes nekünk itt külön is kitérni, amelyek nyilván-

valóan szerepet játszanak az eredetileg is igencsak nagy kaliberűnek szánt beruházás további drágulásában. Ilyenek az egyedileg gyártott acélidomok és a végül Németországban készült üvegtáblák – márpedig mindkettőnek döntő része van az épület összképében. Említhetjük továbbá az ökológiai szempontból üdvözlendő megoldásokat, amilyenek a száz méter mélyre süllyesztett talajszondák, amelyek a fűtést támogatják; miközben abból nem lett semmi, hogy a helyiségek szellőztetése részben természetes légáramlással történik, és a víz melegítésére majd napkollektorok szolgálnak. Ám van valami, ami talán még a fentieknél is előbbre való egy zenei központban, s ez a tökéletes hangzás. Mivel az akusztika fokozott kihívás a sima üvegfelületek között, szorosán együttműködtek – a kezdetektől egészen a helyszíni tesztelésig – egy ugyancsak japán céggel, a maga nemében éllovas Nagata Acousticsszal.

Hogy a tervező is hasonlóan kiemelkedő egyéniség-e, nem merném állítani. Ha világnagyság japán építész, akkor Tadao Ando, Tojo Ito vagy Sigeru Ban jut először eszembe – valamennyien Pritzker-díjasok és persze jóval (egy vagy két nemzedékkel) idősebbek, mint Szou Fudzsimoto. Aki mindazonáltal vitathatatlan tehetség és ötletgazdag látványtervei alapján mondhatjuk) színes-virtuóz egyéniség; a méltán nevezetes japán iskola jeles képviselője. Amiképpen a Magyar Zene Háza is, amely magától értetődő attraktivitásával joggal keltett azonnal megkülönböztetett figyelmet a nemzetközi szcénában. Vele Budapest – több nagyágyú elvetélt kísérletei után – világszínvonalú objektummal gazdagodott. Minden

bizonytal büszkék lehetnek – lesznek – rá utódaink is. Az örömünk azonban ettől még korántsem maradéktalan. A pavilon helye miatt. A Városliget – Budapest százhektáros közparkja – a település folyamatos terjeszkedése folytán ma már a város központjában terül el. Beépítés helyett inkább helyreállításra szorult volna. Miként maguk a fejlesztők is tisztában vannak vele; a nem túl nagy zöldfelület (nagyjából háromezer négyzetméter) elfoglalására ugyanis nem adekvát az a védekezésként is értelmezhető indoklás, hogy hétezer négyzetméternyi parkot viszont visszacapott a publikum. (Mert azt a múzeumi negyed nélkül, nagyságrendekkel kevesebb pénzből is rekultiválni lehetett volna.) Noha más természetű gond, ugyancsak nem mellékes körülmény, hogy a Magyar Zene Háza legkönynyebben autóval megközelíthető. Mélygarázs viszonylag közel, de hogy jönnek majd ide az óvodások-kisiskolások? Nem lett volna jobb helye már csak ezért is valamelyik rozsdáövezet tömegközlekedéssel behálózott szegmensében? Miként a káprázatos Elbphilharmonie (a vitathatatlanul világhírű Herzog & de Meuron műve) példázza, amely a hamburgi kikötő raktárnegyedében létesült. Oda ugyancsak Nagatáék csinálták az akusztikát. S akad ennél jóval közelebbi jó példa is: Kőbányán, a megvalósítás alatt álló Közlekedési Múzeum. Innen alig néhány kilométerre.