

FIGYELŐ

VIRTUÁLIS ÉLETMŰ-KIÁLLÍTÁS

Jovánovics

Corvina, 2004. 219 oldal, 4800 Ft

A Corvina új Jovánovics-kötete ritka világossággal fogalmazza meg, hogy vizuális alkotásokról mindenekelőtt a művek műves, jól elkészített fotói tudnak érzékletes képet adni. Ha kevés a szöveg, az olvasó átvedlik nézővé, és ha szemtől szembe nem látta is a műveket, a képek alapján kapcsolatba kerül velük, a róluk szóló írásokat éberebben, polémiára kihegyezettebben olvassa, igazságtartalmukat hajlamosabb a képeken ellenőrizni. Élménye mindenképpen a művekhez kötődik, és legfeljebb másodsorban a róluk szóló írásokhoz. Jovánovics, akit a kötet valódi szerkesztőjének gondolok, radikális, de nem végletes e műfaj megteremtésében. A könyv elsősorban képek fejezeteiből áll, de tartalmaz egy empatikus pályaképtanulmányt (Kovalovszky Márta), két kiállítási megnyitóbeszédet (Hans Belting, Passuth Krisztina) és egy internetes keresőprogram találatából szabad asszociációkkal válogatott, szubjektivitását e posztracionális, véletlen szervezte szövegtörmelék alá temető szöveget, amely szintén elhangzott kiállítási megnyitóként (Janesch Péter), továbbá Hans Belting és Jovánovics egy levélváltását, amit, bármilyen nagy tekintély is Belting, én meghagytam volna az archívum majdani böngészőinek.

Az alaphangot Nádas Péter HATVANÖT SZÓ című írása adja meg. A kézírás reprodukcióját olvassuk: teljes személyessége a szöveg és a kontextus része. Ez a versszerűen tagolt ritmikus próza kivonat, absztrakció: az 1985-ös, Jovánovics székesfehérvári kiállításának megnyitójaként elmondott, majd ugyanazon év őszén a józsefvárosi galériabeli kiállításának a meghívójára nyomtatott HATSZÁZÖTVEN SZÓ JOVÁNROL című szöveg pontosan egytized része, és így alkalmi köszöntővé vált Jovánovics hatvanötödik születésnapjára, amelyre ez a kötet megjelent.

Ez a redukció és a számok jelentősége különösen helyénvaló egy olyan művész munkásságának a tömör megidézésére, aki az 1956-os forradalom mártírjainak az emlékművébe egy 1956 milliméter magas oszlopot állított. A számok, méretek és dátumok korrelációja nemcsak Jovánovicsnak a mágikus, okkult, misztikus összefüggések iránti nyitottsága miatt kaphat kitüntetett szerepet egy róla szóló írásban, hanem művei megmunkáltságának a pontosága, hogy az ő szavát használjam: *ekszztatikus* precizitása okán is. Ráadásul az, hogy Nádas tizedére tömörítette saját korábbi szövegét, előrevetíti a kötet egészének a rendezőelvét: a kiadvány Jovánovics György egész életművét sok elhagyással, szigorú absztrakciós folyamat eredményeként néhány szűkszavú képi fejezetbe sűríti. Nádas már 1985-ben érzékeltte, hogy egy Jovánovicsról szóló írás címében különösen találó számnevet leírni, mert az megnyitja az elvontság ama sajátosan tágas dimenzióját, amely Jovánovics konkrét, precízen részletezett plasztikáinak sajátja.

A kötetet két személyes fénykép nyitja: egy felvétel Jovánovics 1979 és 1997 között használt műterméről és a szobrász 1974-ben készített önarcképfotója. Egy nem kevésbé szuggesztív, 2004-ben készített önarckép zárja (MŰTERMI ÖNARCKÉP. RELIEF, FAKÖRZŐ, HÉT BAGATELL, TÖRÖTT TÜKÖR, 2004. január). Ezek a fotók aláhúzzák, amit a cím is: hogy ez a könyv Jovánovicsról szól, a művészlőről: munkái személyisége függvényében és kontextusában, két önarcképe közé függesztve jelennek meg. Ez az album nem „Jovánovics György szobrászata” vagy „munkássága”, hanem egy ritka erőteljes tárgy- és képvilágot létrehozó, önmagát a művészet történetének a különböző metszeteiben vizsgáló, a magyar történelem egyik legfontosabb emlékművét megalkotó enigmatikus művész életútjának, életművének, szellemiségének a dokumentuma.

Fesztes áttekintés. Az első képfejezet: KORAI FIGURÁK, a még korábbi kisméretű gipszszob-

rokat kihagyva Jován három, első bemutatásukkor revelációként ható figuratív gipszszobrot – RÉSZZLET A NAGY GILLES-BŐL (1967), EMBER (1968), FEKVŐ (1969) – és az 1968-as részben absztrakt, részben naturalista felütést, az IKARUSZ BEKOPOG című plasztikát dokumentálja több nézetből, néhány részletet felnagyítva.

A kötet subjektív hangvételére hangolódva, az EMBER-t emelném ki mint Jovánovics legtitiztább, legökonómikusabb, legtökéletesebb fiatalkori művét, ami első budapesti bemutatásakor, az Iparterv-kiállításon 1968 decemberében egy addig ismeretlen szabadság levegőt jét hozta Budapestre. Ebben az eredeti kontextusában látjuk a kötetben: az egyik képen Bak Imre és Keserű Ilona tisztán artikulált festményei között, egy másikon Konkoly Gyula két kaotikus-vehemens indulatos objektje előtt. Az EMBER gyapjúsapkás Apolló királyi Bourbon liliomokkal borítva-megjelölve; személytelen, hibátlanul arányos görögös tanulmányfejről öntött arc, merev, egyiptomias tartás, amelynek ünneplőessége a lazán nyakára dobott sál, a viharkabátzerű körgallér és a tógára emlékeztető ruházat idézőjelei közé zárt. Áruhás antik istenség, amennyiben az emberben lévő emelkedettet, ünneplőest mutatja fel, de mindez efemer, törekeny, könnyen koszolódó gipszbe öntve. Az elvont, a drapéria eséseit rögzítő gipszfelületek, a mustrával felülírt naturalista öntvények, a gyapjúsapka, a sál és az öv trivialitását klasszicizmusba fordító gesztus a köznapi és a tisztán valóságfeletti határvonalára állították a szobrot, s ez a kételtűsége: klasszicizmus és elelvensége, komolysága és ironiája az azóta eltelt idő és életmű fényében, ha lehetséges, még jelentékenyebbé tette ezt a szobrot. Nehéz volt az EMBER-t másként látni, mint bejelentést. Ez a szobor *megérkezett*, lába még előrelép, valahonnan, egy enyészpont-ról, ahol az antikvitás, a pop-art, az Arte Povera és George Segal tartományai összetalálkoznak, a szabadság olyan vidékeiről, ahol a királyi mustra és a banális gyapjúsapka vagy a geometria és a natúra nem zárja ki egymást. Ebben az eklektikus merítésben ott van a tér, idő és kulturális hagyomány különféle pontjait a személyiség autoritásával intuitívan kijelölő gesztus, a lehetséges kapcsolatok hipotézise, egy raszter feltételezése, amire Janesch ugyancsak esetlegesen összeállított eklektikus szóvegrasztere rímel.

Az EMBER számomra a diktatórikus avantgárd végét jelentette. Egy kötetlenebb, játékosabb, de a klasszikus dimenziót nem feladó – viszont újraértékelő –, merőben új dimenziókat nyitó szemléletet: lázadó, titkok felé forduló, nagyszabású, anyagában és technikájában radikális magatartást. Értékes anyagok eldobását, a figura és figurativitás újrafelfedezését, de nem realizmusként, hanem a naturalis és stilizált elemek merész keveréseként.

A SEJTTERVEK ÉS CAMERA OBSCURÁK, FÉNYES ADOLF TEREM INSTALLÁCIÓ, az ESSENI KIÁLLÍTÁS című fejezetek, valamint a következő, KONCEPTUÁLIS MŰVEK címűből az INTERIORIZÁLT KORLÁT A NAGY CAMERA OBSCURÁHOZ és tulajdonképpen e fejezetből a LIZA WIATHRUCK sorozat kivételével minden Jovánovics munkásságának azt a korszakát mutatja be, amelynek során az anyag ráncolódása és gyűrődése, spontán esésének gipszbe öntése narratívától elszakított önálló plasztikai témájává lett. Az 1965 és az 1970-es évek vége közötti időből főként drapériákat látunk Jovánovics albumában, némelyiket mint egy camera obscura belsejében lefényképezett leplet. Lepedők, terítők ráncait, gyűrődéseit, függönyök redőit, hajtásait köti meg gipszben. Pályájának ezen a pontján Jovánovics művei és szemlélete különös közelségben vannak ahhoz a nem euklideszi térfelfogáshoz, a világot hajtatók, gyűrődések, ráncolatok végtelen és folyamatos ki- és begyűrődésekként leíró elgondolásához, amit Gilles Deleuze bont ki másfél évtizeddel később LE PLI (A RÁNC, vagy: A HAJTÁS, vagy: A REDŐ) című könyvében.¹ Deleuze felismerte volna Jovánovicsban a barokk művészt, aki noha alakítással, anyaggal dolgozik, a matériát eksztatikus szellemi élmény lenyomatának tekinti. Gipszbe rögzített drapériatöredékeiben, amelyek figurativitás és absztrakció határán állnak, meglátta volna, hogy azok anyagon és formán túli eszméik stilizált – fehér színben tartott – modelljei. Ez a barokk felfelé törés a későbbi, hajszálvékony réteget rétegre halmozó gipszkollázsokban, mint amilyen például a SCHWITTERS KREUZBERGEN (1988) című, ugyancsak jól látható. Ezúttal mint a végtelenbe nyúló tér képkeretbe feszített, egymásra torló síkokká préselt meg-

¹ Gilles Deleuze: LE PLI: LEIBNIZ ET LE BAROQUE. Editions de Minuit, Paris, 1988.

idézése, tájképe. Noha Deleuze a redőt nem feltétlenül konkrétan érti, amikor műalkotásokról beszél (bár így is, amikor Hantaï Simon gyúrt vásznait hozza fel példaként), leírása találkozik Jovánovics ráncokba omló gipsztex-tíjveivel. „Az elvonatkoztatás nem a forma tagadása” – írja –, „az a formát mint redőt feltételezi, ami csak »mentális tájképként« létezik a lélekben vagy az elmében, felsőbb régiókban, s ennél fogva anyagtalán redőket is tartalmaz.”² Amihez Jovánovics hozzáfűzte volna: „A képzőművészet a látszatok művésze, viszont sok minden egyáltalán nem látszik.”³ Deleuze valójában a barokk filozófus Leibniz világvilágát interpretálja, az ő monászokkal benépesített univerzumát, amelyben a zárt, csak belső térrel rendelkező monász „camera obscura... amely kifejlesztett vászonnal bélelt, amit mozgó, eleven ráncolatok tesznek mozgalmassá”.⁴ Figyelembe véve, hogy Leibniz matematikus is volt, aki „végtelen numerikus és lineáris táblázatokat vázolt fel”,⁵ Deleuze festői víziója a számok, redők és csak belső világgal rendelkező monász-camera obscurák egy világlátásba tartozásáról rávilágít Jovánovics transzracióális, geometrikus keretekbe foglalt, háromszögekre és négyzetekre szabdaltnak műveinek távolba, az univerzumba vezető dimenzióira.⁶

A BERLINI RELIEFEK ÉS A NYOLCVANAS ÉVEK BUDAPEST/SZÖUL fejezetek Jovánovics milliméterekben mérhető mustrájú, részben geometrikusan alakított, részben a véletlenre bízott felületekből egybeszervezett relíeffei közül tartalmaz

² A fordítás a Tom Conley által angolra fordított szövegből készült: Deleuze: THE FOLD. LEIBNIZ AND THE BAROQUE. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993. 35.

³ Id. Kovalovszky Márta: JOVÁNOVIC. In: JOVÁNOVIC. XLVI Biennale di Venezia, 1995, Ungheria, a Szt. István Múzeum Bulletinja, 13.

⁴ I. m. 27.

⁵ Uo.

⁶ Jovánovics munkássága, amit nem ismert, jól, sőt Jován camera obscurái révén pontosabban illusztrálhatta volna nagyívú gondolatát, mint az ugyancsak magyar Simon Hantaï összegyúrt vászonra festett képei, amelyeken csak a gyúrt anyag felületére került festék, a ráncok begyúrt részei a kisimítás után fehéren maradvá mutatták a vászonnak a festéskor rejtve maradt részeit, mint egy frissen felszínre került új dimenziót. Deleuze kiemelte Hantaït, mint aki „módszert épít a gyűrűből”, i. m. 34.

néhányat, majd áttört, építészeti relíeffeit és háromdimenziós, Szöulban felállított konstrukcióját. A súrolófényvel megvilágított, így feszes, szigorú kompozíciók felületi hajtásait, gyűrődéseit, a vonalzóval húzott egyenesek formáit, a gyúrt és a sima felületek váltakozásait jól látatató fotók azt a kérdést vetik fel: mihez képest beszélhetünk ezek pontosságáról? Miért olyan erős az a benyomásunk, hogy precíz, minden részletében pontos terv szerint felépülő műveket látunk, amikor ezek a művek semmilyen képre vagy tárgyra nem vonatkoznak, és Jovánovics a fölfiákat, amelyeknek a felületét a gipsz leképezi, sokszor véletlenszerűen ejti az alapra, amire majd a gipsz kerül? A válasz talán az, hogy Jovánovics sejtésekkel dolgozik, mint egy matematikus, és hisz abban is, mint John Cage, hogy a véletlen kozmikus rendezőelv, s ekként, eksztatikus koncentrációból fakadó gesztus révén, a kompozícióba engedése a nem belátható, de lehetséges univerzumhoz kapcsolja a művet, s annak pecsétjét üti a mű épp-így-létére.

Amit a KONCEPTUÁLIS MŰVEK fejezetből hiányolok, az a LIZA WIATHRUCK: HOLOS GRAPHOS (1975) című, hatvanhét fotóból és a hozzájuk tartozó szöveges kommentárokból álló képregény gazdagabb bemutatása.⁷ Mindössze két kép szerepel a sorozatból,⁸ és egy fénykép, amelyik Jovánovicsot és a SAKKOZÓ LIZÁ-t, az életnagyságú, felöltöztetett bábú (1979) ábrázolja „sakkkozás” közben – idézőjelben, mert Liza behunyt szemmel, Jovánovics pedig az arcára függesztett tekintettel tart kézben egy-egy sakkfigurát (több nincs a táblán). Ez a – többek között – a látható és nem látható tartományok egymást átható viszonyát, a látó és látott helyzetét és kapcsolatát, a – Jovánovics szavával – „képlehallgatást”, a behunyt szem mögötti érzékelést kutató képregényhez kapcsolódó fotó Jovánovics-Pygmalion sakkjátzmája, amelynek a tétje, hogy a sakk nyelvén folytatott kommunikáció révén behatolhat-e vagy sem a Liza bábú camera obscuraként zárt belső életébe.

⁷ A teljes mű természetesen szétfeszítené a jelen kiadvány kereteit, s a LIZA WIATHRUCK-képregény önálló könyv formában megjelent már.

⁸ Mivel a két kép műfaji meghatározása a képjegyzékben „Fotómű”, lehetséges, hogy ezek a képregényen kívül készült képek.

A BERLINI SZÍNES RELIEFEK fejezet lényegesen gazdagabban dokumentálja az 1981 és 1992 közötti időszakot, Jovánovics legfestőibb korszakát. Ezt követi A 301-ES PARCELLA EMLÉKMŰVE mindössze négy felvételtől álló, nagyon szűkszavú fejezete, majd a kötet második nagy egységét képező, EGY KIÁLLÍTÁS című fejezet, amely valójában több kiállítást idéz fel: a Kiscelli Múzeumban 1996-ban rendezett UT MANIFESTIUS ATQUE APERTIUS DICAM („Hogy világosan és nyíltan megmondjam”)⁹ címűt, egy felvétel erejéig Jovánovics bemutatkozását az 1995. évi velencei Biennálé magyar pavilonjában, majd a NAGY HASÁB (1995) kiállítását a Szépművészeti Múzeumban a Biennálé előtt. A NAGY HASÁB-ról felvételek készültek a Kiscelli Múzeum templomterében és Jovánovics műtermében is, így Jovánovics egész eddigi életművéből ez a tárgy a legrészletesebben dokumentált a kötetben. Viszont nem szerepel kép a késő gótikus gamszentbenedeki Úrkoporsóról, amelyhez Jovánovics a NAGY HASÁB-ot kapcsolta,¹⁰ míg egy etruszk házaspár szobrát e kései fejezetben analógiaként mutatja be a korai FEKVŐ című szoborhoz, amellyel első koncepiálásától fogva az eredetileg ágnak szándékozott koporsó, a Nagy Hasáb, párhuzamban állt volna.¹¹ A könyvben azonban fordítva: a FEKVŐ kerül a szarkofág asszociációs terébe.

A Giorgione VIHAR című festményének animált – megszólaltatott – bemutatását és a festményen látható rom háromdimenziós „életre keltését” középpontba állító Kiscelli-kiállítás Jovánovics egyik legfontosabb műve. Ez nem idézhető fel megfelelően nyomtatott reprodukciókban azok számára, akik nem látták a kiállításművet, amelynek lényeges eleme volt a hang. Giorgione jelenbeli „megszólaltatásával” Jovánovics évszázadokat fogott át, nemcsak visszafelé az időben, hanem előre is vetítve saját művei hasonló jövőbeli életrekeltheségét.¹²

A kötet harmadik egysége az EGY MŰLEÍRÁS címet viseli.¹³ A mű az 1998–99-ben készült OSTGIEBEL vagy KELETI OROMZAT. Ez a mű, amelyről Jovánovics precíz technikai leírást ad, címében és elemeiben az aiginai Aphaia-templom keleti oromzatának a timpanonjára utal, és így nagyobb feszítávot fog át időben, mint a Giorgione-festményre alapozott installáció. Az évezredek átívelő kapcsolatot Jovánovics ezúttal két szék közötti távolságha szuggerálja. A három elemből álló műépítmény közepére helyezett fehér szék Werner Düttmann néhai nyugat-berlini építész, az Akademie der Künste tiergarteni épületének tervezőjét és az Akademie egykori elnökét illeti, aki segített Jovánovicsnak Nyugat-Berlinbe jutni akkor, amikor az nem volt egyszerű, de akivel sohasem találkozott. A konstrukción kívül elhelyezett alumíniumszék pedig, ahonnan „az egész egyetlen pillantással jól áttekinthető... (A teremőr széke!) ...Ha a fehér széken Düttmann, az építész ül, a fémszéken egy szobrász, aki az időszámítás előtt ötszáz évvel élt, és aki az aiginai Aphaia-templom keleti oromzatának (tympanon) szobrai alkotja. A mű... két személyt idéz meg... Két személy hűlt helye...” A Kiscelli Múzeumban bemutatottól különböző, építészeti motívum és a más történelmi korból vett kiindulópont nem fedi el a két mű alapvetően hasonló szándékát: az idő legyőzésére tett kísérletet. A kötetben van egy kép, a 162. számú, ahol Jovánovics Liza Wiathruck figuráját ültette az alumíniumszékre. Ezúttal nem kendőben, nem is gypjűsapkában, hanem kontyba tűzött „hajjal”. Ha a fekete-fehér fotó alapján jól sejtem: megöszülve.

A könyv kronologikus felépítésének megfelelően az utolsó előtti fejezet Jovánovicsnak a Fészek Galériában 2000-ben megrendezett kiállítását dokumentálja, amelyet teljes egészében bemutatott 2002-ben a berlini Neue Nationalgalerie is. Címe és témája Hom-

⁹ Radnóti Sándor fordítása. In: A GYENGÉBBEK. *Holmi*, 1997. szept. 1343.

¹⁰ Az 1995-ös velencei Biennálé katalógusában szerepel a képe. I. m. 17.

¹¹ Jovánovics: LEVÉL HANS BELTINGHEZ. 133.

¹² L. erről részletesebben A KÖRKÖRÖS IDŐ. JOVÁNOVICS KIÁLLÍTÁS-MŰVE KISCELLBEN című cikkemet. *Kritika*, 1996/11.

¹³ Az EGY SZOBRÁSZ, EGY KIÁLLÍTÁS, EGY MŰLEÍRÁS, majd ismét EGY KIÁLLÍTÁS ÉS EGY MEGNYITÁS belső címben Esterházy I KÖNYV című ÉS-beli rovatcímé visszhangzik. Az Esterházyval való termékeny szemlemi kapcsolatra, barátságra az E. PIKÉ (1984) című mű is utal, de a fejezetcímek nem szerencsések, mert nem vagy nem eléggé igazítanak útba a fejezetek tartalmát illetően.

MAGE À KASSÁK, HOMMAGE À MOHOLY-NAGY, HOMMAGE À PÉRI. E műcsoport kiindulópontja, mint Passuth Krisztina kiemeli, Kassák és Moholy-Nagy 1922-ben szerkesztett vizuális antológiája, amely autonóm tipográfiája révén önálló műalkotás, az ÚJ MŰVÉSZEK KÖNYVE. Ezzel Jovánovics a maga transzcendentális fehér gipszátírataiban visszaérkezik, legalábbis egy tiszteltéres erejéig, ahhoz a klasszikus és fegyelmelt avangárd tradícióhoz, amit korai műveiben elvetett, illetve megújított. A nyugatberlini bemutatón ugyanezt az anyagot A MÁSIK ÉN alcímmel (ennek pontosabb jelentése nem derül ki a szűkszavú információból) egy 1970-es Sol Le Witt-térkonstrukcióval (MODULAR CUBE vagy HASÁBVÁLTOZATOK) egy térbe állították, ami a jelen könyvben látható fotók alapján nem hommage-ként prezentálta a klasszikus magyar avangárd ihlette műveket, hanem a húszas évek konstruktívizmusa és az amerikai minimalizmus közötti kapcsolatot kereste, és Jovánovics fehérben tartott Kassák-, Moholy-Nagy- és Péri-átíratai a minimalizmus egy válfajaként is értelmezhetőek voltak ebben a kiállítási koncepcióban.

A kötetet záró fejezet: EGY MEGNYITÁS, új és még készülőfélben lévő munkákat mutat be. Nemcsak egy kiállítás megnyitászövegét tartalmazza, hanem nyitást, Jovánovics odafordulását új művek, reliefek és architektúrák új formációi felé. Janesch Péter szövege fragmentált, idézetekből, szövegleletekből és saját töredékes kommentárjaiból áll össze, s így Kovalovszky Márta lineáris tanulmányának szubjektív, diszciplínáktól elforduló, azokat szabadon és a szöveg belső szerveződésének a szempontjaiból fel-felvillantó komplementerje. Felmerülnek benne Jován anyagai, az anyagok geológiája, művészet és házépítés, a BIBLIA és különféle képzetek, látomások, ötletek. A szöveg domborzata, öntörvényű ki- és behorpadásai, olykor szabályokat követő, máskor azokat elvető felépülése emlékeztet Jovánovics gipszfelületeinek, konstrukcióinak, tereinek autonómiájára, ritmusaira, asszociációs terére. Mégis úgy tűnik, hogy szövegtöredékeket egybe-szervezni a könnyebb út: minden fragmentum megelégedhet azzal, hogy felütött valamit. Nem kell kibontania, kifejtene, belemennie az épp hogy érintett gondolatba. Áll benne például egy idézet János jelenéseiből, de Jovánovics művének és a BIBLIÁ-nak vagy a keresz-

ténységnek a kapcsolatát, amit a címlapon reprodukált mű, AZ ÉPÍTÉS SZELLEME KATEDRÁLIS (2000) is hangsúlyoz a kereszt motívumának ismétlésével, az olvasóra bízva. Ha a szöveg öntörvényűen szervezett műalkotásként, akkor inkább önmagáért van, mint e kötet alanyáért és tárgyáért, Jovánovics György szobrászért.

Két apróság: a függelékben megtalálható a reprodukciók készítőinek a névsora, de a nevek mellett nem állnak oldalszámok. Mivel a képek alkotják e kötet testét – de ettől függetlenül is –, világossá kellett volna tenni, melyik fotót ki készítette. A másik hiány azoknak a közgyűjteményeknek és fontosabb magángyűjteményeknek a listája, amelyekben Jovánovics-mű található.

A Corvina kötete sok megközelítést kínál Jovánovics-hoz, eddigi életművét reprezentatív példákön mutatja be, és súlyához, jelentőségéhez méltó könyvet adott ki születésnapjára.

Forgács Éva

• Fővárosi térzene •

VÁROS A MAGASBAN

Rubinyi Mózes–Szoboszlai Ferenc (szerk.): Budapesti antológia, 1946, 1947 380, illetve 394 oldal, 1500 Ft (antikváriumban)

Komlós Aladár (szerk.): Verses Budapest Kozmosz könyvek, 1968. 482 oldal, 18 Ft (450 Ft antikváriumban)

„Kevés borzongatóbb látvány van, mint amit Párizs népe nyújt, ez az iszonytató, fakó, sárga, cserzett arcú nép. Nem hatalmas mező-e Párizs, melyet szüntelenül érdekek vihara dúl? Ember-vetés örvénylik e vihar alatt, s a halál gyakrabban aratja le, mint másutt; de a vetés újra hiszrad, éppolyan sűrűn, s az elcsigázott, torz arcok minden pórúsán át csak úgy áradnak az agyukat teherbe ejtő eszmék, vágycok és mérgek; nem is arcok ezek, hanem inkább maszkok: gyöngesség, erő, nyomor, öröm, képmutatás maszkjai; mind elkintoztak, s mindegyiken a lihegő mohóság eltörölhetetlen jegye látszik. Mit akarnak? Ara-

nyat vagy gyönyört?” Ez a lihegő érzékiségből erkölcsfilozófiába átcsapó, hihetetlenül plasztikus, egészen Adyt idéző („embersűrűs, gigászi vadon”) prózavers természetesen nem magyar írótól származik, csak a fordítója honfitársunk (Rónay György); Az ARANYSZEMŰ LÁNY 1834–35-ben jelent meg először, és Balzac 1843-ban iktatta be az EMBERI SZÍNJÁTÉK JELENETEK A PÁRIZSI ÉLETBŐL elnevezésű ciklusába. És ekként folytatja: „...nemcsak üres tréfából mondják Párizsra, hogy pokol. A szót színgiznak vehetjük. Itt minden füstöl, ég, villog, forr, lángol, elpárolog, kialszik, újra lobban, szikrázik, pattog, s elenyészik. Soha sehol nem volt ennél izzóbb, ennél buzgóbb élet”. A modern, mondjuk így, elidegenedett, a tömeg démonikus lótás-futásának, élethalálharcának színterét adó nagyváros talán első érvényes rajza ez az okcidentális irodalomban, és nyugton kijelenthetjük, hogy magyar íróknak, lévén Pest és Buda a XIX. század elején többé-kevésbé egy porfészek, még csak esélye sem lett volna, hogy a pokolhoz hasonlítsa fővárosát, kijelentve ugyanakkor, hogy sehol nem ily gazdag az élet. Berzsenyi 1815-ből származó víziója korántsem véletlen, hogy versben íródott, ez a hiperbola a későbbi, a vágyott Budapest, a dübörgő nagyváros előrevetített látomása: „Mildőn Budának roppant bércfokáról / szédülvén Pestnek toronyait tekintem, / s a száz hajókat rengető Dunát, / a nagy Dunának tündér kerteit / és a habokkal küzdő szép hidat, / melyen szibongva egy világ tolong; / mildőn körültem minden él s örül / s újabb meg újabb érzelemre gyújt; / itt a tanult kéz nagy remekjei / ott a dicső ész alkotásai / az élet bájjait mutatják, / s mindazt előttem testesülve látom, / amit magamban csak képzelhetek: / kívánhat-é még többfélét szemem?” (VITKOVICS MIHÁLYHOZ.) Ám a modern nagyváros legfőbb irodalmi közege a próza, azon belül is a regény, és nálunk soha nem létezett a balzaci, később zolai extenzív teljesség; amikor Budapest először lépett fel egy regény főhőseként, már csak a lírai emlékezés maradt, a modern világváros kialakulásának, azaz a kiegyezéstől a millenniumig tartó éveknek nem akadt regénykrónikása Magyarországon, sem Jókai, sem Mikszáth nem írta meg Budapest regényét (hogy Nagy Ignác vagy Kuthy Lajos a párizsi Eugène Sue-t majmoló ponyváiról most szó se essék), és nem írta meg később Krúdy sem. És Ady A VÖRÖS POSTAKOCSI megjelenésekor, 1913-ban írt máig érvényes kritikájában joggal kiáltotta: „Nem, ez

még mindig nem Budapest regénye, ez a könnyes, drága, gyönyörtű könyv sem az.” Ezt a regényt azóta sem írták meg, és most már feltehetően nem is fogják soha. Ma ünnepezt prózaíróink művészetében még mellékszerephez sem jut Budapest (kivéteklént Lengyel Péter említendő, de őt, érdemtelenül, nem sorolják a kánonba), és nem volt ez másként a *Nyugat* nagy prózaíró-nemzedékénél sem. A szó balzaci, flaubert-i vagy netán dodereri–musili értelmében nem írt budapesti regényt Babits, Kosztolányi vagy Móricz, a LILA ÁKÁC szinte csak kulisszának használja Pestet, a KÁRTYAVÁR Újvárosa inkább hiperbolikus költői látomás, mint realiztikus kép; és a leginkább nagyvárosinak nevezhető regényünket az ifjúságnak szánták: A PÁL UTCAI FIÚK.

Egy fontos kísérletről azonban hiba lenne megfeledkezni. Nagy Lajos BUDAPEST NAGYKÁVÉHÁZ című regénye mind a mai napig a legnagyobb igényű vállalkozás Budapest lelkének-velejének, testének és szellemének bemutatására. Ám ez a nagyszerű író nem került be az úgynevezett mai irodalmi kánonba, műveit nem olvassák, rá még felsorolásokban is alig hivatkoznak. Talán nem erős az állítás, hogy ennek éppen a magyar kánon konzervativizmusa az oka. Nagy Lajos a mai prózagondolkodásban eminens szerepet vivő *nyugatos* pályatársaitól jelentősen eltérő regényeket írt, és különös paradoxon, hogy éppen ő, akit a sült-realizmus legjobb képviselőjeként szoktak emlegetni (Osvát „*pepecselő naturalizmust*” lobbanzott a szemére), éppen e minden mondatával a földön két lábon álló író teremtette meg a magyar regény legfurcsább, a szokásos realizmustól messze elkanyarodó, az expresszionista avantgárdtól sem távol eső alkotásait. Nagy Lajos bátran sutba dobta a lineáris cselekményvezetést, az idő egységét, az ábrázolás erősen fikciós jellegét, gátlás nélkül építette be világába a tényeket, a szinte feldolgozatlan szociológiai tényanyagot. A regényeit megelőző novelláiban (JANUÁR, NAPIREND, BÉRHÁZ) már bátran idézett újságcikkeket vagy meteorológiai jelentéseket, és egészében nem sokat törődött a szépséggel, annál többet az igazsággal, ám utóbbinak meg is találta a semmivel sem összekeverhető művészi formáját. A KISKUNHALOM már az említett elbeszélésekben diadalra vezetett módszerrel készült, és aligha véletlen, hogy egy igen finom ízlésű, művelt és okos iro-

dalmár, Szász Zoltán gondolkodás nélkül jelentette ki, hogy ez nem regény, amikor Nagy Lajos felolvasott néhány részletet készülő művéből – az író utólag is kissé megrökönyödve írja le a jelenetet A MENEKÜLŐ EMBER című memoárjában. És a kis Duna menti falu rajza után megszületett fővároskörképe is, az 1936-ban írt BUDAPEST NAGYKÁVÉHÁZ éppen arra tör, amit Ady oly éles elmével hiányolt Krúdytól: „*egész Budapest aljasodjék benne*”. Nagy Lajos remek esztétikai érzékeléssel nyúlt az anyagához, pontosan tudta, hogy ide új forma kell, és ha hiányzik az egész anyagot egységbe szervező főhős (ilyen nyilvánvalóan Bloom az ULYSSES-ben, mely egybeként mellett Dublin regénye, vagy Ulrich A TULAJDONSÁGOK NÉLKÜLI EMBER-ben, mely Bécs halhatatlan rajza egyben), akkor egy intézményt kell a középpontba állítani. A Budapest nevű kávéház persze metafora, a város helyett áll, kis, kávé világegyetem a nagy egészben, és aligha véletlen, hogy a regény az univerzummal indít („*Naprendszerünk a világűrben van, ez bizonyos, bár hogy a világűr micsoda, azt talán maga Einstein sem tudja*”), különös nyelvi kameraként onnan közelít Magyarországon át („*Magyarország Földünk felületének egy aránylag kicsiny része, területe kilencvenháromezer négyzetkilométer, lakosainak száma csaknem kilencmillió*”) a döntő helyszínre: „*Fővárosa az országnak Budapest, a Duna mindkét partján egymillió lakossal; legnagyobb utcája ennek a városnak az úgynevezett nagykörút, s ezen a nagykörúton tiündöklök, él, virul a Budapest nagykávéház.*” De a vállalkozás csak részben járt művészi sikerrel. Mert noha az intenció szerint Budapest a könyv főhőse, maga a város szinte egyáltalán nem jelenik meg a könyvben, a narrátor csak a legritkább esetben lép ki a kávéház ajtaján, és ha mégis, leírása inkább csupán ironikus (lásd a 19. fejezetet, mely epésen a „*Budapest a világ legszebb városa*” mondattal adja meg az alaphangnemet) vagy vadul groteszk (az egyik kávéházi asztaltársaság azon morfondírozik a Városligetben, kiket kellene felhúzni a lenyűgöző lombkoronájú fákra); a hősei nem a városban, hanem egy városi metaforában, a Budapest kávéházban élnek.

A későbbi jelek közül Mátyás Iván természetesen ellenpélda lehetne, művészetét egyrészt éppen Molnár ifjúsági regényének illúziótlan folytatása (talán nem légből kapott a vélekedés, hogy Csutak Nemesek Ernő vér sze-

rinti leszármazottja), de az ő novellisztikájában is inkább lírai jellegű a város rajza, a nyers, ám a regényben olykor üdvös szociologikum, a történeti elem hiányzik ebből a prózaköltészetből – Mátyás a vers felé lejt a táncát. Ottlik kísérlete (BUDA) töredékben maradt, és aligha véletlen, hogy az utóbbi évtizedek talán legerőteljesebb Budapest-kepe nem prózai műben, hanem egy verses regényben olvasható: Térey János PAULUS-a a mai, (poszt)modern Budapest maradandó emlékműve is.

Ha nincs is igazi regénye, legfeljebb esztétikai torzói, annál gazdagabb költészete teremt fővárosunknak, és a kezdetek egyidősek a magyar világi líra megszületésével. Mindezt két (pontosabban három) antológia alapján gondolhatjuk, hiszen a Rubinyi Mózes-féle összeállítás egymás után kétszer is megjelent, részben eltérő anyaggal: a második kiadásban hét, mi tagadás, meglehetősen jelentéktelen költővel bővült a csapat. Komlós Aladár antológiája jóval bővebb, mint Rubinyié, jobb ízlésű, sokkal több igazán remek verset hozó gyűjtemény, mint a közvetlenül a háború után kiadott két, elég csúnya, papírfedelű összeállítás. Utóbbi második, azaz 1947-es kiadásánál már nyilvánvalóbb a politikai, mégpedig erősen baloldali célzat; a filszövegben ugyanis azt olvashatjuk, hogy az antológia „*nagy nyeresége a magyar irodalomnak, útmutatással szolgál a boldogabb magyar jövő kiharcolásának is*”. (És feltűnő, hogy Szabó Lőrinc hiányzik mind a két, Rubinyi–Szoboszlai jegyezte kötetből; a költő gyanús magatartása a világháború alatt elegendő okot szolgáltatott mellőzésére, és ezért maradt ki feltehetően Erdélyi József is – ők mindketten több verssel szerepelnek már Komlósnál.) Az ideologikus célzatú gyűjteményeknek egyébként is kedvezett a korszak, mely bizonyos fokig az antológiák korának nevezhető. A Kozocsa-féle összeállítás szerint (A MAGYAR IRODALOM BIBLIOGRÁFIÁJA, 1945–1949, Budapest, 1950) egymás sarkára hágtak a lelkesítő, nevelő célzatú vagy emlékezésre intő kompilációk. Néhány találmomra kiragadott cím önmagáért beszél: MÁJUSI KÖRUS, 1945; ÚJ HANG. MOSZKVAI ÉS BUDAPESTI MAGYAR ÍRÓK KÖNYVE, 1945; ÚJ IDŐK ÚJ DALAI, 1945; A SZABADSÁG KÖLTŐI, 1946; DÓZSA NÉPE, 1947; MAGYAR MÁRTÍR ÍRÓK, 1947; ROMOK FELETT, 1947; ÚJ FÉNY. A FIATAL MAGYAR ÍRÓNEMZEDÉK KÖNYVE, 1947; FORRADALOM ELŐTT, 1948. És aztán már végcélként a leplezetlenül ráko-

sista hang: ERŐS BÁSTYA, 1949; RÖPPEJ SZIKRAL, 1949.

Erősen eltérő történelmi időszak – mindamellelt meglepő, hogy a két válogatás koncepciója részben azonos. A szerkesztői előszavak leplezetlenül beszélnek ki a fő törekvést. Rubinyi–Szoboszlai: „A gyűjtés munkájában több szempont mellett beláttuk, hogy nem mindig a legnagyobb költők a legjobb Budapest-versek alkotói, mert sokszor a nagyobbakat e tárgykör nem is érdekelte annyira, mint az esetleg kisebbeket. Az esztétikai szempont mellett tehát helyet adtunk a budapesti érdekek is; a versek művészi formája vagy esetleges kezdetleges technikája, szerkezeti, ódai szárnyalása vagy gyermekes naivitásai mögül élénk táru l obyasvalami, ami a történelről számára is megbecsülhetetlen: élénk tárul a szeretett város intim családi, társadalmi élete, élénk tárulnak a szerénynek látszó adatok, amelyek nélkül e város szellemi életét, annak fejlődését jól megírni nem is lehet.” És Komlós Aladár húsz évvel később: „Ez a könyv nem egyszerűen csak szép magyar versek gyűjteménye, hanem Budapestről szóló szép magyar versek antológiája. Nemcsak esztétikai értékeket kíván adni, hanem dokumentumokat is. Kiváló költőink is hiányoznak belőle, ha nem írtak a fővárosról.”

Röviden: a dokumentumérték és az esztétikai érték mindkét antológiában egyaránt fontos, a lényeg Budapest jelenléte. Na de mi számít budapesti versek egyáltalán? Hiszen még Budapestről sem beszélhetünk minden további nélkül. És ekkor korántsem véletlen, hogy mindkét kompiláció számol e ténnyel: „Költemények, Budáról, Pestről, Budapestről”, mondja a Rubinyi-kötet alcíme, és erre rímel Komlós előszavának gondolata: „Az első percben talán kétségeink támadnak, van-e Budapestnek egyáltalán költészete. S ha pontosak vagyunk, észrevesszük, hogy sokáig nem is Budapestnek van költészete, hanem külön költészete van Budának és külön Pestnek, s e két költészetnek különböző a tartalma. Nem véletlenül, hiszen a két város múltja, lakossága, életformája, jellege is különböző.” Ebből adódik, hogy mindkét antológia részben történeti alapon áll, a ciklusokba rendezett versek nagyjából kronologikus sorrendben követik egymást, az ív Mátyás budai udvarától a világháború befejezéséig, az 1968-ban megjelent Komlós-antológia esetében pedig A MAI BUDAPEST címet viselő ciklussal zárul, azaz a „szocializmus korszakában” ér véget, miként Juhász Ferenc ver-

se (BABONÁK NAPJA CSÜTÖRTÖK: AMIKOR A LEGNEHEZEZEBB) mondja, amely nézetem szerint csak erőltetett logikával kerülhetett be a Budapest-ről szóló versek közé. Vagyis a Komlós-antológia kissé teleologikus: több évszázados hányattatás, szenvedés, küzdelem után Budapest befut a történelem végállomására, beérkezik az idill, a megelégedés korszakába; ebben a célulvú gondolkodásban úgy tűnik, a szocializmus beköszöntésével Budapest története is véget ér. A Rubinyi-antológia zárata is bizakodó persze, Illyés HIDA K című verse itt is díszpéldány, az újjáépítés felejthetetlen megörökítése. Ám feltűnő, hogy míg az első Rubinyi-antológia Darvas Szilárd: ANGYALFÖLDI KÉJUTAZÁS című megkapóan elégikus-ironikus versével (Komlósnál is szerepel!) zárul, addig a második, az 1947-es már Hollós Korvin Lajos újonnan beválogatott, erősen fenyegető, osztályindulatoktól duzzadó, ám meglehetősen suta sorraival végződik: „Játékszerünk a törlöröngy / s a karsú sikálókefék – / és seprünk alatt félregördül / a tisztelt úri söpredék.” Hiába, egy év alatt megdőlt az idő a háború utáni korszakban... Persze Komlós válogatásának sem tesz jót a finaléban fellépő sok Garai Gábor-, Kónya Lajos-, Ladányi Mihály-, Váci Mihály-verselmény vagy a talán a politikai üldözött iránti szolidaritásból beválogatott Eörsi István-szöveg. De itt is akad egy remeklés: Csanádi Imre VÁSÁRCSARNOK című, a holland csendéleteket idéző életképe. (Milyen jól illene mellé Szepesi Attila e lapban nemrég közölt darabja, a KÖBÁNYAI BOLHAPIAC. És egyáltalán, egyszerű lenne egy új, korszerű Budapest-versgyűjtemény, benne az újabb generáció, Kántor Péter, Orbán Ottó, Parti Nagy Lajos, Petri György, Tandori Dezső, Térey János, Várady Szabolcs és a többiek remekei.

A két antológia alapján feltehető a kérdés, mi számít antológiadarabnak, mi a kikerülhetetlen Budapest-vers? A válasz nem nehéz, hiszen rendkívül sok az egyezés a válogatásokban. A régi irodalomból szinte teljesen azonos a kép, mindkét kötetben Janus Pannonius, Bonfín, Taurinus, Langus János, Dedicus György latin nyelvű, Bornemisza Péter minden mértékkel klasszikusnak nevezhető, magyar verse (SIRALMAS ÉNNÉKÖM) képviseli a város középkori, illetve félbarokk korszakát. A felvilágosodás és reformkor válogatása is egyértelmű: csaknem teljesen ugyanazok a költemé-

nyek sorakoznak a legnagyobbaktól, Petőfítől, Aranytól, Vörösmartytól, Berzsenyitől. És mindegyik kötetben olvasható Czuczor Gergely elbűvölő kis portréja, az ébredő szerelem alig rebbenő erotikájú rajza, a későbbi pesti kuplék ősanyja 1837-ből datálva: A FALUSI KISLÁNY PESTEN. Kedvcsinálónak álljon itt néhány gyöngéden csörgedező sora: „*Ott hogy üldögéltem én szegény leány, / Szépen néze minden átmenő reám, / És sokan, de hogy mért, nem tudom biz' én, / Visszafordulának többször is felém.*” Noha aligha vitatható, hogy Komlós Aladár válogatása bővebb, tájékozottabb, ugyanakkor elkövet egy hibát, Rubinyitól eltérően kihagyja Lauka Gusztáv rendkívül frivol, kicsit kurvázós elbeszélését, mely a CSÁSZÁRFÜRDŐI KALAND operettcímre hallgat. A peckes pesti arszland felejtethetlen sorokban vezetí asztalhoz hölgyeit, kik később (pénztárca)éhes, elbűvölően torkos szajhácskákként lepleződnek le, miközben a gigerlis lion ugyancsak pórul jár: „*Lenge úrfi ment középén / Karjain két nőt cipelt, / Az asztalnak oldalánál / Három pincér figyelt. / A két dáma kikereste / A mi drága, s végig ette / Egészen az étlapot. // Ebéd alatt pezsgőt ittak, / Ürmöst, egrit, tokajit, / Klotild nagysád nem kímélte / Nyelvecskéjét s ajkait, / Ebéd után fagyalltoztak, / Sőt még kávét is hozattak, / Fehérét és feketét.*” A reformkorból mindketten felléptetik a teljesen elfelejtett Guzmics Izidor erősen berzsenyis, a városi felvilágosodást éltezt versét: „*A Felderülség közhelye Pest, te vagy!*” Kedves, könnyeztetőn naiv versecske.

A Nyugat-korszakból persze mellőzhetetlenek Kosztolányi versei, itt szinte teljes az átfedés a két válogatásban, bár Komlós a HAJNALI RÉSZEGSÉG-et is beveszi, ha nem tévedek, téve sen, az mégsem Budapest verse, noha a „cselekmény” részben a Logodi utcában játszódik. Ady, Babits, Szép Ernő és Tóth Árpád is szinte teljesen ugyanazokkal a művekkel szerepel, és József Attila mindkét válogatónál kitüntetett főszereplő; A VÁROS PEREMÉN mindkettejüké, A DUNÁNÁL csak Komlósánál cikluscím. Szép Ernőtől viszont kimaradt egy csodálatos prózavers; az ILLÚZIÓ a pesti kávéházak közti odüsszeuszi utazás remekműve, kár, hogy Komlós sem figyelt fel rá.

Érdekes, hogy Illyés mindkét szerkesztő tudatában a kor legnagyobb élő költője, Rubinyi ötször, Komlós éppen egy tucatszor szerepelteti. A második helyen Vas István áll, a korai antológiában három, Komlósánál hét verse szerepel, és Zelk Zoltán is megkapja a részét a ma-

ga három, illetve hat költeményével. Ezek viszonylag egyértelmű esetek, vitának itt nemigen lehet helye. Persze a felfedezés öröme a legnagyobb; néhány vers, kis vagy alig ismert költőktől mindig is antológiadarab lesz, ha Budapest költészetéről esik szó. Parádés példája ennek Kozma Andor Komlós által szerepeltetett ódája, az OH BUDAPEST! Második strófája talán a legmegkapóbb: „*Oh Budapest – mosdatlan ifjú szépség! / Rongyban, selyemben édes, bájos! / Hó fogsorodnak hetyke nevetését / tündöklő vissza hatalmas folyó.*” Ez a nagyszerű költemény csak Komlósánál szerepel, míg Rubinyi egy másik Kozma-verset ad, de érdekességben ez sem marad el az idézettől; a ZENÉS KÁVÉHÁZ Vörösmarty óm cigányozásának frivolabb hangszerelelése, ám a kép itt is univerzális, és a csendes életképből kiinduló kávéházi vigalom haláltáncba lejt: „*A cigány húzza... Húzzad csak, húzzad! / A tér csak tágul, az ár csak duzzad. / A távlat mintha oly messze volna, / Akár Újpesttől Erzsébetfalva. // Rémes kávéház!... S a vendég benne / Kevés hóján már millió lenne, / S ez a sok ember mind egymást nyúzza, / S a cigány húzza, – az mindig húzza.*” S a kijózanodás után a vers Nagy Lajost megelőlegező metaforával zár: „*Budapest mily nagy zenés kávéház!...*”

És itt láthatjuk mindkét antológia legnagyobb hiányosságát. A válogatók, persze érthető okokból, figyelmen kívül hagyták a pesti zengerájok, kávéházak, kabarék dalait, kimaradtak a kuplék, filmdalok, melyeket később slágereknek hívtunk. Egy nagyvonalúbb válogatásban bizonyosan szerepelnének az olyan dalok, mint a PEST MEGÉR EGY ESTET, a LÁTIA-E MÁR BUDAPESTET ÉJJEL, a JÖJJÖN KI ÓBUDÁRA! vagy a város peremét öntudatosan vállaló JÁROM AZ UTAT, A MACSKAKÖVES UTAT – a listát ki-ki kedvére bővítheti, sajnos Recenzens műveltsége hiányos e téren. De Vas István csodálatos, az EGY SZERELEM HÁROM ÉJSZAKÁJÁ-ban felhangzó Budapest-siratójának hiánya a Komlós-válogatásban megbocsáthatatlan: „*Isten veled, Budapest, te édes, / Isten veled, fényes éjszaka! / Itt ezentúl mindig csak sötét lesz – / Mit keresek én itt ó lala! [...]* Egész ország, de csupán az úri – / Ez kellett csak, ez jutott nekünk, / Mégis fáj, hogy pusztul, fáj bucsúzni – Isten veled, édes életünk!” Javaslom, e recenzió végén ezt dúdoljuk Ránki György fájdalmasan elcsoszogó dallamára.

Bán Zoltán András

UTOLSÓKBÓL ELSŐK

Új magyar festészettörténet

Kieselbach Tamás: Modern magyar festészet, 1892–1919

Kieselbach Galéria és Aukciósház, 2003.

648 oldal, 943 kép, á. n.

Kieselbach Tamás: Modern magyar festészet, 1919–1964

Kieselbach Galéria és Aukciósház, 2004.

840 oldal, 1528 kép, á. n.

Ha semmi mást nem kínálna fel ez a két nagyméretű album, mint olyan egyszerű festők java természetét, mint Ferencczy Károly, Rippl-Rónai József vagy – közelebb a jelenhez – Kondor Béla, máris nélkülözhetetlenek bizonyulna.

A festészeti kánont felállító és gondozó művészettörténészek erősen idegenkednek a kánon átrendezésére szövetkező kollégáiktól, és különösen a gyűjtőktől, galériásoktól. Utóbbiak a maguk gyakorlati szempontjaival, például műkereskedelmi, népszerűségi vagy tetszési szempontjaival folyton megzavarják a művészettörténet szent, örök időkre szánt rangsorrendjét. Pedig bagoly mondja verébnek, hogy nagy fejű: a „szent” kánonbeli rangsorrendek is gyakorta eladási, díjazási, férfiasági stb. szempontok alapján váltak művészettörténet-té. A harmincas évekbeli Gresham-kör vezető festői például (Szőnyi, Egry, Barcsay, Bernáth) már a maguk idejében is felkapott, buzgón vásárolt festők voltak, ám nem feltétlenül jobbak, mint el nem ismert, de elmélyülten újító kortársaik: Derkovits vagy Vajda. A nyomorultként elhunyt Csontváryt épp egy gyűjtő mentette meg a mai kánon számára, és másokat is említhetünk – épp a Kieselbach-féle képválogatás alapján –, akik úgy kerülhetnek manapság a magyar festészet élbolyába, hogy a művészettörténet hivatalos kánonjában eddig valahol a második vagy harmadik száz között tanýáztak.

A két hatalmas albumban, tudós esszék és precíz dokumentáció társaságában megjelentetett, helyenként erősen „felforgató” képválogatás sokkal szélesebb látóhatárok között mutatja be az 1892 és 1960 közötti magyar festészet csillagrendszerét, mint azt eddig megszokhattuk. Szélesebb a markolás egyrészt azért, mert se szeri, se száma az eldugott kis

múzeumokból, illetve – főként – a magángyűjteményekből bemutatott káprázatos anyagoknak. Másrészt azért, mert igen sok az olyan festő az anyagban, aki eddig semmiképpen nem pályázhatott volna arra, hogy bekerülhessen, és különösen: mindjárt több munkájával is bekerülhessen, az élvonalba. Pedig, bizonyosság rá a sok remek reprodukció, ott nagyon is megállja a helyét. Mondjunk néhány nevet is az utóbbi kategóriára: B. Bélaváry Alice, Mokry-Mészáros Dezső, Gyenes Gitta, A. Tóth Sándor, Schubert Ernő (erős korai munkái révén), valamint Vörös Géza, Vadász Endre, Klie Zoltán, Rozsda Endre. (Szívesen üdvözöltem volna ebben a kategóriában Lesznai Anna valamivel több művét.)

Másutt inkább az egyes festőktől beválogatott reprodukciók *száma* tesz újszerű igazságot. Hogy Nagyányáról hozzak példát: sokkal több művel szerepel Ziffer Sándor vagy akár Perlmutter Izsák, mint Réti István vagy Thorma János. Egyszer valakinek már ki kellett mondanania az utóbb említett mesterekre nézve bizony kellemetlen igazságot. A kései Fényes Adolfról vagy Iványi-Grünwald Béláról, de még akár Berény Róbertől vagy Márffy Ödönről is viszont úgy mond ítéletet Kieselbach Tamás, hogy teljességgel mellőzi kései – fáradtabb, petyhüdtébb – periódusukat. Ilyen különbségtévest viszont nem ismer, pedig talán ismerhetne, Mednyánszky és Nagy István rendkívül bőkezű bemutatása közben.

Jól játszik Kieselbach Tamás az egymás mellé helyezés eszközével. Eddig társtalannak hitt festők sodródhatnak virtuális csoportosulásba, például abból a vonulatból, amely Csontvárytól és Gulácsytól a gödöllői Kőrösfőin, Nagy Sándoron át Jaschik Álmosig, Tichy Gyuláig, Faragó Gézáig és tovább: Bathyány Gyuláig terjed. Én ezt a csoportosulást a szimbolizmus névvel illetném, és az angol preraffaelitákból vezetném le.

Az egymásmellettség kiemeli Tihanyi, Szobotka és Kmetty tömbös, cézanne-os tájainak és portréinak rokonságát, de mély különbözőségeit is a hajladeroz, Matisse-követő korai Márffyftól, Perlrott Csaba Vilmostól, az érett Frank Frigyesztől. Nemes Lampérthnak szinte teljes életműve szerepel itt, és a közvetlen közelség miatt különösen fel kell figyelnünk Dénes Valéria vagy Galimberty Sándor nemcsak rokon szellemű, de rokon minőségű munkásságára is.

Ahogy Nemes Lampérthtól, úgy Farkas Ist-

vántól, Derkovitstól és Vajda Lajostól is szinte a teljes életművet közli Kieselbach Tamás. Túl-dimenzionálja viszont Szőnyi, Egy és Bernáth szerepeltetését a náluk sokkal érzékletesebb, konokságában is invenciózusabb, szintén Gresham-körös Czóbel Béla kontójára. Méltó helyet szentel Kassáknak, Bortnyiknak, Ámosnak és Paizs Goebelnek, de Dési Hubert szemmel láthatólag többre tartja sógoránál, a hasonlóan fontos Sugár Andornál. Az 1920 és 1960 közti korszak végére eső teljesítmények közül igen bőkezűen válogat az eddig jobbára periferikusnak gondolt Czimra Gyulától, Veszelszky Bélától, Vaszko Erzsébettől, Román Györgytől, Tóth Menyhértől, Gedő Ilkától is. Ugyanakkor teljesen mellőzi a műkereskedelemben közkedvelt Nagy Oszkárt. Nagyon érdekes, hogy Ország Lili és Bálint Endre itt bemutatott, dús munkássága szinte elhalványítja egy rokon szándékú mester, Korniss Dezső teljesítményét. (Először kerül ebbe az élvonalba Martyn Ferenc és kisebb mértékben Hincz Gyula is, hasonló hatással a kissé túlbecsült Korniss Dezsőre.) Mint ahogy Bene Géza, de még Gadányi Jenő képei is játszva háttérbe szorítják az albumban kissé túlreprezentált Barcsay Jenőt.

Nemcsak a Kieselbach-féle modern magyar festészeti panoptikum, de a magyar művészet-történet-írás számára is az ún. római iskola jelenti a legfogasabb problémát. Az ide tartozó, zömmel kiváltságos helyzetű, klasszikusan pöfeteg alakfestészetet művelő festők (a legismertebbek: Patkó Károly, Szőnyi, Aba-Novák) művészettörténeti elhelyezése éppoly problematikus, mint amilyen amorf az albumban való szereplésük. Molnár C. Pál vagy Medveczky Jenő festészetének rangját joggal csökkenti albumában Kieselbach Tamás, és joggal emeli meg Duray Tibor vagy Kontuly Béla részeseését, de adós marad az egész iskola ilyen súllyal való reprezentálásának esztétikai és eszmei magyarázatával. Az iskolának a naiv (vallásos) festészethez való közelsége inkább üres stilizálásra, semmint valaminő grandiózus igazság bujkáló jelenlétére utal.

Minden összeállítás sorsa, hogy újabb összeállítások fogják követni, hiszen közben telik az idő. Kieselbach Tamás szívós, új meg új területekre merészkedő feltáró és adatközlő munkája valamennyi magyar szakember és festészetkedvelő laikus számára alaposan feladta

a leckét. Egy dolog biztosnak tetszik: e két, tündökletességében is elgondolkodtató album után többé már nem lehet a megszokott rutin-nal felmondani a magyar festészet történetét.

Hernádi Miklós

DOSZTOJEVSKIJ – LENGYEL TÜKÖRBEN

Az Antikrisztus halála.

Lengyel esszék Dosztojevszkijről

Összeállította és az előszót írta Pálfalvi Lajos

Fordította Pálfalvi Lajos és Körner Gábor

Napkút Kiadó, 2004. 143 oldal, 1490 Ft

A szovjet hatalom által megalázott és megszmérlött, emigráns és egykor illegális ellenzéki lengyel írástudók idősebb nemzedékének Dosztojevszkijről szóló írásait szerkesztette kötetbe Pálfalvi Lajos. Az orosz/szovjet politika gyakran oroszországi száműzetéssel, kényszermunkával sújtotta a lengyel másként gondolkodókat, így e büntetést elszenvedők közelről ismerhették meg a hódítók művészetét és mindennapi életét. Mint azt a szövbán forgó kötet szerkesztőjének ELŐSZÁVÁ-ból is megtudhatjuk, a lengyel értelmiség alapvetően a Nyugat felé tájékozódott, ám a tizenkilencedik század közepétől a szláv „(tév)eszme” is meghatározta bizonyos képviselőinek gondolkodásmódját. E kettősség különösen ellentmondásossá tette az orosz világ lengyel megítélését. Ráadásul a lengyel száműzöttekre – politikai meggyőződésüktől függetlenül – gyakran nagy hatással volt az orosz kultúra. Ez az értékteremtő lengyel befogadástörténet tovább árnyalja és bonyolítja a hódítók és a meghódítottak viszonyát. Az orosz/szovjet hatalom által büntetett lengyelek „felsőbbrendű” tudattal is rendelkeztek. Mindez jól „magyarázza a hódítók frusztrációját, hisztériáját és önértékelési zavarait” – jegyzi meg Pálfalvi Lajos (6.), majd röviden értékeli Mickiewicz, illetve a jelen kötetben is szereplő szerzők Oroszország-képét. Ezt követően „*Dosztojevszkij vallásos alapokon nyugvó politikai nézeteiről*” és az orosz írónak a lengyelekhez fűződő

viszonyáról esik szó az ELŐSZÓ-ban, főként M. Szpakowska Oroszországról írott, 1997-ben kiadott könyve alapján. Problematikusnak tűnik, hogy főleg az orosz szerző publicisztikájának, naplójának és egyes, a regények végső változatából kihagyott mondatoknak az értelmezésére kerül sor, hiszen véleményem szerint döntő a különbség Dosztojevszkij szépprózájának és publicisztikájának világképe között.

A kötet szerzői a regényszövegeket elemezve elsősorban Dosztojevszkij művészetének, hősábrázolásának kérdéseivel, pszichológiai meglátásaival, erkölcsfilozófiai nézeteivel foglalkoznak. A szerkesztői munka nagy erénye, hogy egymással dialogizáló írások szerepelnek a kiadványban. Ryszard Przybylski irodalomtörténész, műfordító, valamint a nemrég elhunyt Nobel-díjas lengyel költő, Czesław Miłosz remek szövegeiből ugyan megannyi helyen kiolvasható az orosz/szovjet birodalomtól elszennvedett megaláztatások miatt kialakult lengyel elfogultság, de minthogy nem csak egy tanulmány szerepel tőlük, nyomon követhető álláspontjuk módosulása is. Maria Janion és Jerzy Stempowski ugyancsak érdekes gondolatokat fogalmaz meg az orosz író poétikájáról, a lengyelekről alkotott ítéletéről, és ők is választ keresnek arra, vajon a „szentség” jelen van-e Dosztojevszkij művészetében.

Ryszard Przybylski a kötetcímadó esszéjében egyértelműen Dosztojevszkij ŐRDÖGÖK című regényének kiüresedett, értékvesztett, ateista, halálra készülő hőseiben, mindenekelőtt Kirillovban és Szvidrigajlovban véli felismerni az orosz gondolkodás válságjelenségeinek démonikus képviselőit, őket azonosítja a meghaló Antikrisztussal, orosz hagyományt is folytatva ezzel. Az előző századforduló orosz „ezüstkorszakának” író-filozófusait ugyanis erősen foglalkoztatta az Antikrisztus problémája, nemcsak metafizikai alapon, hanem az oroszországi „nihilizmussal”, majd forradalmi átalakulással összefüggésben is – és nem egészen függetlenül Dosztojevszkij hatásától. Bergyajev írásain kívül, akiről a továbbiakban még szó lesz, röviden csak Vlagyimir Szolovjov Az ANTIKRISZTUS TÖRTÉNETE, Vaszilij Rozanov KORUNK APOKALIPSZISE című munkáira és Merezkovszkijnak a krisztusi és antikrisztusi erők harcának távlatait elemző, KRISZTUS ÉS ANTIKRISZTUS című történelmi-filozófiai regényére utalok. Merezkovszkij egyébként az „Antikrisz-

tus királysága”-ként határozta meg a szovjethatalmat.

A továbbiakban Ryszard Przybylski egy Lebjadkin kapitány szájába adott allegóriával jellemzi Oroszországot, amely, úgy mond, egy „legyekkel, muslincákkal, svábbogarakkal és más ocsmány férgekkel” teli pohár (119.). A lengyel irodalmár véleménye szerint az ŐRDÖGÖK valamennyi férfi hőse – „pondró”, és mind, „egyáltalán egyig” „belepottyantak (ebbe) a pohárba”. Przybylski professzornak a „titokzatos” Sztavroginról szóló tanulmánya az alábbi mondattal zárul: „Rög-tön jön Nyikofor, vagyis Lebjadkin kapitány állítása szerint – a Természet, és kilötyönti ezt az ocsmány miskulanciát, ki a semmibe, vagy a csillagközi porba, vagy a te arcodba vagy az enyémbe.” (Uo.)

Felvetődik persze a kérdés, ki e talányos végző megszólítottja, kié a másik arc (talán a lengyel olvasóé?), annyi mindenestre bizonyosnak tűnik, hogy Przybylski szerint ennek „az ocsmány miskulanciának” természetes módon meg kell semmisülnie, vagy pedig kihívásként továbbra is számolnunk kell vele. Ám ha Lebjadkin kapitány is a férgek egyike, miért kellene komolyan vennünk az allegóriát? Mert a lengyel professzor láthatóan egyetlen Lebjadkin allegorikus formában megfogalmazott diagnózisával, ugyanakkor némiképp zavaróan hat, hogy a szerző írásában nem mindig különíti el egymástól a szerzői, az elbeszélői szövegeket és a szereplők nézőpontját. És ez még akkor is így van, ha az esszéek esetében nem várjuk el, hogy megfeleljenek az irodalomtudományi értekezésekkel vagy az irodalomkritikákkal szemben támasztott követelményeknek. Przybylski a fentiek miatt művében saját koncepciójával kerül némi ellentmondásba. Ez már csak azért is sajnálatos, mert írásában gondosan felépített történeti eszme-futtatás keretében elemzi a hagyományos cárkultusszal összefonódott pravoszlávia és az újabb kori orosz ateizmus szerves összefüggéseit, hogy aztán második esszéjében éppen erre a gondolatmenetre építse fel az ŐRDÖGÖK főhőse, Sztavrogin és a neki hódoló többi szereplő viszonyának értelmezését. Érveléséhez M. Szpakowskához hasonlóan ő is gyakorta használja Dosztojevszkij publicisztikájának, illetve regényvázlatainak mondatait. Przybylski korai keresztény gondolkodókra is utalva a keresztény szabadságfogalom magyarázatával vezeti be az igaz hitről szóló intelmeit, azt hangsú-

lyozva, hogy az abszolút szabadságból következik a lét Dosztojevszkij által ábrázolt kiszámíthatatlansága. Jogosan állapítja meg, hogy a választás kiváltsága szabad társadalmat és független, teljes személyiséget követel. „Az a társadalomszerkezet, amelyikben értékmonizmus uralkodik, megfosztja az embert a választás lehetőségétől, és ezzel a kultúra halálát készíti elő” – vonja le következtetését (81.). Bergyajevre hivatkozva fogalmazza meg azt a közéletet napjainkban is erősen foglalkoztató „paradox ellentmondást”, miszerint a szabadság fölszabadítja a rosszat is, a rossz uralma pedig fölszámolja a szabadságot. És (a rosszat) „bármiképpen is korlátozzák (a jó nevében), az szükségszerű és kényszerű jószághoz vezet, ami szintén elfajul, mert a kikényszerített jó nem lehet jó” (uo.). Ryszard Przybyski értelése világosan jelzi, hogy gondolatmenete alapvetően valláserkölcsi meggyőződést takar. Ezzel persze nem áll távol Dosztojevszkij elgondolásától, akiben Vlagyimir Nabokov véleménye szerint „a siberiai kényszermunka és száműzetés után érlelődtek meg a bűnnel és a vezekléssel, a szenvedés és a megbékélés etikai felsőbbiségével, a szabad akarat erkölcsi és nem filozófiai védelmével kapcsolatos gondolatai”.¹

Ennek ellenére – mint erre Czesław Miłosz és Jerzy Stempowski is rávilágít – az orosz író egyik jelentős felfedezése éppen az volt, hogy végérvényesen befesződött az egységes, megváltó ideológiák kora. Ennek következtében az ÖRDÖGÖK főbb férfi szereplői, Sztavrogin kivételével, nemcsak azért ellentmondásos hősök, mert redukálnak egy eszmét, mint erre Przybyski joggal hívja fel a figyelmet, hanem azért is, mert foggal-körömmel, tekintélytiszelő módon ragaszkodnak Sztavrogin avagy Sztjepan Trofimovics Verhovenszkij gondolatait nagyon sajátos formában átértelmező elképzeléseikhez. Az idősebb Verhovenszkijnek az ifjabb nemzedékre gyakorolt hatását egyébként nem is elemzi a lengyel professzor, pedig e „nagyra becsült”² hős tanítói magatartása és létfelfogása erősen befolyásolta a fiatalabb hősök nézeteit.

Dosztojevszkij alapjaiban teszi kérdéssé, hogy léteznek-e vajon egyszer és mindenkorra egyértelmű megoldást jelentő eszmék. Így Sztavrogin sem csupán hitetlensége miatt tragikus hős. Nem egyetlen fölülről vagy kívülről várt világnézet alapján teremti meg önmagát: intellektusa révén felfogja Isten hallgatását és a kiüresedett Ég alatt vergődő embertársai korlátait. Elsősorban e korlátok észlelése miatt unott, értelmetlen számára a lét. A *spleen*, a kiábrándultság problémájáról egyébként Przybyski is értekezik az esszékötet 115. oldalán. Sztavrogin Byron, Puskin, Lermontov démonikus, hódító hőseinek is kései, magányos, intellektuális utóda, aki különbözősége, mássága miatt távolodik el az emberi világtól, válik közösségen kívüli hőssé, mert hamar átlát a szitán, és hamar átérzi a szerelem reménytelenségét is. DOSZTOJEVSZKIJ ÉS SARTRE című tanulmányában Czesław Miłosz így ír Dosztojevszkij „szellemük ördögi körébe zárt” értelmiségi hőseiről: „A kielégületlen élet betegségében szenvednek – Dosztojevszkij ezt taedium vitae-ként próbálja meghatározni –, különösen az olyan erős, elhivatott, de túlzott önvizsgálat miatt bukásra ítélt hősök, mint Szvidrigajlov vagy Sztavrogin.” (26.) Nem véletlenül tartja Camus abszurd hősnek az ÖRDÖGÖK-ben szereplő Kirillovot, és „abszurd ember”-nek Don Juant is, aki „önámítás nélküli tudásra tett szert, mely mindent tagad, amit emezek hirdetnek”.³

Przybyski Sztavrogin „titokzatos” portréjának felvázolásakor szintén a Don Juan figura alakváltozataiból indul ki esszéjében, hivatkozva is Camus megközelítésére: „Mint Albert Camus írta, a donjuanizmus annak belátása, hogy az élet értelme a soha véget nem érő lázadás mindenki és minden ellen.” (113.) Miközben joggal helyezi el Sztavrogin a fent említett romantikus alkotók hőseinek sorában, Don Juan újabb, oroszországi metamorfózisáról szóló szép eszmefuttatásában sem feledkezik meg valláserkölcsi alapvetéséről: e helyütt Don Juan és a „gonosz” szövetségét hangsúlyozza, azzal érvelve, hogy Don Juan a világot megrontó ördögi eredeten uralkodni akaró intellektus ideológiáját tagadja, ennek következtében pedig lényegében elfogadja a „gonosz” által uralt vi-

¹ Vö. Vlagyimir Nabokov: FJODOR DOSZTOJEVSZKIJ. In: LEKCIJI PO RUSSZKOJ LITVIERATURE (ELŐADÁSOK AZ OROSZ IRODALOMRÓL). Moszkva, Izdatelsztvo Nezasvizimaja Gazeta, 1999. 182.

² Dosztojevszkij ironikus jelzője.

³ Vö. Albert Camus: SZISZÜPHOSZ MÍTOSZA. Magvető, 1980. 265. – Fordította Vargyas Zoltán.

lágrendet. Ismét a világmegváltó kötelesség eszméje jelenik meg tehát elvárásként az eszében, igencsak ellentmondásosan, hiszen sem Don Juan, sem a „démonikus” romantikus hősök nem a hit lovagjai. Ryszard Przybylski mintha tudatában volna annak, hogy nem létezik megváltás, mégis valamiféle egységes (valóságos) világszemléletet kér számon az orosz író hősein.

Bármennyire esendő is a Sztavroginról frott eszében szintén tetten érhető ideologikus fel fogás, Przybylski mindazonáltal igen érdekesen mutatja be az irodalmi-filozófiai hatás-történetet, és egy, a témához kapcsolódó élet-rajzi összefüggésre is felhívja a figyelmet. A Sztavrogin prototípusául szolgáló Dosztojevszkij-barát, Szpesnyev szerepjátékairól írva, élet és művészet különös, gyakorlati szempontú kapcsolódásaira mutat rá, érzékeny elemzését adva annak is, milyen viszony fűzte az ÖRDÖGÖK szerzőjét az erotikához: eszme-futtatásában megalapozott cáfolatát nyújtja a kortárs orosz író, Viktor Jerofejev ama tézisének, miszerint Érosz nincs jelen Dosztojevszkij prózá-jában.⁴

Véleményem szerint Raszkolnyikov megváltozására is Érosz közbenjárásával, „a szerelem adományának” elfogadásával kerülhetett sor a BŰN ÉS BŰNHÖDÉS-ben, hiszen a hős a regényszöveg logikája alapján már csak azért sem juthat el az igaz hitig, mert bűnét a kényszermunka idején sem téveszméje követésében látta, hanem abban, hogy hibákat követett el a gyilkosság megvalósítása során. Éppen ezért kissé túlzónak érzem Przybylski azzal kapcsolatos megállapítását, hogy a BŰN ÉS BŰNHÖDÉS főhősebe „beköltözött az Isten” (72.).

A megváltással kapcsolatos értelmezői bonyodalmak is a dosztojevszkiji életműben rejlő feszültségről árulkodnak: az író esztétikai, filozófiai, lélektani és erkölcsi alapvetései minden regényében ellentmondásos viszonyban állnak egymással. Emiatt sem egyszerű körülhatárolni Dosztojevszkij regényalakjainak álláspontját és a szövegbe kódolt szerzői nézőpontot.

Maria Janion, „a Ryszard Przybylski nevéhez fűződő híres lengyel interpretációra” reflektálva szintén a szabadság fogalmára építi fel írá-

sának gondolatmenetét, de egészen más alapállásból: Sztavrogin tragikumát „a szabadság problémáját hihetetlenül kiélező” gnoszticizmus felől vizsgálja.

Maria Janion ezután „a szabadság bűn” hege-li kijelentés alapján és a byroni életérzésből kiindulva elemzi az *immoralitás* fogalmát (128.), amelynek segítségével meggyőzően értelmezi Sztavrogin és Kirillov alakját. Ugyanakkor némi ellentmondásba keveredik, amikor arról értekezik, hogy „a törvény megsértésével vagy a norma áthágásával együtt járó büntudaton alapult a tragikus világkép” (136.), hiszen a büntudat ellentmondani látszik „a tudat válságát végletekig fokozó” Dosztojevszkij-hősök „*immoralitásának*”. De abban alighanem igaza lehet a szerzőnek, hogy Dosztojevszkij hősei olyan emberek, akik „*vakmerő privát egzisztenciális kísérletek*” révén akarnak meggyőződni arról, hogy „a korábbi stabil horizont mögött csak a pusztá úrt találják” (136.).

Azt a tényt, hogy Dosztojevszkij utat nyitott a huszadik századi egzisztencialista, abszurd gondolkodás számára, nemcsak Camus Dosztojevszkij-értelmezése, hanem Czesław Miłosz-nak a lengyel esszéketben szereplő írásai is bizonyítják. Miłosz ugyanis Jean-Paul Sartre filozófiájának bizonyos elemeivel és a nyugati vallási képzelettel hasonlítja össze Dosztojevszkij gondolatait, főként a KARAMAZOV TESTVÉREK és ismét csak az ÖRDÖGÖK elméletét.

Czesław Miłosz Sartre hősléleteit hol Dosztojevszkij gondolataival, hol *fiktív* hőseinek elképzeléseivel veti össze. Ezeket a párhuzamokat az orosz író lélektani felfedezései és a freudizmus között fennálló viszony rövid bemutatásával, illetve a keleti és a nyugati értelmezői közösségek közötti különbségek felvillanásával vezeti be. A nemzetközi befogadtörténet személyes hangvételű rövid ismertetése közben „kiemelt helyen” említi a Bergyajev által szerkesztett, részben magyarul is olvasható MÉRFÖLDKÖVEK (1908) és A MÉLYSÉGBŐL (1918) című gyűjteményes köteteket, amelyek filozófus szerzői az orosz forradalmi mozgalomban beteljesülni látták Dosztojevszkij profetikus intencióit, minthogy Miłosz szerint ők is, akár csak Dosztojevszkij, szintén „az államban” gondolkodtak. Érdekesnek találom, miként feledkezik meg e helyütt Miłosz arról, milyen módon álltak szemben a korabeli államhatalommal az említett orosz filozófusok, és miként

⁴ Vö. *Magyar Lettre Internationale*, 26. szám, 1997. ősz. 23.

érezte magát találva a szovjet államhatalom az ÖRDÖGÖK-ből röpöködő, valóban jóslatszerű politikai nyilak által.

Czesław Miłosz úgy véli, hogy Dosztojevszkij „*Oroszország jövője iránti aggodalma*” (23.) rokoníthatja a baloldali politikai változásokra éles szemmel figyelő, főleg *elvontan*, ám hevesen gondolkodó, radikális mozgalmakban is részt vett, véleményét gyakran váltogató Jean Paul Sartre-ral, azzal a filozófussal, aki kiábrándultsága ellenére is aggódott a világ jövőjéért. Miért? Miłosz szerint azért, mert „*belső üvögését muszáj (volt) kitölteni ilyen-olyan nemes célokért folytatott érdek nélküli küzdelem érzésével*” (26.). A későbbiekben Miłosz árnyalja álláspontját, kimutatva, hogy az orosz író főbb regényhőseit – Raszkolnyikovot, Ivan Karamazovot, Sztavrogint vagy Szvidrigajlovot – nem feltétlenül „*nemes célok*” mozgatják. Sőt. Sokkal inkább jellemzi őket a kiválasztottakhoz tartozás felemelő érzésének tudata. Ezzel kapcsolatban a lengyel költő érdekes párhuzamot von a LÉT ÉS A SEMMI, illetve Bahtyin Dosztojevszkij regénypoétikájáról írt könyve között, hiszen azt hangsúlyozza, hogy a sarthe-i „*egzisztencialista pszichoanalízis*”, amely a mások fölötti hatalom megszerzésének vágyát előtérbe állítva jut arra a következtetésre, hogy „*a pokol, az a többiek*”, pontosan megfeleltethető „*a büszkeség és a megaláztatás problémájának Dosztojevszkijnél*” (25.). Másfelől Miłosz azt hangsúlyozza, hogy míg Dosztojevszkij negatívan ábrázolta az ÖRDÖGÖK-ben a forradalmi mozgalmakat, addig végső soron Sartre, Herbert Marcuse és más filozófusok írásai alapozták meg a huszadik századi radikális mozgalmakat, így a terrorizmust is, amelyek – gyakran ugyancsak terrorista – államokkal álltak (és állnak) szemben.

Érdekes és érthető ellentmondásnak találok, hogy miközben az emigráns lengyel költő végzetes hatásának tartja a filozófusok szavát, mégis felhívja a figyelmet a mai nyugati társadalomnak a filozófia iránti közönyére. Másfelől Miłosz joggal hangsúlyozza Dosztojevszkij látnoki képességét, hiszen az a hatalmas gyakorlati kísérletének sok olyan radikális formáját jelenítette meg kritikus módon, amelyek utóbb tényleg meghatározták a huszadik század történelmét. Az azonban kérdéses számomra, hogy Dosztojevszkij valóban egyértelműen „*a rend védelmezőjeként*” lépett volna fel (29.). Publicisztikájából persze ismerjük mo-

narchista álláspontját, de regényeiben – így például az ÖRDÖGÖK-ben – nincs jó szava a hatalmon lévőkről sem. E tekintetben is ellentmondás feszül Dosztojevszkij esztétikája és politikai nézetei között.

Czesław Miłosz DOSZTOJEVSZKIJ ÉS A NYUGATI VALLÁSI KÉPZELET című rövid írásában is foglalkozik azzal a kérdéssel, hogy Dosztojevszkij aggódott az állam és a kereszténység jövője miatt (39.). És ezzel kapcsolatban Czesław Miłosz is felveti azt a (Przybylski szembeállításával is dialogizáló) ellentmondást, amellyel véleménye szerint először Dosztojevszkij szembesítette az emberiséget, és amelyre a kereszténység hatása miatt a Nyugat csak későn figyelte fel. „*A dilemma így hangzott – írja –: vagy az igazságos társadalom terror, hazugság és rabság árán, vagy az elviselhetetlen szabadság, mert ezt követeli a távol lévő Isten és a be nem avató Krisztus, pontosan úgy, mint A NAGY INKVIZÍTOR LEGENDÁJA-ban.*” (39.)

Vajon e dilemma megfogalmazóját valóban a korabeli orosz állam védelmére hivatott gondolkodónak látjuk? És e fenti dilemmát még kiegészíthetjük Dosztojevszkijnek azzal a felfedezésével, mely szerint azért is „*elviselhetetlen*” a szabadság, mert lehetővé teszi a bűnt.

Czesław Miłosz harmadik, hagyományos dialogikus formában megírt, SWEDENBORG ÉS DOSZTOJEVSZKIJ című írásában 1900 és 1950 közé helyezi el a Dosztojevszkij-kánon keletkezésének időszakát. A lengyel költő véleménye szerint ekkor írták az orosz íróról a legfontosabb tanulmányokat. Ebben a káprázatos műveltséganyagról tanúskodó esszéjében Miłosz előbb Swedenborg befogadástörténetét mutatja be röviden, hogy azután megismertessen bennünket a modern európai filozófia nagy alakjai, így például Jaspers, valamint az idősebb Henry James Swedenborg-értelmezésével. Majd röviden elemzi a svéd filozófus, tudós, író „világnézeti” válságát és hatását Dosztojevszkijre, aki Nyugat-Európában, Akszakov fordításában ismerhette Swedenborg Lipcsében oroszul kiadott műveit. Czesław Miłosz Szvidrigajlov alakját Swedenborg „*kárhozottjai*val” hozza kapcsolatba, és ezenkívül azt állítja, hogy Dosztojevszkij leginkább ezzel a hősével azonosult. Ezt a merész kijelentését Miłosz azzal is megerősíti, hogy Dosztojevszkij regényeiben állandóan visszatérő „*horrorisztikus*” probléma a gyermekén elkövetett erőszak, de ezzel a megközelítéssel is ellentmondani lát-

szik önmaga főntebb bemutatott Dosztojevskij-értelmezésének, mely szerint Dosztojevskij a kereszténység és az orosz állam „védőbástyája” lett volna. Az orosz író talán mégiscsak inkább az önmagával való kemény szembenézése, vagyis önismerete vezette el az emberi természetről írott számos megfigyeléséig, nem pedig az állam és az egyház apológiája. Maga Milosz így zárja ezt az írását: „*Dosztojevskij ábrándos politikai fantáziái mintha csak a metafizikai problémákat semlegesítő alibikként szolgálnának.*” (57.) Ezzel tehát mintha vissza is vonná Dosztojevskij apológiájáról szóló korábbi fejtegetéseit.

Jerzy Stempowski DOSZTOJEVSKIJ LENGYEL REGÉNYALAKJAI című, 1931-es krakkói előadásának szövege szintén szerepel a kötetben. Az előadás szerzője továbbgondolja a regények formai-konstruktív elemeit szem előtt tartó orosz kritika ama felfedezését, miszerint Dosztojevskij – a valóságábrázoló realizmustól eltávolodva – kísérleti regényeket írt (vö. 65.). Ebből kiindulva azt állítja, hogy Dosztojevskij némely hőse – így lengyel figurái is – olyan ellentmondásos konstrukciók, akik „*hamis formákat és látszatokat*” állítanak szembe „*méltatlan lényegi tartalommal*” (67.). Stempowski megkülönbözteti a hagyományos erkölcsi csoportmintát és a személyek individuális tartalmát, és ezt a kettősséget Dosztojevskij erkölcsi alapállásának elemzésébe ágyazva viszi végig előadásában. Eközben felhívja a figyelmet arra, hogy a Dosztojevskijt követő harmadik nemzedék befogadói azért vehették észre az orosz író morális attitűdjét, mert az idő tájt Friedrich Nietzsche „*gyakorlati problémáktól elszakított morálfilozófiája*” minden korábbinál erősebben hatott. „*Dosztojevskij mai olvasója már nem terheli magát sem az író évtizedek óta elavult politikai nézeteivel, sem [...] személyes elfogultságokkal*” – írta 1931-ben Stempowski, kiemelve, hogy Dosztojevskij műveiben nemigen olvashatók egyértelmű megfogalmazások (68.).

Jerzy Stempowski Dosztojevskij szépprózai szövegeinek ellentmondásaiból indul ki, a hangsúlyt nem az orosz állam és a kereszténység, hanem a megaláztatott apológiájára helyezve. Láthatóan komoly hatással volt rá a formalista iskola és az orosz filozófus, Sesztov. Felhívja továbbá a figyelmet arra is, hogy Dosztojevskij mindenekelőtt a hagyományos, harmonikusnak tűnő erkölcsi és filozófiai el-

képzelések tagadásának jogáért harcolt. Stempowski megítélése szerint Dosztojevskij minden korábbi filozófia és vallás vigasztalását „*hazugnak véli*”. A kárhozat tudatosítása, a reménytelenségbe való beletörődés e tagadás főbb jellemzői, és Stempowski azt hangsúlyozza, hogy Raszkolnyikov is „*bűnbánat nélkül térdel a kövezen, és nem vezetek*” (73.). Raszkolnyikovot „*sértett büszkesége tette betegé*” (72.); átváltozása individuális folyamat része, amelynek semmi köze „*a hagyományos, rögzített formákkal rendelkező*” erkölcshez (75.). A kényszermunkán megismert lengyelekkel pedig éppen az a baj, hogy bedőlnek a látszatmorál hitegetéseinek, ezért nem érdemlik meg a kegyelmet: „*Kibújnak az igazi mártíromság alól*”, mert „*megnyugvást találnak a filozófia vagy a vallás vigasztalásában, amit Dosztojevskij hazugnak véli*” (75.).

Mint a fentiekből is kitűnhetett, Az ANTIKRISZTUS HALÁLA című kötet nemcsak a magyar olvasók Dosztojevskijről alkotott képét formálja, hanem a lengyeliségről kialakult elképzeléseit is. A szerkesztő Pálfalvi Lajos érdeme az is, hogy felhívta a figyelmünket arra, hogy a soknyelvű és soknemzetiségű kommunikációs közeg filozófiai megfontolásokra tette fogékonnyá a lengyel értelmiséget, amikor párbeszédbe kezdett az orosz kultúra értékeivel.

Recenziómat zárva hadd tegyem még szóvá: kár, hogy ez az izgalmas, színvonalas kiadvány alig-alig kapható a könyvesboltokban, és ezért nehezen jut el az olvasókhoz.

Vári Erzsébet

NEGYVEN ÉV BARTÓKKAL

Kárpáti János: *Bartók-analitika*
Rózsavölgyi és Társa, 2004. 272 oldal, 2490 Ft

„*Mi a természet nyomán alkotunk*” – írta Bartók Béla egy 1928-as, eredetileg a New York-i *Pro Musica* folyóiratban megjelent cikkében. Nyomban meg is magyarázta, mit ért ezen: „*ők*” – azaz Bartók és Kodály – a parasztnépre alapozták művészetüket, a parasztművészetet pedig „*természeti jelenség*”-nek tekintették és akként vizsgálták.

Hogy mennyire „*természeti jelenség*” a népzene-

ne, azt most ne firtassuk; de ha már Bartók maga úgy látta, hogy egyéni stílusát „a természet nyomán” alakította ki, önként adódik a kérdés: lehet-e találni olyan, a természeti törvényekkel analóg törvényeket, amelyek feltárják a Bartók-zene strukturális gyökereit. Ez a kérdés szinte a kezdet kezdetétől foglalkoztatja a Bartók-kutatókat. A törvények, szabályszerűségek utáni kutatásnak filozófiai jelentősége is van, hiszen nem kevesebbről van szó, mint arról, hogy a XX. század képes volt-e (illetve akart-e) olyan átfogó zenei grammatikát létrehozni, mint amilyen a klasszikus összhangzattan volt a XVIII.-ban, sőt arról is, hogy lehet-e a zenét egyáltalán szabályok segítségével magyarázni.

Aligha meglepő, hogy ezeket a kérdéseket az évek során sokféleképpen próbálták megválaszolni a specialisták. Kárpáti János megközelítése többek között abban különbözik másokétól, hogy elsődlegesen a zenei hallásból indul ki. Szabolcsi Bence egy meglátását kibontva és továbbfejlesztve, az „elhangolás” fogalma köré építette fel Bartók harmóniavilágára vonatkozó elméletét. Felismerte, hogy Bartóknál alapvető fontosságúak az olyan hangzatok, amelyekben a hagyományos skálák egy-egy hangját annak fél hanggal magasabb, illetve alacsonyabb szomszédja helyettesíti. Ez az elmélet alapjaiban pofonegszerű, mégis igen mély igazságot mond ki, és – mint Kárpáti bebizonyította – valóban a Bartók-zene lényegét ragadja meg.

Kárpáti azonban sohasem lett saját elméletének rabja. A Bartók-elemzők között szinte egyedülálló módon nyitott maradt más megközelítések iránt is; mindig vette a fáradságot, hogy az újabb, hazai és külföldi szakmunkákat tüviről-hegyire megismerje, hogy aztán annál alaposabban vethesse össze őket a saját gondolataival. Széles látókör, bölcs megértés és mindenekelőtt alapvető, bevilágító megállapítások – címszavakkal talán így tudnám a legjobban jellemezni az új Kárpáti-kötetet, amelyben a szerző teljes munkásságából válogatott össze egy kötetet való írást. Ezek némelyike a hatvanas években jelent meg, és ma csak nehezen hozzáférhető; de van olyan cikk is, amely ebben a kötetben látott először napvilágot. A függelékben látható, milyen nagyszámú tanulmány közül válogatta össze a kötet tartalmát a szerző.

Bartók több művében (pl. a IV. és V. VONÓSNÉGYES-ben) találunk ún. ötös szimmetriát: egy középső harmadik tétel körül úgy helyezkedik el két tételpár, hogy egyrészt a két szélső (1. és 5.), másrészt a két belső (2. és 4.) valamilyen módon rímel egymásra. Talán öntudatlanul, de ezt a szerkesztési elvet vette át Kárpáti is, amikor tanulmányait öt csoportba rendezte.

A középső helyen négy cikk áll, melyet a szerző ANALITIKA címen foglalt össze, az egész könyv címét ismételve. Itt találjuk egyrészt Kárpáti saját „elhangolás”-elméletének kifejtését, másrészt mások analitikus rendszereire való reakcióit. Üdítő és felemelő Kárpáti érveléseink józansága. Amikor bírál, sohasem dogmatikus alapon teszi, hanem zenei hallására támaszkodva, egy-egy elméleti megállapítást mindig a fül gyakorlati próbájának alávetve.

Egyetlen Bartók-analitikus sem kerülheti meg Lendvai Ernő munkásságának értékelését. Lendvai óriási hatást kiváltott könyvei többek között az aranymetszés matematikai fogalmát vezették be az analízisbe. Az ötvenes években, amikor Lendvai először jelentkezett elméletével,¹ egyesek politikai alapon támadták azt, az egzakt vizsgálódást, matematikai arányszámok emlegetését összeegyeztethetetlennek ítélve a „népi” Bartókról alkotott felfogással. Később az elmélet nyugati kritikusai zenei alapokon szálltak vitába Lendvaival.

Kárpáti tiszteletre méltó óvatossággal nyúl bele ebbe a darázsfészekbe. A politikai dimenzió tárgyalásától tartózkodik, talán kissé túlságosan is, mert hiszen illúzió volna azt hinni, hogy a kérdés teljes horderejében megérthető pusztán a hangfejek szintjén. Mindenesetre az itt olvasható 1999-es előadásában Kárpáti minden eddiginél teljesebben és árnyaltabban mutatja be a problémakört, nem polemizáló szándéktól vezettetve, hanem pusztán a bizonyítható tények elfogulatlan vizsgálatára szorítkozva.

Az újabb amerikai Bartók-irodalom ismeretében ugyanilyen körültekintően jár el. Lenyűgöző az a képessége, amellyel a Magyarországon szinte teljesen ismeretlen elméleti rendszerekben tájékozódik, és azok fő gon-

¹ Bár Kárpáti nem hivatkozik rá, Lendvai első Bartók-tanulmánya már 1947-ben napvilágot látott: *BARTÓK IMPROVISATIONS SOROZATÁRÓL*, 1920. *Zenei Szemle*, III. évf. 151–167.

dolait összegzi az avatatlan olvasó számára, hogy azután a saját negyvenéves elemzői tapasztalatának birtokában kimutassa az új munkák érdemeit és fogyatékoságait.

Az analitikus írások szimmetriaközpontja köré, belső tételpárként két cikksoport áll. Egyiküket, ahol egyes Bartók-művekről van szó, „esettanulmányok”-ként jelöli Kárpáti, de voltaképpen a másik csoportot is hívhatná így, hiszen ott meg az etnomuzikológus-zeneszerző egyes földrajzi területekhez fűződő viszonyát boncolja. Kárpáti Magyarországon elsőként foglalkozott behatóan az arab és a távol-keleti zenével, ezért mindenkinél hivatottabb arra, hogy Bartóknak ezekkel a kultúrákkal való kapcsolatairól beszéljen. Maga is ellátogatott Észak-Afrikába, ahol Bartók 1913-ban gyűjtött, és közvetlenül megismerte a terepet. Évekkel később pedig Japánban és Koreában járt, és A KELET ZENÉJE címen adott ki rendkívül értékes könyvet.² Így, Bartók észak-afrikai gyűjtőútjáról szólva, nemcsak a mások számára is hozzáférhető tényeket meséli el nagyon érdekes, olvasmányos formában, hanem saját kutatásai alapján igen fontos adatokkal egészíti ki a képet. A BARTÓK BÉLA ÉS A KELET c. tanulmányban egészen szűz területre merészkedik: a BALI SZIGETÉN c. MIKROKOZMOSZ-zongoradarabból és más példákiból kiindulva, bizonyos indonéz és kínai skálák hatását mutatja ki Bartóknál. Bár a szerző érvelése itt is meggyőző, talán nem ártott volna röviden tárgyalni, milyen forrásokból ismerhette Bartók a távol-keleti zenét. Ez a cikk 1964-ben keletkezett, mielőtt Kárpáti belefogott volna kelet-ázsiai tanulmányaiba; szívesen olvasnánk most egy új, „naprakész” verziót, amelyben a különböző kutatási területek oly módon fonódnának össze, mint ahogy azt Észak-Afrika esetében láttuk.

Kárpáti Bartók-kutatásait legteljesebb formában a kamarazenéről írott könyveiben összegezte.³ A jelenlegi kötet negyedik tömbje, mely három „esettanulmányt” ölel föl, ezen az úton halad tovább. Kettőben egy-egy kamaraművet (a KONTRASZTOK-at és az I. VONÓSNÉGYES-t) vesz mikroszkóp alá a szerző, mindkét ízben azzal a céllal, hogy egy bizonyos konkrét

zenei jelenséget tárgyaljon. A vonósnégyessel kapcsolatban különösen fontos mondanivalója van Kárpátinak: a képzőművészet felé nyit ajtót, hogy Bartók művét, úttörő módon, mint a zenei szecesszió képviselőjét mutassa be.

A legáltalánosabb tanulmányok a könyv elején, illetve végén foglalnak helyet. A Bartók és Beethoven, illetve Bartók és Schönberg viszonyát tárgyaló tanulmányok, mint a fentebb ismertetett etnomuzikológiai jellegű cikkek, ismét arra invitálnak, hogy a zeneszerző munkásságát minél többféle kontextusba ágyazva szemléljük. Elsősorban a (már csak terjedelménél fogva is jelentős) Schönberg-tanulmányra kell itt nyomatékkal felhívunk a figyelmet, hiszen megint olyan területről van szó, amelyet Kárpáti János Bartóktól függetlenül is bejárt – ne feledjük, hogy ő írta az első és mindmáig egyetlen magyar nyelvű könyvet a második bécsi iskola vezéralakjáról. Ez a több mint negyvenéves (1963-as) esszé ma is frissen hat frappáns észrevételeivel, logikus felépítésével és meggyőző érvelésével.

Három kritika zárja a kötetet, Tallián Tibor, Somfai László és Vikárius László egy-egy Bartók-monográfiájának recenziója. Kárpáti ismét bebizonyítja, hogy milyen éles szemű olvasó, és milyen világosan látja a tárgyalt munkák erejéit még akkor is, ha olykor ellenvéleményének ad hangot. Ez a kiegyensúlyozott látásmód teszi a recenziókat önmagukban is fontos, informatív írásokká. Utolsó helyen áll az a kritika, melyben a volt tanítványt, Vikárius Lászlót „üti lovaggá” Kárpáti tanár úr, aki már a recenzió címében is hangsúlyozza, hogy a Bartók-kutatás „új irányát” látja Vikárius könyvében. Így válik a könyv vége egy új kezdet hírnökévé – a tapasztalt tudós bejelenti, hogy megérkezett az új generáció, amelyik majd továbbviszi a fálkyát. De előszavában arra kér minket Kárpáti János: „Ezt a múltat és jelenet összefoglaló tanulmánykötetet ne tekintsek Bartók zenéje kapcsán kimondott utolsó szavammak.” Nem tudom, kinek is juthatna eszébe annak tekinteni; a könyv megjelenése óta a zenetudományi közösség már hallhatott is új Bartók-előadást Kárpátitól, és csak azt kívánhatjuk magunknak, hogy az elkövetkező évek legalább még egy kötetre való új írást hozzanak ettől a kiemelkedő, fáradságtalan és sokoldalú mestertől.

² A KELET ZENÉJE. Zeneműkiadó, 1981.

³ BARTÓK VONÓSNÉGYESEI. Zeneműkiadó, 1967; BARTÓK KAMARAZENÉJE. Zeneműkiadó, 1976.