

# FIGYELŐ

## MINDEN MEGVOLT

**Térey János magyar trilógiájáról,  
különös tekintettel az „Asztalizené”-re**

Az utóbbi években különösen látványossá vált a költőként induló, költőként ismertté vált szerzők kirándulása a prózai és drámai műnembe, a magyar színház fordítóként és szerzőként dolgoztatni kezdte a kortárs költőket, és egyre több regény kerül napvilágra lírikusok tollából. E folyamat eredményeként beköszöntött a verses regények után a verses drámák divatja, Térey mellett Borbély Szilárd, Lanczkor Gábor, Szálinger Balázs és mások művei segítkeznek a műfaj reneszánszát megteremteni. Mindennek természetesen részben piaci magyarázatai vannak, a színházi intézményrendszer mint megélhetési forrás, a verseskötetek „eladhatatlansága” és ezzel szemben a regény viszonylagos kelendősege, és nincs is okunk rá, hogy ezt ne vegyük figyelembe, ahogy a legutóbb Radnóti Sándor által szomorúan konstatált novellaváltság is legalább részben piaci folyamatok eredménye lehet, mégsem elégedhetünk meg ennyivel.

Térey Jánosnak, a verses dráma megújítójának esetében például arról van szó, amit egy nagy költő, drámaíró és művészetfilozófus, Friedrich Schiller úgy formulázott, éppen a közönségigény és a színházművészet kapcsolatának buktatóit és lehetőségeit elemezve, hogy a színház „*legyen költői játék*”, és ennek két biztosítékát a „*metrikus nyelv*” és „*a kar bevezetése*”-ben látta saját drámájához írt előszavában.<sup>1</sup> Térey drámáiban pontosan ez is történik, a metrikusság esetében világosan, a kar-rezonőr probléma újjáértelmezése pedig ezeknek a szövegeknek a legnagyobb poétikai innovációja, amint később megkísérlem kifejteni, költészet és dráma összekapcsolása elsősorban nem piaci kényszer, hanem dramaturgiai megfontolás. Térey három legutóbbi drámája között szoros kapcsolatot lát, *magyar trilógia* néven kapcsolta össze őket, egy második drámaciklust hozva így létre életművében. Ha elfogadjuk ezt az ajánlatot, meg kell kísérelnünk megtalálni a tematikusan

közvetlenül nem adott kapcsolatokat a három szöveg között. Nem elég annyi, hogy a Papp Andrással közösen írt *KAZAMATÁK* a „múlt”, az *ASZTALIZENE* a „jelen”, a *JEREMIÁS* pedig a „jövő” drámája volna, ahogy a *JEREMIÁS* fülszövegében olvassuk, mert ha ez a legkülsődlegesebb értelemben igaz is, semmit nem mond arról, mit kapcsol össze múlt, jelen és jövő, vagyis röviden szólva arról, hogy: mi a magyar. A trilógia válasza erre a kérdésre, bár külsőleg megtartja, lényegi értelemben érvényteleníti a magyarázatkísérlet bázisául szolgáló lineáris időképzetet.

Értelmezésem fókuszában a középső dráma áll, a „jelen” drámája, a másik kettőre összehasonlító utalásokat teszek csak. Az *ASZTALIZENE* második, Örkény István egyik híres egyperceséből vett mottója arra az egyetlen helyszínre utal, ahol a dráma játszódik, a hol Királyhágó, hol Joliot-Curie tért. Az *ÖRÖK NOSZTALGIA* című írás éppen azt mutatja meg, hogy bármennyire szeretnénk, számunkra nem adatott másik színtér, hiába elviselhetetlen, hiába költöznénk, mégsem tudjuk elképzelni sem itt, sem máshol az életünket. Ennek az édesbús magyarság- és történelemértelmezésnek a radikalizálása a dráma; szereplői szintén menekülnének saját életük kulisszái közül, de képtelenek rá. A trilógia drámái mindig zárt terekben játszódnak, ahogy erre Radnóti Sándor rámutatott az *ASZTALIZENÉ*-ről szóló írásában, de a megállapítás érvényes maradt, sőt fokozottan érvényessé vált a *JEREMIÁS*-ban. A Királyhágó téri étterem neve, a White Box beszédes név, zárt, hideg és absztrakt teret jelöl,<sup>2</sup> kísérleti teret, ahogy a teret designerként berendező szereplő, Krisztián mondja: „*a szűzi, tiszta tér maga / Lássuk, ahogyan fokoként benépesül, / Ahogyan fészket rak benne a társasélet*”. A dráma démiurgosza tulajdonképpen kegyetlen antropológiai kísérletet végző megfigyelő, aki megfigyeli, hogyan viselkednek szereplői a zárt, laboratóriumi térben. Ezért, a kísérlet sikere érdekében nem „szeretheti” szereplőit, nem érezhet együtt velük, mert az valamiféle előfeltevést igényelne, az emberbe vetett hitet vagy reményt. A humanizmus felfüggesztése munkahipotézis. Ennek szükségszerűen közvetett, alkotáslélek

tani bizonyítéka Térey egy interjújának részlete: „Győző pökhendi hólyag, nem sajnálom, de kísérleti nyúlként szükségem van rá.”<sup>23</sup> A darabban hangszélyos hó-motívumsor is összekapcsolódik ezzel a fehér, hideg térrel, átértelmezve a BUDA-hagyomány által is felidézett Otlík Géza hó-motívumát; nem lesz a váratlanul bekövetkező kegyelem jelölője többé. Az étteremtulajdonos Győző régi iskolatársa és „barátja”, a sebész Kálmán is az elfedés, elfojtás metaforájaként használja egykori szeretőjével, Delfinnel beszélve: „Mindez holnapra hó alatt van. / Mindez holnapra vastag hó alatt.” (98.) Ott, ahol a bűntudat kultúrája uralkodik, a „félrelépés”, a „bűn” és az elfojtás körforgása képes csak strukturálni az időt, ez válik még nyilvánvalóbbá a JEREMIÁS-ban, mely szöveg teljes címe: JEREMIÁS AVAGY ISTEN HIDEGE. Az Isten hidege a darab főszereplőjévé váló zárt tér, a műszaki-technikai okokból elhagyhatatlannak bizonyuló kálvinista Róma hasonló hangoltságára utal, Kálmán önértelmezésének is kitüntetetten fontos része a kálvinizmus. Ezzel indokolja lépten-nyomon „nyakasságát”, hogy nem hajlandó tudomásul venni: házassága megreparálhatatlan. A férfias elszántság a helyzettel szembenézni képtelen infantilizmusba fordul, a gályarab ősök szabadsága, kősziklán épült házuk bevehetetlensége éppenséggel valódi kötődés nélküli függéssé és rabsággá, a nyakasság újfent elfojtássá és ennek nyomában ismétléskényszerré válik, ezért nem tud a sebész kilépni a végleg megmerevedett drámai viszonylatok közül, szépen példázva, hogy a tér zárttságát nem külső körülmények hozzák létre, hanem a viszonyrendszer produkálja, olyan szövevényt teremtve, amely úgy zár össze mindenkit, hogy közben semmilyen közleledést sem tesz lehetővé. A JEREMIÁS-ban a bensőség nosztalgiája a hidegben és a bezártságban, egy a múltban is fenyegetett, a hidegtől ostromolt, a jelenben már visszahozhatatlanul eltűnt térhez rendelve idéződik fel: „SKARLÁT (Jeremiáshoz, anélkül, hogy odafordulna hozzá): ...Csontig ható hideg! Sosem felejtem: / Sziszegő szél, átfúj Hajdúból Biharba, / Biharból Hajdúba, ha úgy tartja kedve. / Mi alszunk kettesben, Jeremiás meg én, / Nálam, a szobámban, kétháznyrá innét. Üvölt a szél, / Jégcsap csilingel. Csontjaim ropognak, / Amikor kinyújtózom reggel. / Bárcsak örökké tartana / A fölséges ágynyugalom. JEREMIÁS: ...Tejjefér a kálvinista Róma. / Jégcsap csilingel, csontjaid ropognak, / S nagyanyó ott ül a kandallónál. / Ez a fél-

álombeli táj, ahol új hó hull a telepre, / Ez a dermesztő, tompa idő, a szitáló porcukor... / Ígyünkön az úrvacsora és bor íze.”

Az összetartozás egymással és a – katolikus áldozati liturgiával szemben szigorúan csak jelképes érvényű – egyesülés Isten egyszerűült fiával az úrvacsora segítségével, mindennek közege a dermesztő, tompa idő: „képeslap a kálvini édenről”. Az úrvacsora és az Isten hidege alighanem joggal juttatja eszünkbe a protestantizmus nagy skandináv „költőjét”, Ingmar Bergmant és vele Isten csendjét egyúttal az ÚRVACSORA című filmből, az ő trilógiájából. Ez, a némaság pedig visszautalhat minket Kálmánhoz és válófélben lévő feleségéhez, Almához, akik – mint az Örkeny-novella apróhirdetésében – szabadulnának egymástól, a férfi jelzi is betopanó hitvesének, hogy ez az ő törzshelye. A magabiztos Alma riposztja: „Nyilvános hely... Miért nem küldtél / Ultimátumot? Néma gyerekek / Az anyja sem érti szavát.” Ez a mondat, együtt a hóval, Budával és a zárt tér problémájával, újfent Otlíkot hozza elénk kikerülhetetlenül, Medve Gábor és az édesanyja beszélgetését. Ott azonban, a kőszegi katonai alreál fojtogatóban zárt térben a szavak hiánya eltéphetetlen, szavakon túli közösséget teremtett, és olyan érinthetetlen belső integritást, amely mintegy kiemelte a szavak nélküli megértés közösségét abból a térből, ami a közösséget létrehozta. Azt a teret – és ezt csak a némaság tudhatta elbeszélni – transzcendálta a Trieszti-öböl. Ebben a térben minden szó néma marad, és nem vezet ki belőle semmilyen út. A zárt tér minden integritást felőröl, minden hazugságot kiüresít, hogy a végén ne maradjon a helyükön semmi. Mindazt, ami sajátjuknak tűnt, érvénytelenként leplezték le egymásban. A darab legnagyobb túlélőjének és legnagyobb végső vesztesének, Győzőnek kell hallania Almától, amikor a nő végérvényesen visszautasítja, hogy: „nincsen arcod” (179.), és ez mindenki másra is igaz, csak a legelbizakodottabbnak, aki még mindig nem vette észre, külön meg is kell mondani. A szereplők összezártsága úgy vált végérvényessé, hogy bebizonyosodott: semmi közülük nincs a többiekhez, de még önmagukhoz sem. A brutális külső hatások számára sem hozzáférhető belső mag, az elpusztíthatatlan személyes integritás humanista mítoszát mondja fel a darab, ami önmagát zeneműként határozza meg, és ahogy Adrian Leverkühn visszavonja a IX. SZIMFÓNIA-t, úgy vonja

vissza az ASZTALIZENE a XX. századi magyar próza egyik fundamentumát, az ISKOLA A HATÁRON-T.<sup>4</sup>

A dráma záróakkordjaként belépő hó abban a pillanatban kezd el hullani, amikor Kálmán megérti végre, nincs miért tovább várnia Almára, nem katarzis és megtsztlulás lesz, hiszen minden perspektíva végleges lezárulása esetén a katarzis semmiféle újakezdet nem ígérhet a pusztulás utánra. A drámabeli felismerések befedésével, eltüntetésével éppen azt teszi lehetővé a havazás, hogy a szereplők tovább élhessenek. Eltünteteti mintegy a maguk mögött hagyott estét, a dráma, a feltárulás idejét, kegyelme nem terjed tovább, mint hogy a „katarzist” megakadályozza. A színjáték utolsó gesztusával eltörli önmagát.

Győző nyitómondatai, melyek szerint „*tavaly mindenki meghalt*” (9.), a drámán túli térben indítják el a művet, ami történik, már tragédia utáni, a drámái viszonyrendszerek nem módosulnak majd a szövegben, hanem egyszerűen világossá válnak mindenki számára, mindenki előtt nyilvánvaló lesz az első pillanattól adott kilátástalanság, a megfagyott viszonyrendszer további módosulásainak lehetetlensége. Ennyiben csehovi az ASZTALIZENE dramaturgiája. Csehov darabjai „*belül mégis mozdulatlanok, egy helyben maradók... Egy, a darab elején is véglegesnek látszó helyzet egészen véglegesnek mutatkozik a darab végével*” – írja Lukács György,<sup>5</sup> és ez igaz az ASZTALIZENÉ-re is. A házasságok és barátságok, szeretői kötések, amelyek a drámában tönkremennek, már a kezdet pillanatában is halottak, csak az maradt hátra, hogy mindez világossá váljon, azzal együtt, hogy nem lehet kilépni belőlük. Ezért nevezi Lukács „*drámaiatlan*”-nak Csehov műveit, és ezt a „*drámaiatlanságot*” (ami aligha szerencsés szó) hivatott megemlíteni, „*shakespearizálni*”<sup>6</sup> az idézett, schilleri értelemben vett, költőien stilizáló drámaiság, az akciók és viszonyváltozások nélküli tragédiákat.<sup>7</sup> A nyitómondatok távolról újfent utalnak a KAZAMATÁK elején megidézett Shakespeare-drámára, a III. RICHÁRD-ra, ott is a vég, a Rózsák háborúja utáni, újakezdesnek tűnő pillanat az első megszólalás ideje, Glosteré, ott is számba veszik a halottakat, és keresik a továbblépés útjait, és itt is. „*De mi élünk, gyászban, bár sima arccal; / Tervet szöve az új életről.*” (11.) Győző is úgy véli, egyedül ő maradt a színen az új kor legpotensebb, tán egyetlen aktoraként, mikor leszámol az előző évvel, annak konstatálása,

hogy mindenki meghalt, de mi élünk, visszaköszön újra a híres nyitószórnak York napsütéséről, ami rosszkedvünk telét immár eloszlatta. Gloster békét dicsőítő beszéde éppen olyan gunyorosan cinikus, mint Győző „*gyásza*”. Az ő glosteri pálfordulása („*úgy döntöttem, hogy gazember leszek*”-je) az lesz, amikor kiderül, hogy Kálmán barátjának, akiben házassága megromlása óta ő tartja a lelket, el akarja csábítani egykori feleségét, vigasztalása számítás. Beszéde, akárcsak Richárdé, azért különösen álnok, mert igaz, pontosan látja és jellemzi Alma hideg, érzéketlen céltudatosságát, mikor megpróbálja végképp elidegeníteni Kálmántól. Kisstlú Joliot-Curie téri III. Richárdként az igazsággal manipulál, miközben már itt világossá válik, hogy maga sem szereti, csak birtokolni akarja Almat.

A nyitófelsorolás részeként, ami azt veszi számba, ki mindenki halt meg, az anakronizmust, a stilizációt hangsúlyozó elemek kerülnek a felsorolásba, hol Shakespeare világában, hol a 2000-es évek Magyarországon vagyunk (a „*stilizálás*”, az előkelő és választékos ételek, a nem kis részben reprezentációs célokat szolgáló kultúrafogyasztás, az üres időmúlás értékessé tételének megannyi kísérlete a darab szereplőinek is életstratégiája, a verses drámaforma finoman hangsúlyozza és karikírozza ezt is). „*Egyházatyák, tábornokok, királyok, / Bírók, ombudsmanok, házmeszterek.*” (9.) A strofa zárószóiban marad a „*shakespeare-i*” dikció, de az ombudsmanok és utánuk még a házmeszterek anakronisztikussá és stílustörővé válnak, jelezve, hogy a stilizáció üres, a banalitás felékesítése. Ez válik világosabbá a Győzőnél dolgozó pincérfiú, Roland főnökének kontrázó, kicsit ügyetlenebb, sutább szavaltati kísérletéből: „*Majdnem mindenki meghalt / Lejött a szerről, vagy ráállt a szerre; / Egy biztos: váltott. Egész másminyen.*” (9.) Váltott, de a nagyon szűkös alternatívákon belül, tehát lényegében minden ugyanúgy maradt: lejött a szerről, vagy ráállt a szerre. Az így strukturálódó időben már semmilyen drámái változásnak nincs helye, a nyitómondatokat végképp kiüriti Győző szorgalmas segítőjének, Kálmánnal szólva, „*klón*”-jának (112.) bemutatkozása. Tavaly mindenki meghalt, de semmi különös nem történt. Senki nem is élt soha, már mindig is mindennek vége volt.

A „*lejött a szerről, vagy ráállt a szerre*” sor kicsinyítő tükröként, előzetes összefoglalóként meg-

mutatja a dráma dramaturgiai dinamikáját: a kényszerítő szembesülés és az újra felépített, végképp hiteltelenné váló, de alternatíva híján elhagyhatatlan<sup>8</sup> „*életzhuzságok*” közötti öröklődést: ez a dramaturgia a szembesülést elkerülhetetlenné teszi, a katarzist lehetetlenné.

A KAZAMATÁK-hoz némileg hasonló a darab térszerkezete: közös kint és bent feszültsége, a bentiek fenyegetettségérzése, a kint és bent közötti látszatellentétek és voltaképpeni párhuzamok. Ahogy a KAZAMATÁK-ban áll: „*Egyetlen házunk, egyetlen terünk van.*” A különbség az, hogy míg az előző darab „*a sokaság drámája*”<sup>9</sup> volt, addig itt a „belső” tér további zárt és megközelíthetetlen, fenyegetett és végül védhetetlenné váló belső terekre hasad. Ezt tekinthetjük a „*kegyetlen drámái tekintet*” gúnyos tréfájának is: a „*bentiek*”, a szereplők éppen úgy nézik le a „*csőcseléket*”, és éppen úgy tartanak tőlük, mint a Köztársaság téri pártház dolgozói, a felső középosztályos aranyifjak drámájára a KAZAMATÁK ironikus árnya vetül, ahogy őket – pitüaner szerelmi harcaikkal együtt, akárcsak itt – összekapcsolja a mozgalmi múlt, úgy kapcsolja össze emezeket a Toldy Gimnázium, egyik zárt életformát a másik zárt életformával. Ezt a rímet felerősíti, hogy az ASZTALIZENE eseményeinek hátterét is 1956 szomorú, groteszk, tragikomikus és véres paródiája szolgáltatta az ötvenedik évfordulón, a „*morális válság*” idején, ahogy Térey is idézi a drámában és az utószóban is.

A JEREMIÁS Debrecenjével hasonló a helyzet. Ez a zárt ellentér foglyul ejti Nagy Jeremiást, aki úgy tudja, szülővárosa provincia, ennyiben önleírása analóg a White Box vendégeivel és a Köztársaság téri élcsapatéval is. A voltaképpeni drámái folyamat itt is az ellenterek homogenizálódása, az ellenprovincializmus lelepleződése, annak megmutatkozása, hogy a „*kitörés*” logikája végtére is a ressentiment logikája, és ezért nagyon is hozzátartozik ahhoz, amitől el akar szakadni. Ezt anticipálja még az alapszituáció is, az, hogy Jeremiást mintegy foglyul ejti Debrecen ellentere. Két zárt ellentér egyetlen zárt és folytonos térré lesz. Ekképpen nem csak az egyes drámák belső terei válnak homogénné, de az egész magyar trilógiára kiterjeszthető, történelmi-jövöbeli magyarságvízióvá növelhető a már idézett sor: „*Egyetlen házunk, egyetlen terünk van.*” Ez a múltban-jelenben-jövöben viszszatérő „*hideg*” és zárt tér egyfajta magyar mitológia világát hozza létre, ebben is párhuzam

osszá válva a NIEBELUNG-LAKÓPARK-kal. A provincializmus (és ellenprovincializmus) mitologikus karakterű óriásszimbólumai távolról Térey kedves költőjét, Ady Endrét elevenítik meg.

Az idő változatlanságának tapasztalata a tér rögzítettségében, lényegi egyformaságában és díszleteinek változásában közvetítődik: „*GYŐZŐ: Szemben a Manréza bezárt... ROLAND: Pedig eszményi sarokház / Az volt korábban a Diaszpóra, nem? GYŐZŐ: Az semmi, de / Ez volt anno a Szegefű étterem / S eddig még minden néven megbukott.*” (10.) Az idő és a tér egymáshoz illeszkedő dimenziókként zárnak le minden darabbeli perspektívát. Ennek a reménytelen keresésnek a leírásában válik az idő térré újftent Győző szavaiban: Kálmán szerinte „*katat és keres egyre, / Mint a levél erein végigszaladó ujj / Az újév terepén szeretne kügazodni: / Ki kicsoda elseje után s ki volt azelőtt.*” (13.) A tér mintegy a mozdulatlan időbe szorul.

Azt is megtudjuk, még a bevezetésből, hogy szintén tavaly „*mindenki megvolt: mindenkinek.*” (12.) Ebből is láthatjuk: minden lehetséges viszonyváltozás, minden dráma mögött vagyunk, és a szereplők közti kapcsolatrendszer börtön, ha tetszik: kazamatajellegéről is képet kapunk. Ahogy a téren új és új vendéglő nyit ki és megy csődbe ritmikusan, úgy ők sem tudnak közös életük csődjéből, börtönéből kilépni, csak változtatni a kombinációkat, melyek nem viszonyok többé. Ez a dráma beharangozott alapszituációja, amelyben a White Box kis kazamaták rendszere a város és az ország nagy kazamatarendszerében. A térszerkezet kiépüléséhez fontos adalékkal járul hozzá Győző beszámolója feleségéről, akiről megtudjuk, hogy a gyerekek betegsége, a rossz idő és a város puszkaporos hangulata arra készíti, hogy csak igen ritkán mozduljon ki. Az étterem és a lakás egyként zárt és fenyegetett terek, egymástól tekintélyes távolságra: az ilyen párhuzamos helyek rajzolják ki a drámái tér monádrendszerét. A tér elválaszt, és így, elválasztva összezár: nemcsak Alma, a Győzővel és Kálmánnal egyként csúnyán végződő viszonyba bonyolódó Delfin, a Győzőt féltékenyen szerető-gyűlölő, meleg Krisztián is eljár a White Boxba, de még a mindenkit megvető és mindenkitől megvetett zenekritikus, Henrik is.

Az, ami nem teszi lehetővé, hogy a szereplők „*hozzáférhessenek*” egymáshoz, éppen hasonlóságuk, ahogy a KAZAMATÁK-ban is éppen az

okozza a problémát, hogy „*egyetlen házunk, egyetlen terünk van*”, hogy kintiek és bentiek felcserélhetők.<sup>10</sup> Az ASZTALIZENE szereplői is számtalan vonatkozásban tükörképei egymásnak: annak, akinek a darab idejében zajlik az önfelismerési drámája, Győzőnek éppen úgy megy tönkre a házassága, ahogy Kálmáné kicsivel előbb. Győző cinikus kegyetlensége önleplezővé válik, amikor „tanítja” Rolandot: „*Körbeadja a társaság / Ezeket a nagy kaliberű nőket; / Nekem is megvolt, neki is megvolt, szép volt; / Neked is meglesz, ha ma nem, hát holnap, s akkor / Húzol majd egy strigulát a füzetbe.*” Az, amit itt Delfinről megvetően elmond, saját ambíciója barátja feleségével, Almával kapcsolatban, ráadásul már az elejéről tudjuk, éppen tőle: „*mindenki megvolt: mindenkinek*”. Delfin és a többiek közt nincs semmi különbség: „*Milyen év volt. Főbenjáró bűnök... / Morális válság van, barátaim. / Mindenki elrontott valamit, / Vagy megcsalt valakit, / Vagy bűnözött, és bántatlan maradt*” (48–49). – halljuk Győzőtől, és ennek csak akkor van értelme, ha egyszerre vonatkozik a „kinti” és a „benti” térre, a morális válság kint és bent is tombol. A kint csak látszatra, csak a szereplők „hamis tudatában” ellentér.<sup>11</sup> Amikor a White Box közönségét Győző el akarja határolni az utcától – „*Ha eltörlik a földről a fél Budapestet, / A White Box akkor sem vesz tudomást*” –, megszólalnak a híressé vált, nehezen feledhető sorok: „*GYŐZŐ: Szóra sem érdemes ország. / Agyalágyult, szóra sem érdemesítendő / Ülnökök és elnökök / Minden időben, minden színben... KÁLMÁN: Szóra sem érdemes évjárat. ROLAND: Szóra sem érdemesítendő idő. (El) GYŐZŐ (fölpillant a csillárra): Szóra sem érdemes égbolt, / Szóra sem érdemes égi lakókkal, / De alatta a hangulatos Budapest.*”

Már a szóra sem érdemes évjárat említésekor gyanút foghatunk, hiszen az ország több nemzedékből áll, míg az itt összegyűltekről tudjuk, hogy „25 és 40 közt vannak”, nemzedéktársak, amikor azonban Győző felpillant a csillárra, miközben a Budapest feletti égboltról beszél, már világos a helyzet. Az elhatárolás kísérlete egyesítette úgy a lentet és a fentet, ahogy a kintet és a bentet: ugyanaz a szóra sem érdemes harc folyik kint és bent, vérrel és vér nélkül. Kivagyí szereplőink tükrei csak a kinti eseményeknek, semmivel sem nagyszabásúbbak náluk. A dacos félrenézés, az elszigetelődés hamis tudata, „*a hangulatos Budapest*” csak azért is vigadása emlékezetünkbe idézheti Vas István megrázó ver-

sét az EGY SZERELEM HÁROM ÉJSZAKÁJA című musicalből, egy szóra sem érdemes ország szóra sem érdemes fővárosának szívét tépő pusztulásáról: „*Isten veled, Budapest, te édes.*”

A drámában kétszer fordul elő a „*tipikus magyar mentalitás*” szókapcsolat, ami értelemszerűen egy közösséget jellemez úgy, hogy az, aki beszél – legalábbis e tekintetben –, nem tudja magát a közösség részének. Először Krisztián mondja, amikor Győző elfelejti felköszönteni a születésnapján, és mikor ezt számon kéri rajta, ő sértődik meg. Másodszor, természetesen, Győző mondja ugyanezt, mikor a könyvelője megítélése szerint túl későn hívja: „*Önsajnálás és önsajnálattal, / Az édesanyátokat / Tipikus magyar mentalitás.*” Krisztián, amikor számon kéri az elmaradt köszöntést, úgy véli, nem nárcizmusból teszi: „*Ismersz, tudod, nem vagyok / ...Szerelmes a képmásomba / A forrás tükrén; Nem bolondultam bele / Az önnön fenoménomba, tudod.*” (24.) Önimádat és könnyen sértődő mimózaság jóval később összekapcsolódik a darab többszörös tükörszerkezetében Győző és Alma szópárbájában, amikor a nő visszautal a Krisztiánnal folytatott vitára: „*ALMA: Krisztián, tudod, iszonyú érzékeny. GYŐZŐ: Én is iszonyú érzékeny vagyok. ALMA: Nárcisz vagy te is, és ő is Nárcisz.*” Ezekben a megszólalásokban mindenki rezonőrként viselkedik,<sup>12</sup> pontos jellemzést adva a másikról, észre sem véve, hogy maga is része a viszonyrendszernek. Mindenki a drámai viszonyrendszer része, így sikerül a rezonőrszerep drámai problematikusságát megoldani, úgy, hogy a megszólalások egyszerre lesznek megvilágítók és önleplezők, ezért lehet megjegyezni szentenciákat a szövegből („*tavaly mindenki meghalt és mindenki megvolt: mindenkinek*”, a „*szóra sem érdemes*”-monológ stb.) anélkül, hogy ezek a drámai viszonyokon kívüli, azoktól független, szerzetlen „igazságokká” válnának. A kölcsönösen egymásra néző tekintet leleplező és önleplező összességéből rajzolódik ki a darab hidedeg tekintete, „nézőpontja.” A darab tükörszerű, leleplezést és önleplezést vegyítő dialógustechnikája azt eredményezi, hogy az önmagukra vak rezonőrök tömege mintegy újraalkotja ezen a sajátos módon a kart.<sup>13</sup> Eppen ezt a visszafordulást sürgette a francia klasszicista drámával hadakozó Schiller, úgy vélvén, hogy „*amikor megszüntették a kart, s ezt az érzékileg hatalmas szövet összevonták a rezonőr alakjába, ebbe a jellegtelen, lapos, unalmasan visszatérő figurába,*

az korántsem volt oly nagy megjavítása a tragédiának, mint azt a franciák és majmolók képzelik”. Mindenki szereplő, és egyúttal mindenki tagja a karnak.<sup>14</sup>

Ez a dramaturgia megvilágítja a cinikus élelés válságát, önreflexió-képtelenségét és ezen keresztül cinizmus és szentimentális önszeretet világos összefüggéseit. A szembesülés hosszú elkerülését éppen az teszi lehetővé, hogy az igazság helyett a másik manipulatív szándékát ismerik csak fel a szereplők, épp élelőtáncosok, az, hogy „átlátnak a szitán”, teszi lehetlenné számukra az önmegértést. Így válik a hangulatos Budapest „Thébává”, minden szereplő „Oidipusszá”. Tavaly, tudjuk, mindenki meghalt, járvány dühög a városban, természeti csapások (a 2006. augusztus 20-i orkán) és állandósult zavargások sújtják, Győző pedig palotájában a félrenézés diadalát zengi: „*Engem az érdekel elszántan, komolyan, / Hol kapok aromás szarvasgombát / Ebben a Styx partján épült / Ördögi városban, nem egyéb.*” Térey különben a darab megírása után két évvel újrarendíti (Karsai György segítségével) az OIDIPUSZ KIRÁLY-t.<sup>15</sup>

Szólni kell még az önmagára „zeneműként” tekintő drámaoperákra<sup>16</sup> vonatkozó szövegközi utalásairól is. Az ASZTALIZENÉ-ben legtöbbet emlegetett két zenedráma a FIGARO HÁZASSÁGA és a PILLANGÓKISSASSZONY, ezekben éneklő Delfin pályája fontosabb szerepeit. A FIGARO mintegy az ASZTALIZENE ellenpárja lesz: az átmeneti és „be nem teljesülő” szerep- és partnercserék abban a darabban, aminek szintén házassági válság, egy régi és egy frissen kötendő házasság válsága a tárgya, nem kényszerek, hanem éppen a felszabadulás eszközeként szolgáló játék generálja őket, hogy végül helyreálljon a „jó rend”. Az ASZTALIZENE világában a szerep- és párcsere kényszer és megunt rutin. A Susanna szerepén és a vele járó sikereken már túl lévő Delfin retorikai kérdést intéz a Kálmán helyére állni készülő Győzőhöz: „*De hát az Isten szerelmére, hogyan is / Tudna cserélni az egyik / Ember a másikkal?!... / Testben, lélekben, akárhogy. / Mint hogyha fölkinálták volna / A lehetőséget: belebújhatsz / Valaki más bőrébe. A nonszensz maga, nem? / Nyakába hághatsz, a helyére állhatsz, / Elfoglalhatod az állását, székét, ágycát, asztalát, / Mégsem leszel azonos vele. Maradsz: te magad.*” Akik mégis egymásra találnak, Zsuzsi és „Figarója”, Roland, azok is jobb híján az elrontott házasságok történetének folytatását ígérve: „*Az éjjeli őrszem végül mégis /*

*A szomszéd őrszemnek vall őszinte szerelmet*” (132.) – mondja Zsuzsi jó előre.

A FIGARÓ-ban még remekel a fiatal és romlatlanul erotikus Delfin, csak a szintén házasságtörést, önzést és kíméletlenséget tárgyazó PILLANGÓKISSASSZONY címszerepében bukott meg, és élete is épp ezt az ívet írja le. Vagyis nem igaz se róla, se másról Győző cinikus mondata, hogy „*boldogságra alkatilag képtelen*”. Ezzel a cinikus megjegyzéssel csak eltartja magától a problémát, hogy ne kelljen felismernie sajátjaként. A torz térszerkezet, vagyis ők maguk, közös múltjuk és viszonyaik, továbbá a körülöttük lévő tér, a hozzájuk hasonló, igaz, többnyire kevésbé „jó társaságokból” felépülő ország „termeli” boldogtalanságukat: „*miért nő ferdén a fa / a talajban húsz méter mélyen idegen anyag van*” – áll a KAZAMATÁK-ban. Az, hogy Delfin eljátssza Csocsoszán mellett – szolid sikerrel, a jóval kisebb szerepben tisztelen helytállva – Kate Pinkertont is, az itteni kényszerű és örömtelen szerepcserék keserű paródiája. Ezek a váltások és kísérletek már nem téveszthetnek meg senkit, hogy nevelő-nemesítő játékká legyenek, mivel mindenki régen átlát mindenkin. Delfin, aki egykor alighanem erotikusan játékos, „tűzrőlpattant” és egyúttal odaadó Susanna lehetett, a darab végére valójában Pillangókissasszony, Csocsoszán lesz, akit, mint „eredetiét”, magára hagynak csábítói születendő gyermekével.<sup>17</sup> A drámának azonban, mint már utaltam rá, egy „aktuális” Zsuzsija is van az azonos nevű pincérlány személyében: Ő azonban éppen nem utasítja el a hierarchiát, a fényt és a befolyást, Figarójára legfeljebb jobb híján fanyalodik. Az előkelő származású és viselkedésű Kálmán vonzza, és vonzalma csakis ennek az előkelőségnek szól: figyelme eldologiasító jellegű, és, ahogy a szereplők kultúra- és ételfogyasztásának is: eltéveszthetetlen a „fétiskaraktere”, a társadalmi helyzet iránti vonzalom. Intimitás iránti vágyát képtelen artikulálni, a jövőbe vetett reményét csak a bulvárlapok heti horoszkópjainak klisényelvén képes megfogalmazni. Figaro Zsuzsija úgy hűséges, hogy árasztja magából az erotikát, a White Box Zsuzsija sem nem hűséges, sem nem erotikus, Kálmán–Almaviva grófnak egy másodpercre sem tudja felkelteni a figyelmét, sem másik kifinomult grófjelöltjének, Krisztiánnak, bár az ő nevét inkább csak Roland bosszantására dobja be egy ponton. „*Pedig helyes fiú. És tehetséges is. / Majdnem híres... Mi lehet az aszcendense.*” (50.)

FigaRoland a „grófort”, főnökét nem kijátszani akarja, hanem azonosulni vele, a furfangot nem a hatalom hatástalanítására, hanem a szolgálátára és majdani megszerzésére használná, nem-hogy nem felszabadító, de a hatalom megszál-  
lottja.

A kitörés látszatát is csak a nosztalgia biztosíthatja. A mániákusan futurista Győző, aki magát mint jövőt imádja győztesen szembeállítani a múlttal, alkalmanként nosztalgiarohamokat kap, eszébe jut a gyerekkora, ami egyúttal a hely múltja is, amit makacsul Joliot-Curie térnek szólít. Itt visszaköszön az Örkény-novella eltüntetett eredeti kontextusa és a mottóban nem jelzett címe: **ÖRÖK NOSZTALGIA**. Ez egyszerre teszi Győzöt valamelyest esendővé és érthetővé, de közben féltőn gyengéd önimádatát még sziruposabbá, még ellenszenvesebbé fokozza.

A beszédes nevű Győző és Jeremiás alakjában és bukásában egyaránt felfedezhetjük az életmű korai szakasza, a „*természetes arrogancia*” kritikáját is, ha akarjuk. „*Mert Varsó valóban a harc városa, tökéletesen maszkulin és beteg város*” – írja A VALÓSÁGOS VARSÓ-ról szóló kritikájában Schein Gábor.<sup>18</sup> Ezek a sorok a város helyett akár Győzöt vagy Nagy Jeremiást is jellemezhetnék. A szerző nem kíméli jobban önmagát, mint másokat, Térey drámái a Térey-életművel is kegyetlenek. Ennyiben a szövegek akár önanalízisként is olvashatók (ami természetesen nem jelenti azt, hogy a korai versek egészükben elvetendőek volnának, csak azt, hogy egy másik tekintet mutatja fel őket most, máshogyan problematikusként és máshogyan érdekesként).

Henrik bizonyos értelemben valóban kívül áll a drámai viszonyokon, az egyetlen módon, ahogyan a kívülállólét itt megadathatik. Ő már túl van a resignáción, míg a többi szereplő még előtte van, a dráma juttatja el őket idáig. Henrik nemcsak a bekövetkezésén esett már át, hanem a tudomásulvételén is, a katarzison pedig ő is örökre innen marad, mint mindenki más. Cinizmus és magárahagyottsága csak elrajzolt, durva paródiája – esetleg anticipációja – a többiekének. A resignáció és az elmagányosodás Delfin, Kálmán, Győző további sorsa is, akár csak Krisztiáné, a pária valójában úttörő. A kritikusként dolgozó Henrik, a dráma Gregers Werléje – éppen mivel semmilyen kapcsolat sem készíti óvatosságra – cinikus éleslátásban, az igazság kimondásának ressentiment-től fűtött

vágyában is a többiek viselkedésének túlhajtása csak. „*A Királyhágón túlról idejöttél, / Hogy otthon légy miközöttünk, / Hogy meggyógyíts minket, / Megváltás minket, igazzá tégy minket; / Vagy ha sehogy sem sikerülne a megváltás: / Lopva kifoszod és megbiüntesd Budapestet?... / S bosszút állj rajtunk, hűtleneken?*” – kérdezi Delfin az aljasságig kegyetlen tisztánlátással, egy olyan támadás kezdeteként, aminek célja, persze, az ő esetében is az elszenvedett sértések megtorlása. A helyzetet az bonyolítja, hogy még Henrik szívében sem teljes a lemondás, néha még kigyúl, mint hosszú, téli éjjelen Mont Blanc örök hava, és éppen akkor, ha Delfinnel kerül egy társaságba, akibe még mindig indokolatlanul és óvatosan pisllakoló reménnyel szerelmes kicsit. A legvégén úgy felejtik ott a White Boxban szunyókálva, mint Firszet, az öreg szolgát a CSERESZNYÉSKERT-ben.

A legutolsó jelenetben „*higgyullad az összes színpadi fény, bántóan erős túlvilágítás*” (186.) – rendeli az instrukció. Az éjszakának vége, minden végképp világossá válik, de csak a nézőknek, a szereplők már jórészt távoztak a White Boxból, a már átöltözött, szerepüket lassan elhagyó dolgozókat és az alvó Henriket kivéve, akit a világosság nem bánt, és már különben is rég tud mindent. Ők még elvitatkoznak a számla rendezésén, a többiek már eltűntek az egész várost elborító, mindent elfedő hóesésben.

### Jegyzetek

1. Friedrich Schiller: A KAR FELHASZNÁLÁSA A TRAGÉDIÁBAN. = *Uő: MŰVÉSZET ÉS TÖRTÉNELEMFILÓZÓFIAI ÍRÁSOK*. Papp Zoltán fordítása. Atlantisz, 2005.
2. Ahogy Szegő János mondja: „*dobozba vannak zárva. Foglyai saját életüknek, hazugságuknak és élethazugságuknak. Győző, a leginkább centrumban lévő szereplő a legnagyobb fogoly: a White Box mintegy élete főműve, és ebbe a dobozba van bezárva, vagy a doboz: társadalmi illúziójába, amit Győző valóságnak hisz*”. Szegő János: *BUDASÁGUK TÖRTÉNETE. Magyar Narancs*, 2008. május 22.
3. ÉN TITKÁRSÁG NÉLKÜL DOLGOZOM. *Magyar Narancs*, 2008. december 18.
4. Ebből következően egyetértek Szilasi Lászlóval, aki egy a drámáról rendezett beszélgetésen „*az ASZTALIZENE zárlatának hóesését mindenképpen az ISKOLA A HATÁRON hasonló részletére való utalásként értelmezi, amely azt az imperatívuszt fogalmazza meg, hogy már Ottlik sem segít, azaz kulturálisan nincs hova kapaszkodni a XXI.*”

században”, és nem értek egyet Darabos Enikővel, aki szerint „a zárókép egy »humanista hőésés«, amely inkább feloldja a feszültségeket, mint hogy újakat teremtené”. Újakat nyilván nem teremt: minden megvolt. De nem is old fel semmit, nem ilyesmit tesz, hanem visszavon. A tudósítás, ami rögzítette véleményüket: Bol-dog Zoltán: VITAMIN, HIÁNY, HÓLYAGPUKKASZTÁS. *Irodalmi jelen*, 2008. október 12. <http://www.irodalmijelen.hu/?q=node/488>. Ez a visszavonás nyilvánvalóan összefügg a humanizmus felfüggesztésének munkahipotézisével: alkotóként nem szabad szeretned senkit. Ez a diszpozíció okozta Báthori Csaba félreértését, aki éppen olyan rövidlátó humanistaként értelmezte Térey verseit, mint Serenus Zeitblom barátja életművét. Ezért mehökkentően pontos, kivételes tudatosságról árulkodó önértelmezés Térey válaszerve, a DOKTOR FAUSTUS PANASZOLKODÁSA.

5. Lukács György: A MODERN DRÁMA FEJLŐDÉSÉNEK TÖRTÉNETE. Magvető, é. n. 426.

6. Az erőteljes Shakespare-utalás a felütésben egyértelműen jelzi Térey színházi eszményét, nem véletlenül mondja idézett, a kar visszaállítását szorgalmazó előtanulmányában Schiller, hogy: „A régi kar, ha bevezetnének a francia szomorújátékba, teljes nyomorúságában állítaná azt elének, és meg is semmisítené; Shakespeare tragédiái viszont kétségkívül csak általa kapnák meg igazi jelentésüket.”

7. „Térey ít, ebben a darabban összevegítette a modern társalgási színműnek (à la Csehov és Molnár Ferenc), a nagyoperának (à la TRAVIATA ÉS A VÉGZET HATALMA), valamint a barokk szomorújátéknak (úgy látszik, nem véletlenül, s nem hiába fordította le e műfaj legnagyobb remekművét, Calderón AZ ÉLET ÁLON című darabját!) tanulságait, s fantasztikus produkciót hozott létre: a semmitmondó mindennapi viszályokban úgy mutatta fel az archaikus tragédia lehetőségeit, hogy annak nem nosztalgikus emléke vagy visszfénye ragyog csak fel, nem ironikus lehetetlensége vagy groteszk történetisége idézetik fel mintegy a visszajáról, hanem valóban az jelenik meg, ami a mitikus tragédiáknak volt sajátja: a jelenetsor, legyen eszelekményileg bármilyen banális is, megszólalásán és megszólaltatásán keresztül idézi fel a mitikus erőket és összefüggéseket.” Margócsy István: „KARÁCSONYRA MINDEN KISIMUL”. *Revizor*, 2008. december 14. [http://www.revizoronline.hu/hu/cikk/73/terey-janos-asztalizenepost-2008/?label\\_id=79&first=0](http://www.revizoronline.hu/hu/cikk/73/terey-janos-asztalizenepost-2008/?label_id=79&first=0)

8. Ahogy Győző mondja Delfin kapcsán, de általános érvénnyel: „Fölépiült, hogysisne, fölépiült / Mint aki tudja a törvényt: *The show must go on.*”

9. Radnóti Sándor: A SOKASÁG DRÁMÁJA. = Uő: AZ EGY ÉS A SOK. *Jelenkor*, Pécs, 2010. 263–288. (Továbbiakban Radnóti, 2010.)

10. Erről írtam bővebben a dráma megjelenésekor, Teslár Ákos kritikájával vitatkozva: Vári György: VÁLASZ TESLÁR ÁKOS KRITIKÁJÁRA. *Beszélő*, 2006. november.

11. Radnóti Sándor írja, és megállapítása az írása után született JEREMIÁS-ra is érvényes, hogy: „Térey darabjai eddig is kívül álltak a mindennapi társadalmi téren,

s színhelyei »eltérő terek« – heterotópiák – voltak. A gazdagok és szépek gépfegyverrel védett lakóparkja, vagy az ’56-os dráma komplikált esetében az egymással szemben álló párt-ház és a fenyegető tömeggel benépesített Köztársaság tér, továbbá egy szimbolikus, nem létező tér, a mitikus kazamaták. Az ASZTALIZENÉ-ben elegáns budai kávéház-étterem a szín, amelynek – mindenki mindenkit ismerő – közönsége és tulajdonosa mérhetetlenül távol áll a magyar valóságtól, a pesti lapálytól és az ott törtéző 2006. évi zavargásoktól. Am az eltérő terek sajátossága, hogy valamilyen módon kirajzolják azokat a tereket, amelyektől eltérnek... van a darabnak egy másik dimenziója, amelytől mind a helyszín, mind a szereplők, mind a dráma el akarja tartani magát. Ez a behallgatott, de olykor mégis beszűrődő ellentétes elem, amelytől a mitikus Buda, a mitikus hegyvidék s a White Box világa meg akarja különböztetni magát, a pesti utca nyugalansága, puszkaporossága és feszültsége, »fölvonulások, atrocitások, miegyéb«.” Radnóti azonosítja a szereplők és a dráma tekintetét, én azonban azt kíséreltem meg igazolni, hogy a „mindenki rezonőr és mindenki Oidipusz” zseniális dramaturgiai ötlete létre enged jönni egy nem külső, mégis eltérő „tekintetet”. Radnóti Sándor: „CSAK A JOBB TÁRSASÁG, AZAZ A CRÈME DE LA CRÈME” = Radnóti, 2010. 258–261. <http://www.litera.hu/hirek/%E2%80%9Ecsak-a-jobb-tarsasag-azaz-a-creme-de-la-creme%E2%80%A6%E2%80%9D>.

12. Lanczkor Gábor figyelmeztetett egy az ASZTALIZENÉ-TŐL rendezett beszélgetésen, hogy: „elsősorban a szereplők illetik egymást kritikával, amelyben a karikírozás, a humor kap elsődleges szerepet”. Ebből a megállapításból indult ki gondolatmenetem.

13. „Olyanok ezek az önálló értékű részletek, mintha betétszerű monológok (esetleg két vagy több szereplő által előadott párhuzamos monológok) lennének, vagy mintha görög drámák kórusrészeit hallgatnánk, abból a színházi korszakból, amikor a kardalokat a kórus egyes tagjai között szétosztották a rendezők.” Sándor L. István: ZENEDRÁMA? *Ellenfény*, 2007. 10.

14. Ezért nem hiszem, hogy Roland és Zsuzsi – ahogy Radnóti Sándor idézett írásában véli – sokkal inkább lennének rezonőrök, mint bárki más. Nem állnak ugyanis kívül a viszonyok rendszerén, ahogy a dráma előrehalad, úgy egyre kevésbé, vagy csak egyre kevésbé hihetjük, hogy valaha is kívülről álltak, függetlenül attól, hogy a társaságnak nem részei, legalábbis semmiképp sem egyenrangú részesei. A dráma abban amúgy is nagyon radikális, hogy saját terén belül nem ismer el semmiféle „kívül”-t. E tekintetben a szerzővel értek egyet, aki a művéhez fűző utószóban úgy gondolja, hogy: „Voltaképpen kilenc Nácisz kifinomult és vértelenül is irgalmatlan csatája ez.” Térey János: ASZTALIZENE. Magvető, 2008. 190.

15. Jeremiás nyelvkivágása is lehet szövegközi utalás Oidipusz önmegvakítására (Turi Tímeának tartozom köszönettel az ötletért).

16. Azt talán mondani sem kell, annyira nyilvánvaló Térey esetében, hogy a drámai stilizáció milyen fon-



tos ihletője drámai életművében az operairodalom, még továbbá a Térey által különös becsben tartott Szomory Dezső drámaszerzői életműve, amint erre Radnóti is, Szegő is felhívta a figyelmet.

**17.** „S az is milyen kifinomult, választékos és paradox párhuzam, hogy a lassan kibontakozó drámai esemény – az opera-énekesnő megszüli gyermekét, akinek az apja a szereplők közül kettő is lehet – összefügg azzal, amiről jóval korábban már többször szó esett: Delfin megbukott a gyermekét egyedül nevelő és amerikai férjét visszaváró pillangókisasszony nagy szerepében, de sikerrel énekelte Pinkerton hadnagy amerikai feleségének, Kate-nek kis szerepét” – veszi észre Radnóti Sándor, de ismét nem kritikai, hanem „affirmatív” gesztusként értelmezi, mintha a darab tekintete is cinikus és frivol tekintet volna: „Térey drámája nemcsak diagnózis, hanem szimptomája is az érettebb, kifinomult, cinikus aranyifjúságnak.” Ezt határozottan nem hiszem, mert igaz ugyan, hogy nem csak „Térey nem szereti a hőseit, de... azok se szeretik egymást”, mert, mint megkíséreltem megmutatni, „Térey” „magát” sem szereti, ezért nem folytatja ebből a szempontból sem Molnár Ferencet a dráma, mert ő – teszem azt, Turai alakjában – borzasztóan szerette magát. Radnóti, 2010. 260.

**18.** Schein Gábor: TERMANN STÍLUSAL. *Alföld*, 1996. 4.

Vári György

## A RÉGI ISKOLA SZELLEMEBEN

*Bartók Béla: A hat vonósnegyes*  
*Mikrokosmos Vonósnegyes*  
(Takács-Nagy Gábor, Tuska Zoltán – hegedű,  
Papp Sándor – mélyhegedű,  
Perényi Miklós – gordonka)  
*Bartók Új Sorozat*  
*Hungaroton Classic HSACD 32513-14*

A zenetörténeti kánon nem változik máról holnapra. Olykor fél évszázadba is beletelik, amíg egy újonnan keletkezett mű vagy műcsoport sikeresen helyet szorít magának a zenésztársadalom és a nagyközönség által közösen kialakított értékrendben. Mindezt megfontolva több mint figyelemre méltónak tarthatjuk, ami Bartók vonósnegyeseivel a XX. század derekán történt. A hat kompozíciót (a legelső 1908/09-ben, a legutolsó 1939-ben keletkezett) már alig néhány évvel a zeneszerző halála után úgy tartotta számon a szellem világa, mint a XX. századi

zene aranytartalékának megkérdőjelezhetetlen részét. Sőt többről is beszélhetünk: e darabokat a zenei progresszió iránt fogékony értelmiség már igen korán sajátos visszacsatolásként, a beethoveni kései kvartettek után megszakadt intellektuális-filozofikus vonósnegyes-hagyomány méltó folytatásaként értelmezte, ezzel mintegy átnyúlva a Beethoven utáni vonósnegyesszerzők: Schubert, Schumann, Brahms, Debussy, Ravel és mások feje fölött, s nem kevesebbet állítva, mint azt, hogy a művek sűrűsége, mélysége, komplexitása, a bennük foglalt költői tartalom erkölcsi üzenete okán egyedül a bartóki hatos tekinthető a kései Beethoven-vonósnegyesteremés örökösének.

A művek értékelések alighanem működött egy zenén kívüli szempont is: Bartók *hat* vonósnegyest írt, s ez a mennyiség, ha egy életre elosztva is, a barokktól örökölt gondolkodás szerint éppen megfelel egy hagyományos *opus*nak – vagyis *egy nagy mű*nek. A barokk zenei opusfogalom persze már Mozart korában is kezdte érvényét veszíteni, a XIX. század hajnalán pedig végleg uralkodóvá vált az újabb gyakorlat, melynek értelmében többnyire egyetlen szonáta, szimfónia vagy kvartett visel egy opuszszámot. Mégis, az opusfogalom, ha a zenésztársadalom „kollektív tudattalanjába” süllyedve is, latens módon bizonyosan tovább élt és él, s egy szerző életművében egy műfajnak tekintélyt kölcsönöz, ha az adott kompozíciótípusból szerzője hatot vagy tizenkettőt írt. Az egyes művek között kimutatható ellentétek és hasonlóságok, utalások és kölcsönhatások rendszere így gazdagabb, a stílusfejlődés íve szélesebb – mindenesetre inkább kínálja az önálló művészi univerzum érzetét, mint azokban az esetekben, amikor egy szerző csak két-három alkotást jegyez a szóban forgó műfajban. Ez a gondolatmenet kívül esik a primeren művészi szempontok világán, de biztosra vehető, hogy befolyásolta a közgondolkodást Bartók hatos műcsoportjának megítélésakor. Természetesen a Bartók-vonósnegyesek nem juthattak volna a megbecsültségnek ama fokára, amely osztályrészükül jutott, ha nem olyan kvalitásos művek, amilyenek. Az a körülmény azonban, hogy hat keletkezett belőlük, befogadás-lélektanilag bizonyosan kedvező hatással volt e műcsoport megítélésére.

Aművek jelentőségének megfelelően a hangszeres interpretáció sem késlekedett a birtokbavétel gesztusaival. Az első fontos lépések már

a zeneszerző életében megtörténtek: a bartóki vonósnégyesek előadói hagyományát olyan kvartett-társaságok teremtették meg, amelyeknek tagjai még konzultálhattak a szerzővel – legfontosabb közülük a művek jelentős részét bemutató Waldbauer–Kerpely Vonósnégyes. Hasonlóan fontos szerepet játszott a bartóki vonósnégyestermés korai népszerűsítésében a Kolisch Kvartett, a Magyar és a Végh Vonósnégyes. A további évtizedekben külföldön és idehaza egyaránt rangos előadások és lemezfelvételek születtek a Juilliard, a Tátrai, a Bartók, később a (még Takács-Nagy Gábor vezette) Takács, illetve a Keller vagy a Hagen Kvartett műhelyében. A Bartók-művekkel együtt élő, azok értelmezése terén szóban és írásban úttörő munkát végző zenetörténészek (Somfai László, Kárpáti János, Kroó György) a maguk kritikai írásaiban többnyire következetesen a *régi* felvételek mellett tették és teszik le a voksot. Mintha a hangszeres előadó-művészet a vonósnégyesek dolgában egy ponton, nagyjából fél évszázada, elvesztette volna a fonalat, s már nem tudna a hat műről olyan új előadásokat, felvételeket produkálni, amelyek meghaladnák a régieket – vagy akár csak méltóak lennének hozzájuk.

Mindez nem önmagában álló jelenség, amely csak a Bartók-kvartettrepertoár területén éreztetni hatását: ami történt, összefügg a vonósnégyesjáték és a vonósnégyes-hallgatás szociológiájának megváltozásával, sőt általánosságban a vonósnégyesműfajról alkotott kép egészének fokozatos átalakulásával. (Minderről a közel-múltban fontos észrevételeket fogalmazott meg Somfai László SZONÁTA HÖLGYEKNEK, KVARTETT URAKNAK – HAYDN VILÁGA ÉS A MA REALITÁSA című írásában: *Muzsika*, 2009/7/3.) A kvartettezés, a vonósnégyes előadásának és hallgatásának körülményei nemcsak a XVIII. század és a XX. század eleje között, Bartók fellépése előtt változtak nagyot, de a Bartók halála óta eltelt évtizedekben is folyamatosan zajlik ez az átalakulás. Ennek megfelelően a vonósnégyes a házi zenélés műfajából lépésről lépésre koncertműfajjává vált, annak minden tulajdonságával. Közbevetném az olvasó, hogy a Bartók-kvartettek kezdettől nem a „házi muzsikálás” igény szintjén fogalmazódtak meg, s ez természetesen igaz. Am az a kvartettkultúra, amely a Bartók-művek ősbemutatóinak idején érvényben volt, még a régi előadói stílus jellegzetességeit viselte magán. Egyenrangú partnerek párbeszéde – ez

fémjelezte a klasszikus ideált. A kvartett koncertműfajjává való átlényegülésének folyamatában mindezt reprezentatívabb előadásmód váltotta fel, amely nyomatékosabban súlyt helyez a szólisztikus játék mozzanátára, a virtuozításra, a technikai perfekcióra, s ennek megfelelően hangzásigénye is más. A régi, olykor karcosabb, máskor bolyhosabb, de mindenképpen emberközelí szobahangzást fényesebben zengő, „lakkozott” teremhangzás váltotta fel, s elkezdődött a kvartettjáték lassú dehumanizálódásának folyamata, amelyben egy produkció megítélésének már az a döntő mozzanata, hogy az milyen tökéletes, milyen lendületes, milyen mutatós.

Ismét egy logikus ellenvetés: Bartók vonósnégyesei a kvartettirodalom legnehezebb művei, következésképp ezek méltó előadása valóban csak a legvirtuózabb kvartett-társaságok tagjainak legtökéletesebb együttműködésében valósulhat meg. Vagyis Bartók kétségtelenül megköveteli a virtuozitást. Valóban, de paradox módon, a virtuozitás ellenében, folyamatosan megköveteli azt a másikat, a barokkból és a klasszikából eredeztethető zenei magatartásformát is, amely beszédszerűvé teszi a zenélést. (Igaz, Bartók esetében ennek háttérében nem elsősorban a barokk hagyomány, sokkal inkább a népzene áll.) A *parlandónak* tehát folyamatos kölcsönhatásban kell lennie a *gústóval*, a beszédes-gesztikus játéknak a feszes virtuozitással. Ez a bartóki vonósnégyesjáték dialektikájának egyik kulcsmozzanata, s egyúttal az egyik olyan szempont, amely a zeneszerző kvartettjeinek előadását rendkívüli mértékben megnehezíti, hiszen a gyakori metrumváltások és a bonyolult ritmika miatt a közös játék egyensúlya amúgy is borulékony, s kiváltképp azzá válik, ha a szabad lélegzet mozzanátának is folyamatosan érvényesülnie kell.

Bartók-hanglemez-összkiadást egyszer már létrehozott a magyar hanglemezgyártás a hazai zenetudomány eredményeire támaszkodva és a hazai előadó-művészet akkori (hatvanas-hetvenes évekbeli) elitjének tudását kamatoztatva. Az eltelt idestova fél évszázad szükségessé tette egy újabb lemezgyűjtemény megjelenítését: ismét rögzíteni kellett, mit tart a magyar zenesztársadalom élcsapata etalonnak a Bartók-oeuvre előadása terén. Erre kínált alkalmat Bartók születésének 125. évfordulója: megkezdődtek a Bartók Új Sorozat (azóta közkeletűvé vált rövidítéssel: BÚS) munkálatai. A lemezciklus-

nak azóta számos darabja jelent meg. A régi és az új sorozatot összeköti, hogy már az első Bartók-lemezösszkiadásnak is szereplője volt Kocsis Zoltán, aki a BÚS lemezeinek meghatározó művészszerzője: ahol nem zongorista vagy karmester, ott is jelen van a művészekkel konzultáló, őket tanácsokkal segítő szakértőként. Így volt ez a vonósnégyesek kétlemezes albuma esetében is: a *Mikrokosmos Vonósnégyes* tagjai (Takács-Nagy Gábor, Tuska Zoltán, Papp Sándor és Perényi Miklós) együttműködtek Kocsis Zoltánnal a produkció rögzítésének idején.

Milyen tehát a hat Bartók-kvartett új felvétele? Kezdjük a választ mindjárt a rövid összefoglalással: minden jel arra mutat, hogy a négy muzsikusként sikerült áttörnie a láthatatlan falat, amely az utóbbi évtizedek rangos, értékes, de a kompetens kritika által ilyen vagy olyan szempontból mégis rendre elégtelennek érzett bejátszásai és a „régik nagyk” felvételei között húzódik. A két lemez szakmai fogadtatása elsősorban kedvező; azt mutatja, hogy a *Mikrokosmos Vonósnégyes*nek valóban sikerült, ami a BÚS igazi céljainak egyike, az etalonteremtés. Ez a felvétel minden bizonnyal hosszú időre bekerül a Bartók-vonósnégyesek legszűkebben értelmezett referenciaanyagai közé.

A titok nyitja alighanem három kulcsmozzanat. Az első a hangzás. A *Mikrokosmos Vonósnégyes* tagjai nem a ma divatos zománczott kvartett-tónus ideálját képviselik, megszólalás módjuk visszatér a két világháború közti kvartettezés természetességéhez. Ez a hangzástól puhább, máskor érdesebb a ma uralkodó ideálnál; a zengés dús, de a hangképzés soha nem erőltetett, a vonókezelés nem préselt, a perfekció igénye és a virtuozitás magától értődően van jelen, de nem cél, hanem eszköz. A második fontos mozzanat az előadások lélegzetvétele, a beszédesség mindvégig uralkodó szemlélete, amely kíséri, ellenpontoszza s ha kell, feloldja a feszes közös játékot megkövetelő, virtuóz pontosságot. Végül a harmadik tulajdonság a szuggesztivitás, a zenei folyamatok drámaként való megjelenítése vagy történetként való elbeszélése. Az interpretációk sorra-rendre megszólítják a hallgatót, s a maga módján valamilyen egy-egy teljes világot tár elénk, konfliktusokkal és ellentmondásokkal, fájdalommal és küzdelmekkel – valamint, ami mindenképpen többet nyújt a XX. századi kompozíciós techni-

ka által létrehozott magasrendű zenei szerkezetek pusztán intellektuális örömeinél.

Más szóval: a *Mikrokosmos Vonósnégyes* hat Bartók-tolmácsolása azért állja meg a helyét a „régik nagyk” referenciaértékű felvételei mellett, mert elveiben, esztétikájában maga is „régik”. Visszalépés ez? Netán valamiféle – nem a régi hangszerek használatában, hanem az előadói attitűdében megnyilvánuló – „historizmus”? Aligha. Inkább bekapcsolódás a hagyomány áramába. Az elmúlt évtizedekben sokan és sokat írtak és beszéltek a Weiner Leó nevével fémjelzett magyar kamarazenei iskoláról. Ez jelenleg is él, hiszen a közvetlen Weiner-növendékek közül is sokan aktívak még, az ő növendékeik pedig rajtuk keresztül, az ő közvetítésükkel szívták magukba a weineri örökséget. Takács-Nagy Gábor annak idején a kanadai Banffben, vonósnégyesével együtt Koromzay Dénes kurzusait látogatta, Tuska Zoltán és a kvartett többi tagja is közelről ismerte Végh Sándor művészetét, többen együtt is működtek vele különböző produkciókban. Sőt maga a *Mikrokosmos Vonósnégyes* is egy Végh Sándor-i szellemű muzsikusként, az Ittingeni Fesztivált vezető Schiff András ösztönzésére jött létre mint időszakos együttes. Mert tegyük hozzá: a *Mikrokosmos Kvartett*, egy széles körben elterjedt nézet élő cáfolataként, nem állandóan együttműködő tagok társulása. A közvélemény szerint jó vonósnégyes csak az lehet, amelynek tagjai évtizedeken át napról napra együtt muzsikálnak, s közös játékok így válik fokozatosan egységművé. Ez valószínűleg így is van. Párját ritkító kivételként azonban a *Mikrokosmos Vonósnégyes* a Bartók-kvartettek kétlemezes albumával megmutatta, hogy különleges esetekben folyamatos együttműködés nélkül is elképzelhető a hangszeres kivitelezés legmagasabb színvonalával párosuló, kiforrott esztétikájú közös teljesítmény.

Megragadó az 1. KVARTETT polifon *Lento* nyitótételének lassan kibomló, dús hangzása s általában a teljes műben a Kodály által „visszatérés az életbe” dramaturgiaként aposztrofált formafolyamat fokozatos erősödésének-gyorsulásának szuggesztív megjelenítése. Maradandó élményként visszük magunkkal a 2. VONÓSNÉGYES *Moderato* nyitótételének beszédes ritmusát és erősödő agitatóját, a második, *Allegro molto capriccioso* tételből az arabosan doboló ritmika monoton energiáját. Nagyszerű a 2. tétel vége előtt

a *Prestissimo con sordino* szakasz 6/4-jeinek sejtelmessége. Gyönyörű a 3. tétel (*Lento*) közép-pontjában a primárius szenvedélyes recitativója. A Mikrokosmos Kvartett pregnánsan érzékelteti a 3. VONÓSNÉGYES avantgardizmusát, a műben összesűrűsödő karakterellentétek élességét és a diszsonanciák keménységét. Ugyanakkor a felvétel jóvoltából alapélményünk itt a – valójában kétrészes – tömör forma magától értődő természetessége, s mindebbe az összefüggésbe a magyaros ihletésű dallamok a négy muzsikusz tolmácsolásában éppoly természetesen simulnak, mint a gyors tételben megjelenő bolgár ritmika aszimmetriája. És még egy tapasztalat: a sok speciális hangzáseffektus (pengetett és csúsztatott hangok, húr-ra rádobott vonó) ebben az olvasatban egy pillanattal sem hat a műre aggatott „dekorációs elemként” – világossá válik, hogy ezek a mű expresszivitásának természetes eszközei.

A 4. VONÓSNÉGYES előadásában remekül érvényesül a nyitótétel kemény, szögletes ritmikája, a polifon építkezés szigora, no meg a dallamkezelés ökonómiaja, a mű egészében fontos szerepet játszó, nyers-erőtéljes, hathangos, szűk járású, kromatikus motívum meghatározó szerepe. Rendkívül szuggesztív, sejtelmes megfogalmazást kap az Alban Berg-hatást (LÍRAI SZVIT) mutató, suhanó scherzo a maga hideg-elidegenített *sul ponticello* hangzásaival. A hídforma centrális *Non troppo lento* lassú tételének persze, mint minden értő megszólaltatásban, ebben a bejátszásban is döntő alkotóeleme a személyes hangú, szenvedélyes deklamáció, amelyet mindjárt a bevezető ütemek után, a cselló nagy szólójában, majd a prímhegedű hasonlóképpen beszédes válaszában élvezhetünk. És persze élnek és hatnak a bartóki „éjszaka zenéje” tétel-típus zörejeffektusai. Kiemelném még az öttételes forma újabb szerzője, az *Allegretto pizzicato* 4. tétel megoldását: veszélyes zene ez, amelyet a mindvégig pengetett előadásmódot előíró szerzői utasítás közel sodor a zsáner- vagy ziccertétel veszélyéhez. A Mikrokosmos Vonósnégyes minden hatáskereső rájátszástól mentes, tiszta előadásmódja biztonsággal kerüli el az interpretációs csapdát. Végül a fináléről szólva talán leginkább a tétel sodra, a szinte barbár hangzás ereje, az ostinatók macacssága, a hangsúlyok intenzitása – a kivitelezésbeli perfekcióval párosuló szenvedély – érdemel említést.

Ha a mű formátumának és komplexitásának az előadásban való adekvát megjelenítéséről van szó, alighanem a Bartók-stílus magasrendű klasszicizálódását képviselő 5. VONÓSNÉGYES bejátszása viszi el a pálmát. A művet az öttételes szerkezet hídformája a 4. KVARTETT-hez hasonítja, ezt a tolmácsolás világossá teszi, érzékeltetve ugyanakkor azt a súlykülönbséget is, amelyet a korábbi, kétscherzós modell helyett itt alkalmazott, két lassú tétel s egy centrális *Alla bulgarese* scherzót felvonultató formaváltozat hoz magával logikusan. A négy muzsikusz hangszerén megrendítő a két, eltérő karakterű és profilú, de egymással variációs kapcsolatban álló lassú tétel (*Adagio molto – Andante*) közvetlensége és mondanivalójának mélysége, elementáris erejű a közjük ékelt, bonyolult metrumú scherzo irama – és erőteljesen érvényesül a fináléban felbukkanó, meghökkentő verklizene bartóki iróniája. A kvartettműfajtól s egyben Európától búcsúzó 6. VONÓSNÉGYES olvasatában a két belső tétel, a *Marcia* és a *Burletta* nyers karakterei és élénksége ellenére méltón fejeződik ki a mű megrendítő szomorúsága: a felvételt egyfelől a sötét színvilág, a súly és a komorság uralja, másfelől még az eddigiekhez képest is megnövekedik a recitativikus hangszerjáték, a szólók drámai szerepe, kiváltképp az egyes tételek elején álló, majd legvégül lassú zárótétellel terebélyesedő bevezetésekben – a mű monotematizmusának és egyedülálló formakoncepciójának letéteményeseiben.

Csengery Kristóf

## MÚPÁRTOLÓ KAPITALISTÁK

*Kuti Éva: Az önzés iskolája? Vállalati mecenatúra – CSR környezetben.*

*Nonprofit Kutatások 15.*

*Nonprofit Kutatócsoport, 2010.*

*205 oldal, ár nélkül*

Az igencsak megosztott magyar értelmiségi közvélemény már a gazdasági világválság előtt egyévesen úgy vélte, hogy a magyar állam az utóbbi években fokozatosan csökkentette a kulturális intézmények, kezdeményezések támogatását.

Fontos intézményeknél nemhogy fejlesztésre, de a napi működés zökkenőmentes biztosítására is kevés volt az állami pénz.

A számok, a statisztikák alátámasztják ezt a nézetet. A „kulturális tevékenységek és szolgáltatások” kiadási sor a központi költségvetésnek 2005-ben 0,32%-át, 2007-ben (az utolsó békeévben) már csak 0,23%-át tartalmazta. Az EUROSTAT közlései szerint a magyar állam (a központi és a helyi költségvetés) 2008-ban 195 milliárd forintot fordított kulturális szolgáltatásokra (cultural services). Ha ehhez hozzávesszük a műsorszórási és könyvkiadási szolgáltatásokra (broadcasting and publishing services) kifizetett, mintegy 75 milliárd forintot, akkor az állami kultúrafinanszírozás összege ebben az évben 270 milliárd forint volt Magyarországon. Ez az évi GDP 1 százaléka volt.

2009-ben a támogatás tovább csökkent, és az ideai számok sem biztatóak. 2010-ben szórakoztató, kulturális és vallási tevékenységre az előző évinél 27 milliárddal kevesebb, 169 milliárd forint jut a központi költségvetésből.

Képes-e az üzleti szektor – a vállalatok és a bankok – pótolni ezt a hiányt?

A könyv alapjául szolgáló nagyvállalati mecenatúrafelmérés szerint az 50 főnél többet foglalkoztató magyar vállalatok 2007-ben valamivel több mint 4 milliárd, a válság kirobbanásának évében, 2008-ban, 3,1 milliárd forintot fordítottak a kultúra támogatására. A vállalatok természetbeni támogatásai, továbbá az 50 főnél kevesebb alkalmazottal működő, kisebb vállalatok pénzzadományai nem szerepelnek ebben az összegben. A felmérésben közölteknel több támogatás jut tehát a vállalatoktól a kulturális szektorba, ám nem nagyságrendekkel, hiszen „a kultúratámogatás pénzbeli és természetbeni formái közül messze az előbbieket az elterjedtebbek”. (68.)

Egy másik jellemző statisztikai adat: a (nemritkán a támogatott vállalatok által alapított) kulturális célú, nonprofit szervezetek vállalati támogatása 2007-ben 7,9 milliárd forintot tett ki – ez az összeg az ilyen szervezetek bevételeinek mindössze 6,2 százaléka.

Az arányok a magyarországi kulturális tevékenységek, intézmények végletes államfüggőségét jelzik. A vállalati szférából a kulturális intézményekhez, alapokhoz évente érkező összes (pénzbeli és természetbeni) támogatás, becslésünk szerint nem több a 2010-es központi költ-

ségvetésnek a Nemzeti Kulturális Alapnál pályázható 10,1 milliárd forintjánál.

A támogatás címzettjei – a kulturális intézmények vezetői és az általuk alkalmazott, velük szerződő értelmiségiek – egy része szerint ezek az arányok megfelelőek, az állam köteles finanszírozni a magyar kultúrát. Másokat inkább nyomaszt az egyre kevesebb támogatással járó államfüggőség, és a vegyes finanszírozástól több manőverezési lehetőséget, nagyobb szabadságot remélnek.

Az elszánt antikapitalistáktól eltekintve (számuk nem kevés hazánkban) azonban mindkét tábor hasznosnak tartja, ha az üzleti szektorból, a mecénások zsebéből egyre több pénz jut a kulturális szektorba. Kuti Éva hangsúlyal említi, hogy ez nem könnyű feladat, hiszen a kultúra a vállalatok által támogatott célok közül csak az egyik. A kulturális élet szereplői szociális, jóléti, egészségügyi intézményekkel, célokkal versenyeznek a mecénások pénzéért. Ám aligha magyarázható csupán a támogatottak élesedő versenyével a vállalatok kulturális támogatásainak a mennyisége és még kevésbé a világgazdasági válság kirobbanása utáni jelentős csökkenés.

A megkérdezett vállalatoknak ugyanis több mint a fele (54%-a) már a válság előtt, 2007-ben sem támogatott kulturális célokat, és nem is tervezett ilyen akciókat a jövőben. Azóta jelentősen romlott a helyzet. „A művészet iránt leginkább elkötelezett cégeknek egyharmada már 2008-ban felhagyott a mecenatúrával, 2009-ben pedig alig több mint 50 százalékuk tervezi a kultúra támogatását.” (54.)

Kuti Éva fontos (nem széles körű nemzetközi összehasonlításon, hanem példákön alapuló) állítása, hogy a recesszió Magyarországon erőteljesebben rontotta a vállalatok mecénási hajlandóságát, mint a fejlettebb nyugat-európai országokban („a francia cégek mecenatúracéljait alig érinti a válság”), „Nem feltétlenül szükségszerű tehát, hogy a gazdasági válság olyan mértékben csökkentse a kultúra vállalati támogatását, mint amekkorára a magyarországi adatok utalnak”. (55.)

### Félreértések és előítéletek

Kuti nem kedveli az egytényezős magyarázatokat. Eltérő célokat követő és ezért másként működő társadalmi csoportok, szervezetek közötti tranzakciók, transzferek halmazának tekinti a kultúra támogatását. A kulturális intézmények

számára hátrányos fejleményeket szerinte aligha magyarázza, hogy a magyarországi vállalati menedzserek ifjabb nemzedéke kevésbé hajlamos a szociális gondok enyhítésére vagy a kultúra támogatására, mint a kulturális és szociális intézmények működtetésére kötelezett szocialista nagyvállalatokban oly soká tevékenykedő idősebb korosztály.

A külföldi többségi tulajdonban levő cégek támogatási közönyéről elterjedt negatív vélekedések is túlzók és egyoldalúak. Ez a vállalatcsoport két eltérően viselkedő körből áll: „a külföldi vállalatok között egyaránt megtalálhatók a követésre érdemes példát mutató tudatos és bőkezű mecénások, valamint a minden támogatástól elzárkózó, a magyarországi problémákra tökéletesen elzárkózó cégek. Még az előbbi csoport figyelembevételével is igaz azonban, hogy a hazai nagyvállalatok kiállják az összehasonlítást, a multinacionális cégekkel szemben sincs szégyenkeznivalójuk”. (66–67.)

A kérelmezőkről és a támogatókról eltérő mennyiségű információt találunk a könyvben. Az aszimmetria oka az, hogy a könyvet megalapozó kutatás a nagyvállalatok, vállalkozók magatartásáról szolgáltatott ismereteket. A kulturális intézményekben tevékenykedők vagy a magányos művészek értékeiről, harcmódoráról, piaci stratégiájáról csak másodlagos forrásokból értesülhet az olvasó. Ezekből kiderül, hogy: „A vállalatok belső világa a kulturális szereplők számára jórészt ismeretlen, s – mi tagadás – némi bizalmatlansággal szemlélik mindazt, ami az ott zajló folyamatokból a kívülről állók számára is látható. Idegen tőlük a profitközpontú magatartás egész logikája, annak megnyilvánulási formáit nagyon ellenszenvesen találják. Sokukra az is jellemző, hogy saját, a kulturális értékek létrehozását, megőrzését, terjesztését szolgáló munkájukat magasabb rendűnek érzik. Mivel a kultúra fejlődéséhez fűződő közösségi érdeket megkérdőjelezhetetlennek tartják, s szerepértelmezésük szerint ők maguk ilyenformán közhasznú tevékenységet folytatnak, némi sérültséggel, sokszor kifejezetten keserűen veszik tudomásul az azt akadályozó finanszírozási nehézségeket. Különösen irritálónak tartják, ha ezeknek a problémáknak a megoldásához az üzleti világ szereplőitől kell segítséget kérniük.” (90.)

A másik oldal sem mentes a bizalmatlanságtól, sőt előítéletektől. Kuti Éva egyetértően idézi Ébli Gábor mondatait: „A leendő szponzorok ugyanis hasonló arroganciával kezelik az immateriális értékeket, s kicsit lesajnáló gesztussal, belső azonosulással

nélkül, inkább csak a public relations hatás kedvéért lökik oda a pénzt a »kultúra napszámosainak«. Akik erre megsértődnek.” (91.)

Az előítéletek talán legfontosabb forrása, hogy a szereplők alig ismerik vagy félreismerik a másik világát, tevékenységét, ráadásul leggyakrabban a bizalmatlanságot növelő helyzetben találkoznak. A pénzt kérő színházigazgató és a pénzt (talán) adó nagyvállalkozó egyaránt napi 15 órát dolgozik, és megszállottan hisz a sikerben, ám amikor a vállalkozó irodájában találkoznak, csak a pénzeszsákok, illetve a tarhálót látják egymásban. „Az előítéletek oldásához, a közös érdekek megtalálásához mindenekelőtt egymás megismerésére van szükség.” (91.)

### A támogatás formái, a támogatók indítékai

Számos példát olvashatunk a könyvben termékek, szolgáltatások ajándékozásáról, a vállalat épületeinek, termelő-szolgáltató, irányító-menedzselő kapacitásai ingyenes átengedéséről. A természetbeni támogatás körébe tartoznak a vállalatok által fenntartott hely- és gyártörténeti múzeumok, kiállítóhelyek, gyűjtemények és az is, ha a régi gépeiket, termékeiket átadják a múzeumoknak, vagy műtárgyakat vásárolnak közgyűjteményeknek.

A pénzbeli támogatás többnyire kulturális alapítványokon, egyesületeken, közhasznú társaságokon keresztül jut a kulturális szektorba. Az üzleti világban kevésbé népszerű a rádiós vagy televíziós műsorok, konferenciák pénzbeli támogatása, a könyv- és lemezkiadás, a művészek közvetlen támogatása, művészeti díjak alapítása. A vállalatok leggyakrabban a kulturális fesztiválok, könnyű- és népzenei rendezvények, kulturális, képzőművészeti kiállítások szponzorálásában vesznek részt.

A támogatás nem zárja ki (a többnyire részleges) ellenszolgáltatást. Sok támogató vásárol színházi, balett- vagy opera-előadásokat, hangversenyeket. A jegyeket a cég munkatársai, fontos üzleti partnerei kapják. Ezek az arányok már jelzik, hogy a pénzadókat többféle megfontolás vezeti a támogatási döntéseiknél, támogatási stratégia kidolgozása során.

Kuti Éva fontos állítása, hogy a vállalati vezetők támogatási döntéseit éppúgy motiválják racionális, mint érzelmi, kapcsolati indítékok. A kulturális élet szereplői jó, ha figyelembe veszik támogatósszerző stratégiájuk kimunkálá-

sakor, hogy a döntéshozók számára a szponzorálás, a mecenatúra egyszerre társadalmi és üzleti tevékenység.

A gyakori érzelmi-kapcsolati indítékok között a leggyakoribb, amikor a vezetők „konkrét helyi célokkal (például hagyományörzés, település szépítése) azonosulnak”, illetve „személyesen kulturálisan elkötelezettek (például műgyűjtők, zenekarátok)”. Az sem ritka, amikor a nagyvállalkozó-menedzsernek megetszik valamilyen program vagy „a támogatásában a rászorultak (például hátrányos helyzetű, kultúrától elzárt gyerekek, nehéz sorsú művészek stb.) iránti szolidaritás jut kifejezésre”. (93.)

A racionális indítékok között a legfontosabb, amikor „a nyújtott támogatás a cég számára közvetlen vagy közvetett gazdasági előnyökkel jár”. De a döntést rendszerint kedvezően befolyásolja, ha a támogatás az adóalapból levonható, és az is, ha „a presztízsértékű rendezvények, híres, kiváló szervezetek támogatása hozzájárul a vállalat jó hírének erősítéséhez, ismertségének és általános megítélésének javításához”. (92.)

Aligha véletlen, hogy a vállalatok az esetek döntő többségében csak kizárólagos szponzoraként, mecenásként nyújtanak támogatást, és kedvelik a látványos, nagy publicitást kiváltó kulturális eseményeket.

### Apró lépések

Kuti Éva szerint a támogatási formák és stratégiák e bonyolult hálójá, rendszere a mai állapotában is sokkal hatékonyabban működhetne, ha a vállalatok önképe, stratégiája gyakrabban tartalmazná a társadalmi kötelezettség vállalását, a kultúra támogatását. Csalódottan számol be arról, hogy a 200 legnagyobb magyarországi vállalat (köztük rendszeres adományozók) közül csupán 63 számol be honlapján kisebb-nagyobb kultúrátámogatásról. Ez „arra utal, hogy a nagyvállalati körben a mecenatúra – ha viszonylag

elterjedt is – nem szerves része, elidegeníthetetlen eleme a vállalati stratégiának, az adományok ad hoc jellegűek”. (53.) Az említett arányok azt is jelzik, hogy „a vállalatok egyelőre elég ritkán alakítanak ki jól körülhatárolt prioritásokat és világos adományozási szabályokat”. (122.) A stratégiai gondolkodás terjedését nagyban segíti, ha a vállalatnál egy részleg vagy az erre kijelölt személy feladata a kultúrátámogatás ügyeinek bonyolítása. Ilyen felelősök azonban ma még igen kevés vállalatnál találhatók.

A másik oldalon is mind többen elfogadják, hogy „a sikerhez professzionális magatartásra, az általuk képviselt szimbolikus értékek szakszerű marketingjére van szükségük”. (126.) A könyv az ilyen magatartás terjedéséről számol be, ám az, hogy a támogatottak 5 százaléka nem, 20 százaléka pedig ritkán jelez vissza vagy mond köszönetet a juttatásért, azt jelzi, hogy „a kulturális szférában is van mit javítani”. (134.)

A gazdasági válság kényszere gyorsíthatja a tudatosodás, a szakszerűvé válás folyamatát: „A magyar költségvetés a belátható jövőben egész biztosan nem lesz képes arra, hogy akár csak a legfontosabbnak tartott nemzeti kulturális intézményeket és a legkiemelkedőbb rendezvényeket teljes egészében finanszírozza. A kulturális élet szereplőinek túl kell lépniük az ezzel kapcsolatos illúziókon.” (154.)

Apró lépések, nyilvánosság, türelem, „a többrétegű érdekhátérnek az előítéletek nélküli tudomásulvétele segíthet abban, hogy a kérelmezők és a támogatók partnernek tekintik egymást”. (154.)

Amikor az erős, elosztó állam népszerűsége folyamatosan nő, és adakozó vagy szimbolikus gesztusait egyre több támogató és művész kedveli és igényli, nagy szükségünk van az olyan, a tényeket, folyamatokat józanul bemutató és értelmező írásokra, mint ez a könyv.

Laki Mihály