

Pető Iván

Történelmek

A mai európai országok döntő része nyelvi, kulturális értelemben csak viszonylag nemrég homogenizálódott, korábban erősen széttagolódott, differenciálódott volt. Alig 150 éve Németország, Olaszország, a németek, az olaszok nem léteztek. Németországot a 20. század közepén 40 évre kettéválasztották, vallási tekintetben ma is eléggé jól körülhatárolható megosztottságot mutat. Nagy-Britanniában, Belgiumban nincs egyetlen úgynevezett államnemzet, Spanyolország, az észak-amerikai államok országai nyelvi és kulturális értelemben ma is heterogének.

A meglehetősen viharos magyar történelem részeként az ország a török hódoltság idején három részre szakadt, a 16. századtól a magyar nyelvű, kultúrájú lakosság földrajzilag körülhatárolható területek szerint vallásilag differenciálódott, az ország többször elveszítette függetlenségét, az első világháborút lezáró béke a magyar nyelvű, kultúrájú lakosság több mint harmadát más államokba sorolta be, mégis kulturális, nyelvi értelemben a magyar lakosság, különösen az ország mai területén, meglehetősen monolit maradt.

Mindezen közismeretinek nevezhető tények abban az összefüggésben érdekesek, amennyiben a formális logika alapján adódó esetleges következtetésekkel szemben az európai, észak-amerikai államok többségének társadalmi kohéziója, azaz egyetértése az alapértékekben jóval erősebb, mint ami Magyarországon tapasztalható. A diffúz ér-

tékrendszer egyik megnyilvánulási területe a múlt, különösen, de nem kizárólag a közelmúlt értékelése. Bár az egymással nehezen összehágható interpretációk a szaktörténetészeket is megosztják, jóval erőteljesebb a differenciálódás a szélesebb értelemben vett kultúrában, az irodalomban, a képzőművészet egyes területein vagy akár a színházi életben, a sajtóban. A problémát igazán az teszi azonban súlyossá, hogy hatalmi ambíciójú, illetve hatalmat gyakorló politikai erők a maguk identitáspolitikáját jelentős részben a történelem interpretációjával kívánják megszilárdítani. Az úgynevezett emlékezetpolitika a közvélemény befolyásolásának, a hatalomgyakorlásnak szerves része, amelynek kivitelezésében államhatalmi eszközök is jócskán helyet kapnak, s ez természetesen váltja ki a múltat másként interpretálók ellenreakcióját.

Romsics Ignác új könyvében kilenc olyan cikket gyűjtött egybe, amelyek témája a múlt megosztó interpretációja. Az időhorizont a magyarok eredetétől Horthy Miklósig terjed, ezen a kereten belül kapnak helyet a Szent Istvánnal, Dózsa Györggyel, Mohács okaival, Bethlen Gáborral, Martinovics Ignáccal, a kiegyezés emlékezetével, Trianon okaival foglalkozó dolgozatok. A kiegyezésről szóló írást nem számítva, valamennyi tanulmány korábban már olvasható volt, többnyire a *Rubicon* című igényes, képes történelmi ismeretterjesztő lapban, illetve kettő kevésbé elérhető szakfolyóiratokban.

Három írás (a Szent Istvánról, a Dózsáról és a Bethlen Gáborról szóló) először a történetírás mai ismeretei alapján nyújt képet hősről, majd azt mutatja be, hogy a különböző korszakokban milyen értelmezések jelentek meg, és ezek közül mit hogyan használt a mindenkori politika. A másik hat tanulmány kronologikus rendben mutatja be az egyes témák historiográfiáját, legfeljebb néhány összegző mondatban tér ki a történetírás mai álláspontjára.

A fentiekből kitetszik, hogy a kötet tematikáját nem a mai emlékezetpolitikai viták határozzák meg, hiszen legfeljebb három írás, a Trianonról, a Horthyról és a magyarok eredetéről szóló foglalkozik a mostanság kultúrharok által érintett témákkal, ráadásul az utóbbi a fő frontoktól eltérő vonalak mentén osztja meg a közönséget. Ha a mai nézetkülönbségek állnának a kötet középpontjában, nyilván nem hiányozhatna a Szent Korona-tanról, Bethlen Istvánról, Teleki Pálról, Nagy Imréről, a második világháborús felelősségről, a holokausztról, 1956-ról vagy éppen a rendszerváltásról szóló írás.

Az is világos, hogy a szerzőnek nem áll szándékában szisztematikus leírást adni a különféle interpretációkkal szembeni „valódi” történetről. Romsics sem közvetlenül, a most közzétett írásokban, sem közvetve, az eddigi munkái alapján nem ígéri, hogy megmondja a tutit, az egyedül helyes igazságot. Az ő módszere, hogy szakszerűen elemzi, bemutatja az általa megismert tényeket, az esetleges következtetések levonását olvasójára bízva, mert – véli – a történész feladata nem az ítélkezés, valamiféle megfellebbezhetetlen igazságok kihirdetése.

Megközelítését jól jellemzi, hogy amikor egy kisvárosban felmerült, Horthynak szobrot kellene állítani, és felkérték őt ez ügyben egy előadásra, magáról a szoborállításról nem nyilatkozott. Az emiatt kapott éles bírálatokra válaszolva azt írta: szoborügyben a döntés az adott közösségé, az ő feladata, hogy a döntéshez ismereteket nyújtson. Amikor más alkalommal egy interjúban azt kérdezték tőle, hogy Horthynak vagy a pályáivében hozzá sok tekintetben hasonló Kádár Jánosnak állítható-e szobor egy demokráciában, úgy fogalmazott: szerinte nem, vagyis véleményként és nem valamiféle objektív törvényként képviselte álláspontját.

Az e kötetben közzétett Horthy-cikkben szemlátomást az a célja, hogy a szélsőséges, akár felmagasztaló, akár az ellenkező végletet képviselő álláspontokkal szemben konszolidált, a tények bizonyosságára épülő képet hitelesítsen. Mindeközben, miként egyébként a többi dolgozatban is, élesen elválasztja a tények interpretációjában mutatkozó véleménykülönbségeket a szándékos torzításoktól, a valótlanságokat állító feldolgozásoktól. Az ítélethirdetésben addig megy el, hogy közvélemény-kutatósi adatok alapján azt mondja: Horthyt nagy hazafinak, illetve államférfinak az ország lakosságának törpe kisebbsége tartja, kifejezetten negatív, ellenszenves figurának jóval többen. Hogy mit hoz e tekintetben a jövő, az jórészt a tankönyveken múlik – írja –, amelyek a cikk megfogalmazásakor ellenálltak minden egyoldalúságnak.

Romsics megközelítésére jellemző, amikor a kiegészítés emlékezetéről szólva megállapítja: az 1860-as években elkezdett diskurzus, a függetlenségi kontra reálpolitikai

kompromisszumot képviselő a legutóbbi időig folytatódik, „amit – legalábbis mindaddig, amíg a szakmaiság kereti között zajlik – természetesen kell tartanunk”.

Ugyanez a hangvétel a Martinovics-írásban: a korszak egy jeles kutatóját idézve mondja: nemcsak a kortársi beszámolók, hanem a történészek munkái is mutatják szerzőjük világnézetét, hiszen a 48-as liberalizmus hagyományának, demokrácia iránt is elkötelezett őrzői Martinovics jellemhibáit bagatellnek tartják világfelfogásának, politikai eszméinek jelentősége mellett, míg a konzervatív szemlélet, a dualista rendszer mellett elkötelezettség alapján Martinovics emberi gyengéi adekvátak politikai nézeteivel. Nem fekete és fehér, igaz, nem igaz, helyes és nem helyes álláspont áll tehát Romsics megközelítésében egymással szemben, hanem ugyanazon tényekből levonható kétféle következtetés.

Ugyanez Bethlen Gáborról szólva így hangzik: az egykori fejedelem az egyik interpretáció szerint elvtelen megalkuvó, a másik szerint a szükséges kompromisszumokat vállaló realpolitikus. Erdélyben, a református szellemiségű szervezetekben a magyar történelem legnagyobbjai között tartják számon, a katolikus és Habsburg-párti hagyományvilágba ágyazott szervezetek és kutatók szemében viszont továbbra is jellemtelen, a török elleni összefogás esélyeit rontható figura. Mindez a magyar történetpolitikai gondolkodás korokon átívelő, máig ható dualizmusának jellemzője, alapja – írja.

Szemléletét már szinte ars poetikaként megfogalmazva, e Bethlenről szóló írásban így összegzi: „Érvelni mindkét álláspont mellett lehet, elfogadni azonban csak az egyiket. S

ebben dönteni mindenkinek magának kell.” Persze kritikusai erre nyilván azt mondják: rendben, és akkor ő miért nem szereti egyértelműen megmondani, hogy a vitás kérdésekben melyik álláspontot fogadja el?

A kötet Bevezetésében Romsics néhány mondat erejéig kitér arra, hogy a magyar társadalomban történelmi kérdésekben és általában is igen gyenge az identitásközösség. Úgy látja, az indoktrinált jobb- és baloldali emlékezetközösségek egymás diszkreditálására töreksznek, és régi harcuk napjainkra olyan szintet ért el, amely „súlyosan rombolja a társadalom mentális állapotát”. A „kulturharc” folytatása – mondja – nemcsak emlékezetpolitikai szempontból káros, hanem könnyen oda vezethet – aminek már ma is vannak jelei –, hogy az ifjabb generációk olyan ideológiák befolyása alá kerülnek, „amelyeknek a rendszerváltás szellemi-etikai alapjául szolgáló humanista embereszményhez és demokratikus világfelfogáshoz nagyon kevés vagy éppen semmi közük nincs”. Az olvasó elfogadja, a szerző magát a problémát kívánja exponálni, és nem akar állást foglalni a felelősség kérdésében. Az esetleges kritikákkal szemben ugyanakkor az idézett mondatok figyelmes olvasója úgy értheti a szöveget, hogy az elsődleges felelősség a helyzetért azoké, akik vállaltan elhatárolódnak a rendszerváltás jelentőségétől és így világfelfogásától is, emlékezetpolitikájuk is szembefordul annak szellemiségével. Kár, hogy a nagyon visszafogott állásfoglalást a következő megjegyzés még sejtelmesebbé teszi: az, hogy hiányzik a nemzeti múlt átélésének közös élménye, „tartósan roncsolja a nemzet más, külső tényezők által gyengített ko-

hézióját”. Romsics számára nyilván egyértelmű, hogy ezek az úgynevezett külső tényezők nem akaratlagosak, hanem a globalizációnak nevezett, kialakult világrend elkerülhetetlen velejárói. Amikor azonban jelentős politikai erők azt sugallják, hogy külső politikai és gazdasági erők magyar nemzet elleni összeesküvését kell folyamatosan elhárítani, egy ilyen homályos megjegyzés erősen félreérthető.

Romsics nyilvánvalóan nem érzi e kötet feladatának, hogy magyarázatot keressen arra, mik az okai annak, hogy a magyar társadalom identitásközössége ily feltűnően gyenge, hiszen „a régi keletű harc” az egymással szemben álló emlékezetközösségek között inkább következmény, mint ok.

Bár egyes idézett írásokból úgy tűnik, hogy a történetpolitikai gondolkodás korokon átívelő, máig ha-

tó dualizmusa, amit a szerző említ, református kontra katolikus, függetlenségpárti kontra aulikus alapokon nyugszik, más megjegyzésekből világos, hogy a 20. század elejétől kezdődően a szembenállás baloldali, liberális, nyugatos kontra jobboldali, antiliberális, nemzeti dimenziójává vált, ahol az utóbbiak szemében az előbbiek nemzetidegenek, sőt nemzetellenesek, rosszabb korokban lezsidóztak, míg a fordított minősítés haladásellenes, nacionalista, szélső esetben fasiszta. Az azonban, hogy hogyan vált a korábbi kuruc–labanc szembenállás az imént említett, más alapokon nyugvó emlékezetpolitikai közösségekké, nem tárgya e kötetnek.

Romsics Ignác: A múlt arcai. Történelem, emlékezet, politika. Budapest, 2015, Osiris Kiadó. 426 oldal, 3280 forint.



Takács Ferenc

Idegen országokról és emberekről

A megírás örömei – ezt a címet adtam Szvoren Edina első kötetéről, a *Pertu* című prózagyűjteményről írott kritikámnak (*Mozgó Világ*, 2010/7). Azóta öt év telt el. Most, a szerző idén megjelent harmadik kötetét, a 2012-es *Nincs, és ne is legyen*t követő kisprózaival összeállítását olvasva, amely *Az ország legjobb hóhéra* címet kapta, az emberi állapotról ezúttal is sötéten reménytelen képet festő, egyben dermesztően szenttelen hangú elbeszélések engesztelhetetlen szigorán itt már nem enyhítenek azok az írástech-

nikai játékok, az előadás virtuóz mutatóványai, amelyek az első kötet darabjainak a mélységesen örömtelen tartalmait vagy közlendőit a szerző és az (írástechnikai ügyekben kellőképpen rafinált) olvasó számára mégiscsak valamiféle – igaz, némiképp külsődlegesen kompenzatorikus – öröm forrásává tették. Itt, ebben a kötetben már nem kell érdeklődéssel, sőt izgalommal figyelni, ahogy Szvoren Edina bravúrosan veszi az önmaga elé önmaga állította formális akadályokat – ahogy a *Pertu*ban például hol

nyelvtani jelen időben mondja el a történetet, hol végig felszólító módban állnak az elbeszélés mondatainak az állítmányai, hol pedig kizárólag egyszerű bővített mondatokat használ, mindig jelen idejű egyes szám első személyben. Mint ahogy az első kötetben még látványosan működő *pastiche*-elem, hangsúlyosan művi „anyagidegen”, azaz az adott írásban taglalt reáliák világához csupán az írói akarat *fiatja* révén kapcsolódó műfaj- és előadás-konvenciók – elsősorban a *science fiction* és a *fantasy* elemei – is ezúttal tapintatosan a háttérbe húzódnak, illetve az anyaggal szervezesebb vagy természetesebb módon látszanak ötvöződni.

Szikárabb, visszafogottabb és egységesebb stílárís és technikai képet mutat *Az ország legjobb hóhéra* a pályakezdő kötethez képest. Szvoren Edina írásmódja az elmúlt időszakban (úgy is mondhatnánk) klasszicizálódott: a szemügyre vett életanyag és ennek írói feltárása, illetve áthasonítása – szemben a korábbiakkal – rés- és törésmentesnek mutatkozik. Egyetlen szembe-tűnően művi, minden tekintetben, így műfajilag is „kívülről” behozott utalás hívja fel magára a figyelmet, az viszont jó hangosan: a kötetbe foglalt huszonkilenc kispróza elbeszélés közül hat írás a *Kinderszenen* sorozatcímet viseli. A gyűjtemény élén álló írásnak *Kinderszenen: ol-tás* a címe – azaz *Az ország legjobb hóhéra* (ez egyébként a kötetet záró darab címe) a *Kinderszenen* szóval kezdődik, ez a könyv verbális felütése, vagy – stílszerűen – *Auf-taktja*, egyszavas bevezetője, jelzés arra nézvést, ami következik.

A felütés Robert Schumann *Kinderszenen Op. 15* című 1838-as szerzeményének, a magyarul *Gyermekjelenetek* címen ismert, tizenhárom rövid zongoradarabból álló

sorozatnak a címe. A zeneértők „elbűvölő miniatűrökként” jellemzik a mű egyes darabjait, maga a ciklus pedig szerintük „a felnőtt nosztalgiájával visszaálmodott eszményi gyermekkorról” szól, „megkapó tisztelgés a gyermekkor örök és egyetemes érzései előtt” (lásd például Pándi Marianne *Hangversenykalauzát*).

Hogy – a magaskulturális zenei utalás ösztönözte azonosítást meg-ejtve – Szvoren Edina elbeszélés-ciklusának egyes darabjai „elbűvölő miniatűröknek” bizonyulnának, maga a ciklus pedig „a felnőtt nosztalgiájával visszaálmodott eszményi gyermekkorról” szólna, nyilvánvaló képtelenség. Az ironia legtisztább formájával van dolgunk, ugyanis a kötetből élénk táruló öszkép sugallata mindennek a szöges ellentéte. A voltaképpen – címükben is ilyenek jelzett – gyermekjelenetek (de a többi „jelenet” is) leginkább viszolyogtatók és elborzasztók, semmint elbűvölők, a kötet pedig mindenféle nosztalgia és tisztelgés helyett az élet céltalanságára és reménytelenségére, az emberi állapot kilátástalan *elrontottságára* függeszti rezzenetlen tekintetét.

Rejtettebb szinten viszont ez az abszurd azonosítás mégiscsak működik, pontosabban olvasóilag *hasznosítható*: a Schumann-ciklus egyes darabjainak a címe – némi *mutatis mutandis* ügyeskedéssel – fedésbe hozható a kötet elbeszéléseinek valamely vonatkozásával: közlendőjével, stílusával vagy hangulatával. A találékony olvasó, ha kedve támad hozzá, így mintegy át-címezhetsi – mondhatni, Schumannra „fordíthatja” – az elbeszéléseket, s ehhez szabadon válogathat a *Kinderszenen* címlistájáról, a „Különös történet”, „Fogócska”, „Kérlelő gyermek”, „Fontos ese-

mény”, „Álmodozás”, „Csaknem túl komoly”, „Megfélemlítés”, „A gyermek elszenderül” és hasonlók közül.

S ugyanezt megtehetjük az egész kötettel is. „Idegen országokról és emberekről”: recenziónk élére a Schumann-ciklus első darabjának a címét illesztettük, mégpedig azért, mert *Az ország legjobb hóhéra* alapjellegzetességéről mond el, ha csak metaforikusan is, valami igazán lényegeset. Szvoren Edina elbeszéléseiből egyrészt egy bámulatosan közélről megfigyelt és pontosan rögzített ismerős világ tárul elénk, a mai magyar átlaglét, annak is a domesztikus formája, tárgyi elemeivel és emberi viszonyaival, a maga ismert és átlátható működésében, fizikai okaival és emberi indokaival: óvoda, védőoltás, kórház, edzőterem, lakás, ahol pattog a konvektor, ahol egy képviselőjelölt a Limanova teret akarja átnevezetni; gyerekek, férjek, feleségek, nagyszülők, élők, halottak, illetve éppen megszületők vagy halni készülők. Am az elbeszélésben ez az ismerős világ, miközben megfogalmazódik, ugyanevvel a mozdulattal át is fogalmazódik egy *más-világ-gá*, dermesztően idegen létté, amelynek nem értjük a mozgatóit, rejtélyé, amelynek nem találjuk a nyitját. Miközben ittünkről-mos-tunkról és magunkról olvasunk, egyben idegen országokról és emberekről, valamiféle alternatív realitásról olvasunk enigmatikus meséket. Hogy miként történik meg ez a folyamatos átlényegülés, erre a Tandori Dezsőnek ajánlott *Járni lehet a tetején* című elbeszélésből idézek példát:

A valóság próbája, és nem a képzeleté, ha valakit, akiről sokat hallottál, végre megismerhetsz. Szamogonné az ágyban feküdt, és erőt-

lenül köszönt. Keze helyett az ágytámlát érintettem meg, mialatt a Szamogon lány bemutatott. Ő az a kolléganőm, mondta, aki majd megtanítja nekem a számokat. Ő az, tette hozzá, aki kis híján megvakult miattam. Szamogonné az elszabadult pikkelytüske nyomát bámulta a szemem alatt. Beszélték a telepen, hogy magatehetetlen, és évek óta Innoponért könyörög, de a Szamogon lány zokogva bizonygatta nekünk, hogy az anyja szimulál. A fertőtlenítőpor mázsás jutásákokban áll a telepen: ha nedvesség éri, megkeményedik. Mikor bele-rúgysz, földagad a lábad, ha rálöknek, megfájdulnak a csontjaid, szódával hígítva azonban öngyilkosságra alkalmas vegyületté alakul. Az Innopon reményt ad, de az öngyilkosok sosincsnek elegenden. Az elégedetlenség hajnalra keményre dermed, és járni lehet a tetején.

Szürreális nyelvi bakugrások, abszurd képzettársítások és groteszk líraiság ennek a stílusvarázslatnak az összetevői – és persze azt sem árt tudni, hogy a „szamogon” szó házi főzésű pálinkát jelent az oroszoknál és az ukránoknál (az „Innopon” valóban tisztítószert).

Van, amikor szerzőnk „nagyban” működteti ezt a technikát: az egész elbeszélés már az alapötletől kezdve ezekre a rugókra jár. Ilyen például a *Kinderszenen: Bonszájgyermek* című elbeszélés. Ennek hősnője nővér, az Iskola utcai intézetben dolgozik. Életproblémáihoz képes külsődleges ügy, hogy itt olyan emberek kisgyermeküket kezelik, akik örökre apróságként akarják megtartani gyermekeiket, fogatlan és beszélni soha meg nem tanuló kisdededként, azaz a csecsemőket nem hagyják nagyra nőni, biokémiai úton bonszájositják őket.

Evvel Szvoren Edina írásművé-

szetének egy újabb és nagyon fontos jellegzetességéhez érkeztünk. Az ő írásaiban a reménytelenség mulatságossá válik, a léttel kapcsolatos megokolt pesszimizmus vicc is, mégpedig jó vicc. Humor ez, mégpedig afféle humoron túli humor, dermesztő, szorongató, bár a maga leverő hatásában is felszabadító. Gogol, Kafka, az egészen fiatal Beckett (a csupán halála után kiadott első regénye, a *Meglehetősen jó nőkről álmodom* 1932-ből) humora ez, ha rokonságot keresünk – és hát elég jó rokonság ez. S ugyanez a humor szólal meg remek hasonlataiban, a groteszk líraiság foglalataiban: „Ködpamacskok szűrődtek a bokrokra: akkorák, mint a jubileumi lángosok”; „Az ég alja bepirosodott, mint a légnyúves ju-

hok szeme fehérje”; „Ha nyel, a halántékánál úgy mozog a bőr, mint-ha vakond keresné alatta a napvilágot” – ilyen szóképek érik egymást a Szvoren-prózában. Hát igen, itt „a költő szól” – hogy a Schumann-ciklus utolsó darabjának a címét idézzem.

„Első kötet – ki hinné? Olyan, mintha legalábbis tizedik kötet lenne, beérkezett, pályája csúcsáról körbe tekintő szerző könyve” – ezt írtam öt évvel ezelőtt a *Perturól*, Szvoren Edina első elbeszéléskötetéről. Nehéz ezt fokozni, de muszáj: egy fokkal ismét feljebb léptünk.

Szvoren Edina: Az ország legjobb hóhéra. Budapest, 2015, Magvető. 186 oldal, 2990 forint.

rol-rol

Almási Miklós

113

Örök visszatérés

A Monarchia (az „aranykor”) nem szűnik meg kísértetni, igaz, inkább ironikus-gunyoros grimaszokkal (Musilnál Kákániaként) meg nosztalgiaiba csomagolva („a hosszú béke és boldogság kora”). Még a „népek börtöne” kifejezés (a Habsburg-uralomra feltalált metafora) is kapott valami „istenem, de jó is volt az az elnyomás” felhangot. (Naná: a horvát–szerb háború meg a koszovói válság idején csak természetes volt az ilyen sóhaj.) Simon Winder mindezt tudva fut végig e különös közép-európai alakzat történetében, egészen az első világháborúig, azaz a szétesésig. Arra akar

rájönni, hogy mi az oka ennek az örök nosztalgiának. Nem ő az első, akit ez a rejtély izgat: példaképp most csak Fejtő Ferenc híres Monarchia-könyvét (*Rekviem egy hajdanvolt birodalomért*), valamint C. E. Schorske szellemtörténetben gazdag *Bécsi századvég* c. monográfiáját említem. Igen ám, de a Danubia c. könyv írójának esze ágában sincs történészkedni, historiográfiák nyomát követni. (Óriási irodalmat mozgat, de csak zsrnaliszta módján, *ebből* is egy kis kuriózumot, *abból* is néhány fura adatot, mert nála a „megnézem és ráérezek” heurisztikája a fontosabb.

Ugyanis lehetetlenre vállalkozik: adva van egy istentelen nagy birodalom, mondjuk, a Toszkán Nagyhercegségen, Szilézián át Galíciáig és le a Havasalföldre, erre ő fogta magát, és végiglátogatta e nagytérseget: legyalogolta a történelmet, azaz vizitálta, körbeszimatolta ezt a *patchwork*államot, s közben időrendben is elrendezte a birodalom alakulását.

A könyv angol szemmel, azaz furcsállkodva tekint erre a földrajzi képződményre, annak is jobbra a 19. századi transzformációjára, a *fin de siècle* furcsaságaira, no meg az összeomlás szellemi-hatalomtechnikai előzményeire. Ahogy a könyv, úgy én sem fogok végigmenni a királyok-császárok névsorán, mert engem is ez a ritka alakulat, a bécsi századforduló, a szecesszió, a háború előtti szellemi pezsgés ezernyi árnyalata érdekel. Simon Winder sétái itt a legizgalmasabbak.

Illetve: egy kivételt teszek, azon a ponton, ahol *történészként* szólal meg, és ahol tézisével felforgatja az egész Habsburg soap-operát: II. József, a reformer megítélésében. A konszenzus, ugye úgy szól, hogy a kalapos király felvilágosult uralkodó volt, aki tragikus hősként akarta megreformálni a feudális-totálkáros birodalmat, aztán a reakciók sarokba szorították, és szegény halála előtt minden reformját visszavonta. Winder ezzel a narratívával megy szembe, és a jozefinizmus vadonatúj kritikáját fogalmazza meg. Szerinte igaz ugyan, hogy József a felvilágosodás szellemében akarta átgyúrni a monarchiát – csak olyan eszement, hebehurgya módon, hogy törvényeivel majdnem bedöntötte. Ugyanis reformjait ripszropsz kívánta keresztülnyomni, maga ellen lázítva a katolikus egy-

házat, a hadsereget, a magyar és lengyel nemességet, a hivatalnoksereget. A legnagyobb baja viszont vaksága volt: nem tudott tájékozódni a porosz–orosz–oszmán viszonyban, még rosszabb, hogy fogalma nem volt a *nemzetiségek* szerepéről, a nacionalizmusról (lásd német–osztrák viszony vagy magyar–román villongások veszélyei Erdélyben). Szegényt vakká tette saját rendkívül pozitív, aufklérista dogmatizmusa.

Nos, a jozefinizmusnak ez a kritikai képe szellemes ugyan, de mint olvasó (és II. József tisztelője) nem tudom osztani véleményét, bennem pozitív maradt szerepe, és úgy látom, hogy tevékenységének a birodalom később fejlődésén is maradt nyoma. Maradnék annál, hogy Simon Winder a sétáiban, a helyek, épületek, emlékek személyes körültapogatásában a legizgalmasabb.

Mert a „legyaloglás” történészi módszere leleplező eredményeket hoz. Mondjuk, ellátogat Marienbadba (mai nevén: Mariánské Lázně). Első csalódás: nem itt forgatták kedvenc filmjét, a *Tavaljy Marienbadban* c. mozit (Alain Resnais 1961-es remekét cseh helyszín helyett müncheni kastélyok körül fotózták...). De a fürdőkultúrával való testközeli ismerkedés döbbenetes élményt hoz: ez a hely számára valahogy az egész Monarchia neobarokk hazugságának modellje lett. A „Kurort” végtelenül unalmas kisváros, hivalkodó óriásszállodákkal, a délutáni korzó előkelőségeivel meg a gyógyvízzel, amelyről a szerző meg van győződve, hogy bár a vendégek boldogan öntik magukba, a lé valójában álnok csalás. De nem is ez a lényeg: a kúrát megvásárolók felszínes társalgásaiban még ma is felfedezi az egykori örületet: „Ahogy leülepszik a fürdőhely nap

nap utáni megszokott rendje, nyilvánvaló lesz, hogy az előkelő nyugalom csupán illúzió, és a hatóságok buzgón igyekeznek kideríteni, hogy a vendégseregéből kik zsidók.” Aharon Appelfeld híres regényét idézi (*Badenheim, 1939*), ahogyan rájátszik a fürdőhely mint elbűvölő környezet elképzelésére, miközben föl-fölvillantja a borzalmat, amelyet egészen a végéig senki sem hajlandó észrevenni: „...az udvarias érintkezés kerete mintha egy elveszett békebeli világot jelenítene meg, ám valójában mindig is lélekmérgező és furcsa világ volt az.” (A holokauszt-túlélő előtt és utána látta a Kurortot – tudja, miről beszél.)

Ha már Appelfeld, hadd említsem a másik helyszíni szemlét, a várost, ahonnan ő és a zseniális költő, Paul Celan származik: Csernovicot (akkor: Czernowitz, ma: Csernyivci) a birodalom másik végén, Bukovinában (ma Ukrajnában.) Ide, a világ végére is eljut, érzékeli az egykor virágzó kereskedőváros megmaradt nyomait, szóval a nyomor és kimagasló szellemi élet fura mixtúráját. A látogatónak egyvalami érthetetlen csodának tűnik: a metropolita palotája. Óriási kiterjedésű, olyan, mint egy miniváros, tele kertekkel, tornyokkal. (Josef Hlávka tervezése, 1870, ma egyetem.) Szürreális építmény, monstrum és bűbáj elegye. Hogy kerül ide, a térkép szélére ez a csillagászati költséggel épített kastély? Hát úgy, hogy a birodalomnak bizonyítania kellett, hogy a keleti ortodoxok és a dalmáciai ortodoxok egyetlen, *Bécsből irányított* egyházi méltóság alá tartoztak. Merthogy Czernowitzban egymásra fenekedtek a nemzetiségek, oroszok, románok, németek, magyarok, Bécs e csodaépülettel a központi hatalom

pecsétjét nyomta rá e kultúrmixre: *mindenütt mi vagyunk*. Kész. Ha a szerző nem megy oda, nem ájul el a látványtól, akkor nem érti meg a Habsburg-politikát: egyensúlyozni kell a sokféle etnikai, vallási, nyelvi érdekek tengerében. Amikor Bukovina a törökök után Habsburg-felügyelet alá került, akkor „fővárosa (Czernowitz) megkapta a szokásos ellátmányt: villamost, operaházat, nagy rakás szecessziót, egy Schiller-mellszobrot és egy búbanatos Ausztria-emlékművet”. A metropolita-palota ezen túlmenően a térképet átrajzoló hatalmi szimbólum: Czernowitz és a *tőle több száz kilométerre fekvő Dalmácia* – az ottani szerbek – Bécs nevében tartoznak egybe. (Nem egyszerű logika, de mi egyszerű ebben a kelet-európai mixtúrában?)

Igazi gyöngyszem azonban a bécsi századforduló titkának felfejtése. Hogy a csudába kerülhetett egy helyre és (nagyjából) egy időmet-szetben egymás mellé Freud és Mahler, Klimt és Schönberg, Hofmannsthal és Alban Berg, Wittgenstein és Joseph Roth? (Sőt: Simon Windernél: Herzl és Hitler...) Hihetetlen kultúrtörténeti névsor. Hát persze – mondja a közfelfogás –, ez volt a szellem lázadása a birodalom ellen. Szellemóriások a halódó kolosszus testén. Simon Winder másképp látja e pezsgést: nem a birodalom *ellenében* születtek ezek a 21. századot meghatározó alkotások, hanem fura módon „Kákánia” zűrzavarába betagozódva jöttek létre. Vagyis hogy a bécsi századforduló *nem Kákánia ellenében*, hanem éppen hogy annak légkörében tudott remekműveket produkálni. A Ring épületkolosszusait szemlélve írja: „azért látjuk ezeket az objektumokat, mert összesen ez maradt meg abból a kultúrából, amit

ugyanennyi társalgás, újságolvasás, rokonlátogatás, köztéri felvétel, sütés-főzés, templomba járás is képezett. Semmi rálátásunk sincs arra az érzékenységre, amit kétségbeesésre indíthatott egy Wolf-dal vagy Rilke-vers... ezek a kifürkészhetetlen érzékenységek szótták át meg át ezt az egész kort, mindenféle folytonosságot biztosítottak művészek és művészek között.” A kávéházi kultúra, a társasági élet, újság, nagyváros, pletyka – mindez a Habsburgok világtörténelmi forgácsa lehetett, ám egyben televény is egy másfajta kultúra számára – mondja a szerző *qua* művészetszociológusként. „Ebben az értelemben még Freud forradalmi munkássága is mélyen a Habsburg-kultúrában gyökerezett, az emberi elme úgy tárult föl benne, mint gazdagon díszített felületek, rejtett kellékek és újrafestések eddig nem sejtett tömkelege.” Hogy még Freud is „Kákánia” része, hallatlan merészségű gondolat, és mégis igaz. Freud is osztotta a nők lenézésének macsósbécsies látásmódját, mert a nők istenként és prostiként való kezelése e kultúra része volt – lásd Stefan Zweig öngyilkossága előtt írott önéletrajzát (*Die Welt von Gestern*, 1941, magyarul: *A tegnapi világa*, 1991), amelynek első része áradó részletességgel panaszolkodik az érzékenység és érzéketlenség keveréséről. Ja, és Winder legfontosabb megjegyzése, hogy a 19. század Bécsben *egyszerre volt más és ugyanaz a hivatalos és a kávéházi kultúra*: a televény így működött.

De van itt még valami: a 19. századvég szellemi produkcióját csak mai szemmel látjuk ennyire kiemelt fényben. Winder szerint saját korukban alig vették észre alkotásaikat. Na jó, a „*luxusmodernizmus*” publikuma ebben a világban

élvezkedett, de ez a közönség elenyésző kisebbséget alkotott, pár ezer emberből állt. Mahler pl. karmesterként elfogadták ugyan, de nagy szimfóniáit nem ismerték, nem is voltak kíváncsik rá; Berg éhezett; sem Klimt, sem Schönberg nem volt sztár, mert nem volt közönsége. Csak jóval később, mondánám, a háborúk után alakult ki e művészgaléri nagyságának mítosza. *Akkor* nem volt igazi befogadója e szellemi túltermelésnek. „E kultúra eredeti közönsége butuskább, önellentmondásokkal terheesebb, időnként középszerűbb és sok tekintetben provinciálisabb volt – minden Bécs felé irányuló európai szempárra ezer Párizst figyelő juthatott –, a ma világosan látható művészi arcél akkor nagyon kevésbé látszott.” Hát igen, ki tudta akkor, hogy Prágában egy Kafka nevű cingár tisztviselő írja végtelen regényeit, vagy hogy mekkora bunkóság volt Egon Schiele kiállításának betiltása (vád: pornográfia). Azon az ízlésküszöbön még Bartók is csak rezgő léccel ment át...

Winder nincs nagy véleménnyel a Habsburgok szellemi képességeiről, korlátolt népség, mondja, a birodalom négyszáz éves növekedését többnyire a szerencse, a véletlen és persze a ravaszság mozdította előre. Korlátoltak voltak, de egyvalamit megtanultak: hogyan kell kijátszani az alattvalók (nemzetiségek) egyik csoportját a másikkal szemben. Precíz eleganciával kezelték a differenciált bánásmódokat: miszerint van, akit meg kell vásárolni, van, akit le kell csukni (elnyomni), van, akivel ki kell egyezni, és végül olyan is akad, akit észrevenni sem szabad. Ezen túl nem is kellett mást tudni, mint a birodalom minden városába kaszárnnyakat és em-

lékműveket építeni. Az egyenirányított birodalom unalmas békéje biztosítva volt.

Windernek a famíliából különösen Ferenc Ferdinánd van a bögyében. Szerencsétlen flótás: a császár nem engedte szóhoz jutni, élete tele volt tervezgetéssel, arról álmodozott, miképp fogja reformjaival átpasszírozni a birodalmat, de e tervek csak álmok maradtak. Szemlélk, oroszánvadász, egyenruhák: kész a lista. Mégis ez a jelentéktelen sors lett a világégés apropója (szarajevói gyilkosság). Szarkasztikus jellemzésként a trónörökös konopištei vadászakastélyát filmezi: a folyosókon, termekben több ezer agancs, kitömött állat sorakozik, persze precízen katalogizálva: hol, mikor, hogyan lődözte őket. Nem csoda, hogy itt aztán Jaroslav Hasek is beköszön: Švejk említi valakinek a főherceget, mire a partner csak annyit szól: „ja, az a kövér, aki olyan vallásos volt” – ez is egy rang... (Aztán egy mellékmondat erejéig odaszúr: Ferdinánd elmebetegséggel határos magyargyűlöletéből következett, hogy dualizmus helyett trializmust szeretett volna, ha netán trónra kerül...) Amúgy a könyv lesöpri a népszerű Habsburg-témákat: akit Sisi sorsa vagy Rudolf főherceg öngyilkossága érdekel, annak azt tanácsolja, hogy olvasson bele a Wikipédiába. Így aztán a császár Bad Ischlbe tett kiruccanásai – a Schratt Katalinügyek – sem érdeklik. Piros pont: van még elit újságírás.

Mert vannak itt nagyobb gikszerék. Például miközben összevissza toldozgatták a birodalmat a legkülönbözőbb nemzetiségű aleggységekkel, a császárt – mondja a könyv – a *nacionalizmusokkal szembeni vak-ság* jellemezte. Mondanám: inkább a nagyhatalmi arrogancia: ránézett

a térképre, és az óriási geopolitikai játszótéren apró foltokat látott a nemzetiségi lázongások címszó alatt. Úgy gondolhatta, ezek a kis bohócok ugrálhatnak, ahogy akarnak, úgymint mi nyomjuk el őket. Hát ez nem jött be: a birodalom szétesésében – és Kelet-Európa máig tartó hányódásában – a nacionalizmusok vészes szerepet játszottak/játszanak: tüzei mentén folyt a legtöbb vér.

Kínosan felszisszen a magyarok ázsiai őskeresésén. „Olyan időszakban, amikor Közép-Európa összes népe nemzeti eredethanták előkotrásán törte magát... a magyarok úgy érezték, saját vélelmezett közép-ázsiai származásukkal jól lefőzhetik a szlávokat.” Sajnos nemcsak akkor és ott: a hun legenda később csak tovább cifrázódik, egy angol számára szinte érthetetlenül. Ebben a mitológiai lecsóban Winder egy üdítő kivételt talál: Bartókot. A Kékszakállú ragadja meg fantáziáját, de a Zene húros és ütőhangszerekre és cselesztára is kéznél van neki: az unikális művészmodellt látja benne. Hogy nem érintette meg a kor nacionalizmusa, pedig szülőföldjét, majd Erdélyt, végül hazáját is elvesztette. Nekünk már közhely a Windernél érezhető csodálat: Danubiában nem létező állatfaj utolsó példányára lett.

Szóval akkor honnan ez a visszavisszatérő nosztalgia Ferenc József iránt? A legfontosabb ok, a birodalom rendíthetlenségének látzata, a kiegyenlített, békés nyugalom és unalom. Ami paradox módon épp a *patchwork*államból (is) ered: amennyire dinamit lett a soknemzetiségű konglomerátum a nagy háború idejére, korábban biztosította a birodalom egységét: népek, vallások, érdekek egymás elleni kijátszása egyben egyensúlyt, az-

az békét volt képes fenntartani. Aminek pótlólagos biztosítékául az ország kaszárnyákkal teleszórt térképe (az elnyomás tényyszerű-látható jelenléte) szolgált. Csakhogy e hadgyakorlatos egzeciroztatásához vasúthálózat, hírközlés, központi hierarchia és kicsikart nyelvbéli egység kellett. (Ez utóbbiból lett persze a cirkusz...) De ámulni való tény, hogy 1840-től harminc év alatt a vasút behálózta az óriás birodalom egészét – Galícia, Csehország, Erdély vagy Dalmácia ezen a hálón függött: a vasút volt a birodalmi egység technikai letéteményese. (Ahogy Amerikában is a vasút hozta meg a kontinens nemzeti-gazdasági egységét.) De fura módon a dinasztia korlátoltsága is hozzájárult a békéhez: Habsburgék – egy-két balfogást leszámítva (lásd 1866: königráti csata, no meg Bosznia) –

nem ugráltak, Danubia terjeszkedéséhez elég volt a rokoni háló meg a kézre játszó szerencse. (Ferenc Ferdinánd hihetetlen magánvagyonát pl. a toszkán hercegtől örökölte...) Végül: a nosztalgiába bedolgozott a békés avulás önfenntartó mítosza, ami az idők múlásával csak erősödött. (Meg – mondanám – a *később* felfedezett nagyságok glóriája – Klimttel, Schönberggel, az *art nouveau* divatjával, Zweiggel, Kafkával.) Simon Winder angolos szarkazmussal oszlatja e mítoszt, ám sorai – paradox módon – csak erősítik e korlátolt nagyhatalom iránti nosztalgiát.

Simon Winder: Danubia. Személyes krónika a Habsburgok Európájáról. Fordította **Komáromi Rudolf**. Budapest, 2015, Park Kiadó. 632 oldal, 4900 forint.

rol-rol

Csengery Kristóf

Concertók ha hazalátogatnak

Johann Sebastian Bach (1685–1750) nem úgy komponált, ahogyan azt a romantikától örökölt fogalmaink alapján egy szabad és független alkotótól elvárnánk – kötöttségektől mentesen, nem törődve a világgal, csak a benső hangra hallgatva –, hanem úgy, mint a legalázatosabb szolga. Nem azt írta, amit az inspiráció diktált számára, hanem azt, amit éppen aktuális állásában éppen aktuális feladata és napi teendői szerint írnia kellett (igaz, mindenki más által elérhetetlen tökéletességgel). Élete különböző helyszíneken, különböző városokban zajlott

(Weimar, Arnstadt, Mühlhausen, ismét Weimar, Köthen, végül Lipsce). Volt, amikor templomi zenészként kereste kenyerét (ez összetett feladatot jelentett: orgonálnia kellett, kórust vezetnie és persze zenét szereznie a szertartások számára), és volt, amikor rezidenciális muzsikusként (ez többnyire a „kappellmeister” szóba sűrítendő tevékenységgel volt egyenlő, de nem csupán zenekarvezetésből állt, hanem hegedűsi, csembalista feladatokat is magában foglalt, és természetesen megint csak a komponálást). Egy biztos: mindig *alkalma-*

zott volt, csak éppen egyszer egy herceg, másszor egy városi tanács volt a munkaadó.

Hegedűversenyei közül az *a-mollt* (BWV 1041) valószínűleg Köthenben komponálta 1717 és 1723 között, az *E-dúrt* (BWV 1042) az első weimari időszakban (1703–1708), és szintén Köthenhez kapcsolható egyik legnépszerűbb versenyműve, a *kéthege-dús d-moll verseny* (BWV 1043) keletkezése is. Még valami illusztrálhatja a mai zenehallgató számára a feladatteljesítő „zenei napszámos” rugalmasságát és alázatát: Bach legtöbb versenyműve egynél több változatban ismeretes, mert a zeneszerző, mint a barokk kor mesterei valamennyien, a nyersanyag gazdaságos felhasználásának híve volt, és ha a szükség úgy kívánta, bármit bármivé át tudott dolgozni, hegedűszonáta-tételt passzióáriává, kantátátételt misetétellé, és ha kellett, hegedűversenyt csembalóversennyé. Ezzel magyarázható, hogy az *a-moll hegedűversenyt* sokan *g-moll csembalóversenyként* ismerik (BWV 1058), az *E-dúr hegedűversenyt D-dúr csembalóversenyként* (BWV 1054), a szintén említett, kötheni *d-moll kéthege-dús versenyt* pedig 1739-ben *c-moll kétcsembalós versennyé* (BWV 1062) írta át Bach. Olyan eset is előfordul, amikor egy versenyműnek csak csembalóváltozata maradt fenn, de a kutatók a hangszerkezelés jellegzetességeiből arra következtetnek, hogy az eredeti, első műalak valószínűleg nem a csembalóverseny-változat volt, hanem egy hegedűverseny, amely viszont elveszett, csak a csembalóverseny-átdolgozásnak kegyelmezett meg a véletlen. Ilyen a BWV 1056-os *f-moll csembalóverseny*, amelyet (természetesen nem Bach-tól származó) utólagos rekonstrukció során „visszahegedűsített”

alakban is ismerünk, s hasonló eljárással lett a BWV 1052-es *d-moll csembalóversenyből d-moll hegedűverseny*. Szentségtörés ez? Erőszak-tétel a műveken? Ellenkezőleg: olyan gyakorlat, amely harmonizál a barokk zene gyakorlatias szellemével. Akkoriban még nem volt „egyedül hiteles, végleges műalak” (ahogyan a zenei filológiában szakszerűen nevezik: *Fassung letzter Hand* – a zeneszerző utolsó kézjegyét viselő változat), a zenén mindig szabad volt tovább fúrni-faragni (nem csak az alkotónak), és nem létezett kőbe vésett szabály, amely előírja, mely művet milyen apparátuson kell megszólaltatni: olyanon kellett és lehetett, amilyen éppen kéznél volt. A zeneszerző megistenülése és a művek (bocsánat: a Művek) megváltoztathatatlan, „szent szöveggént” való tisztelete a zenetörténet során valamikor a 19. század elején, Beethoven környékén kezdődik el.

Mindezt egy szép és értékes lemez kapcsán illet elöljáróban ösz-szefoglalni. A kiváló olasz hegedűs, Giuliano Carmignola (1951) a Concerto Köln kíséretével lemezre vette az imént emlegetett *hegedűversenyeket*: a slágernek számító *a-mollt* és *E-dúrt*, a Marco Serino által csembalóversenyből „visszahegedűsített” *g-mollt* és *d-mollt*, no meg a kéthege-dús *d-mollt*, amelyet szellemesen a lemez középpontjába állítva, az eredetiket és az átdolgozásokat elválasztó határvonal funkciójával látott el a kiadó, az Archiv Produktion, s amelynek előadásakor egykori tanítványa (és a Concerto Köln koncertmestere), Mayumi Hirasaki (1981) szegődött Carmignola partneréül. Carmignola és a Concerto Köln? Nyilván az olaszos interpretációk szelleme találkozik itt a német szellemmel, feltételezheti még a felvételek meg-

hallgatása előtt a lemezvásárló, s nem is téved nagyot. Az olasz és a német szellem azonban nem annyira a szólista és a zenekar kommunikációjában ad randevút egymásnak (mert a hegedűs és kísérei elég nagy egyetértésben gondolkoznak a megszólaltatott darabokról), sokkal inkább a szólista felfogása és a művek előadói hagyománya szembesíti a hallgatót a szórakoztató, elgondolkodtató és termékeny kontaszt élményével.

A concerto (mint neve is sejteti) olasz találmány, ezen belül pedig a hegedűverseny végképp Itáliához köthető: a műfaj első nagy virágzása Antonio Vivaldi (1678–1741) nevéhez kapcsolódik. Aki hallott olasz concertókat, Vivaldi mellett olyan mesterek műveit, mint Arcangelo Corelli (1653–1713), Tommaso Albinoni (1671–1751), Francesco Geminiani (1687–1762), Giuseppe Tartini (1692–1770), Pietro Locatelli (1695–1764), tapasztalhatta, hogy legyen bár szó a műfaj korai megjelenési formájáról, a kis szólista csoportot zenekarral szembeállító concerto grossóról vagy a későbbi szóló concertóról, a modern versenymű elődjéről, egy vonás állandónak látszik: a művek életörömittas, napfényes karaktere, az a zenei jellegzetességekké konvertált emberi tulajdonsághalmaz, amelyet olyan szavakkal írhatnánk körül, mint merészség és kedv, büszkeség és érzékiség, lendület és indulat. Mindezzel délről jön, a mediterrán világból, onnan hoz hófokot és erőteljes fűszereket. Átveszik és megtanulják a németek is a concertót, műveli a műfajt Händel, Telemann, Bach (utóbbi a concertoírás egyik legnagyobb mestere, legyen szó a concerto grosso hagyományát folytató *Brandenburgi versenye*kről vagy a hol hegedűt, hol csembalót favori-

záló szóló versenyművekről), de a németek mégiscsak mások. Persze ha műveikben egyáltalán németek maradnak: Händel korai, végtelemül változatos op. 6-os concerto grosso sorozata például csupa tagadhatatlan *italianità*. Bachtól sem vitathatja el senki az internacionalizmus erényét: világi hangszeres zenéjének egyik meghatározó zenekari és szólóhangszeres műfaja, a szvit vagy partita karakterek dolgában tele van európai „importárúval” – van itt a német mellett olasz és spanyol tánc, francia és angol, sőt még lengyel is. Ez a nagy nemzetköziség azonban a versenyművek világot nem vagy csak jóval kevésbé érinti meg. Bach versenyművei persze ettől még igazi concertók, nem nélkülözik a virtuozitást, de feszesebbek, megfontoltabbak, szigorúbbak, mint a műfaj olasz képviselői. Hiába, akárhogy is kerülgetjük: ezek német versenyművek, német komolysággal. Itt erősebb a tartás, és olykor előfordulnak olyan súlyos, drámai, tragikus vagy intim atmoszférájú tételek is, amilyeneket egy olasz concertóban el sem tudnánk képzelni. No meg aztán a Bach-zene minden műfajban, a világiakban is kontrapunktikusabb, mint általában az olasz barokk.

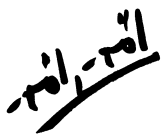
A komolyságból, megfontoltságból, fegyelemből álló „németiségképet” a Bach-versenyművekben a darabok interpretációtörténete is helybenhagyta, sőt hangsúlyozta. Nem változtatott ezen döntő módon még a múlt század ötvenes éveitől izmosodó, majd egyre inkább meghatározó historikus előadópraxis sem. Harnoncourt, Leonhardt, Hogwood szólistái persze ezt a repertoárt tagoltabban, kontrasztosabban, drámaiban játszották, mint a régi felvételeken Milstein, Menuhin vagy Ojsztrah, de azért ezt a Bachot

is mértéktartás és bizonyos aszkézis jellemezte, meg aztán nagyon okos is volt ez az interpretációs összkép, mert az okosság Bachnál kötelező, s ezt az előadó-művészetnek is alá kell húznia a maga piros ceruzájával. Aztán a kilencvenes évek második felében megjelentek a *Brandenburgi versenyek* az Il Giardino Armonico felvételén, s ez alternatívát kínált. Az olasz régi zene zabolátlanjai valami újat hoztak a Bach-interpretációba: olyan impulzivitást, temperamentumot, szenvedélyt, amit korábban más előadók idegennek vélték e repertoártól, de az itáliai muzsikusok a maguk vérmérséklete szerint közelítettek a művekhez, s megmutatták a kétkedőknek, hogy a szaporábban lüktető pulzus, az indulatosabb kifejezőmód is benne van, benne lehet ebben a zenében.

Most, Giuliano Carmignola játékát hallgatva, a két évtizeddel ezelőtti élmény köszön vissza, és jól esik újra ebben a dinamikusabb olvasatban hallani Bachot. Már a hangzás is sokatmondón más. A felületek nincsenek annyira lesimítva, nem minden olyan polírozott és kerekded, mint megszoktuk, több az érdekesség, a szúrós, hegyes vagy szögletes gesztus. A hegedűhang karcosabb és nyersebb, a szólista nem törekszik arra a harmonikus szépségre, amelyet a hagyomány Bachhoz társít – inkább legyen egy-két szeplő az arcon, ha ennek eredményeképpen élettelibb a portré. A lendület spontán, a frazeálásban sikerül megvalósítani egy kellemeesen „pillanat szülte” hatást – mint ha a zenélés valóban beszéd volna; olyan beszéd, amely most formálódik, mondatait most fogalmazzák meg, fülünk hallatára. Ennek megfelelően a díszítések is improvizatívabb benyomást keltenek, olykor

kissé népiesek is, sőt finoman és távolról a hangszerjáték egészében is érvényesül egyfajta folklorisztikus vonás. A legfontosabb azonban Carmignola Bach-játékának felvilágosító indulatgazdagsága, szenvedélye, temperamentuma, amely a gyors tételek ritmikájának ellenállhatatlan sodrást kölcsönöz, a lassúkat pedig a szokottnál sokkal közlékenyebben és kitérülködőbben énekelteti meg – ugyanakkor bizonyos lassú tételek esetében forradalmian „objektív”, nem óhajt megadni, pedig mások ezeken a pontokon mindig ezzel próbálkoztak. Finom és ironikus fűszere a lemeznek, hogy a kéthegedűs versenyben, amelynek előadásakor a fiatal japán művész nő játssza az első hangszer szólamát, a többi interpretációban tapasztalható lobbanékonyság mintha hirtelen mérséklődne. Mayumi Hirasaki, úgy látszik, több fegyelmet és önkorlátozást hozott magával poggyászában hazája zenélési hagyományából, ezért aztán visszafogottabban játszik – a rugalmas Carmignola pedig előzékenyen alkalmazkodik hozzá. De ettől függetlenül és ennek ellenére a lemez alapélménye mégis a kétféle szellem és hagyomány, a német és olasz közelítésmód üdítő és termékenyítő találkozása. Bach versenyműveinek Carmignola-féle előadásában a német versenyművek hazalátogatnak a concerto műfaj napfényes délszaki eredetvédekére, az előadás közvetlensége és természetessége pedig képes elhittetni velünk, hogy Bach nemcsak Isten kiválasztottja volt, hanem még hús-vér ember is.

Giuliano Carmignola, Concerto Köln:
Bach: Violin Concertos. Archiv Produktion.



Győrffy Iván

Nemzetmítoszok

122

A filmkészítés háza táján forgolódotkat gyakran a legendák mozgatják meg, és fordítva: legendák születnek és kelnek szárnyra a világsikerre kárhoztatott populáris produkciók nyomán. A javakorabeli sztárok óhatatlan szükségét érzik, hogy rendezői névjegyüket vallási, nemzeti és politikai mítoszok átdolgozásával tegyék le, s rájuk ikonikus alakként, az igazság megalkuvást nem ismerő bajnokaként tekintsenek, akire az adott szerep megformálásából eredő, a hősiésnél jóval több, immár emberfeletti dicsfény vetül. Hollywoodban mindez duplán érvényes, de a nemzeti filmgyártások is szükségszerűen eljutnak a saját *Honfoglalásukhoz*, *A Hídemberükhöz*, melyek propagálói nem sokban különböznek a hagyományos társadalmak orákulumaitól. Hogy néhány példával is alátámasszuk az általános formulát: Clint Eastwood a rendíthetetlen vadnyugati cowboy és az öntörvénnyű zsarú szerepéből kitörve olyan sokoldalú alkotásokkal öregbítette rendezői hírnevét, mint a csendes-óceáni hadművelet egy momentumáról szóló *A dicsőség zászlaja* (2006) és *Levelek Ivo Dzsímáról* (2006), vagy a koreai veteránok kísértő démonait megszólító *Gran Torino* (2008). Ám ő sem kívánta elkerülni, hogy az iraki háborús mesterlövész képében „az amerikai hősnak” állítson emlékművet a tavaly bemutatott *Amerikai mesterlövészben*, bár a főszerepet ezúttal nem osztotta magára. Mel Gibson

William Wallace enyhén szólva is csak helyi érdekű lázadásából faragott skót nemzeti ikonnak kijáró piedesztált a kétszeresen is Oscar-díjas *A rettenthetetlenben* (1995), értelmezte újra, ellentmondásos kritikákat aratva, Jézus küldetését *A passióban* (2004) vagy a maja civilizáció mozgatórugóit az *Apocalypto* (2006) című filmjében. A mítoszok minden esetben felülírják a nézőközönség kollektív képzeletében a történelemkönyvek egyre halványuló emlékeit.

Ha már Mel Gibsont emlegettük, egy másik ausztrál, Russell Crowe is – új-zélandi származása ellenére nevelkedésének és eszmélődésének, kezdeti karrierjének földjét, az ötödik kontinenst tekinti otthonának – megkerülhetetlennek tartotta, hogy felfogását a film öntőanyagába vegyítve ércnél maradandóbb örökséget gyúrjon a legnagyobb ausztrál mítoszok egyikének, a Gallipoli-hadművelet önfeláldozó hazafiainak. (Ebben is Gibson volt az előképe: az 1981-es *Gallipoli*-ban, amelyet sok apróbb-nagyobb elemében Crowe mostani filmjéhez hasonlítanak, egyik első emlékezetes szerepét alakította Mel Gibson.) Crowe drámai és akciószínészként is kiküzdötte már magának az elismerést, s olyan mítoszokban való irányított közreműködések után, mint a hanyatló császárkori Rómát felelevenítő *Gladiátor* (2000) vagy a népmesei *Robin Hood* (2010) – rendezőként mindkettőt Ridley Scott jegyzi –, illetve Darren Aro-

nofsky Noéja (2014), úgy érezte, egy tíz évvel korábban félresikerült kísérlet után rendezői debütálását szintén mítoszgyártásra használja fel. A legfurcsább az egészben, hogy közben úgy tett, mintha maga is mítoszokkal számolna le: az ausztrálok mellett „igazságot szolgáltat” a Dardanellákat védő törököknek is, és – ez persze javára írandó – az öldöklés értelmetlenségét, az egyetemes szenvedés- és veszteségélményt állítja kamerájának fókuszába, egy magára maradt apa nézőpontját kinagyítva. Ugyanakkor még mélyebbre ássa a Gallipoli-mítosz alapjait az ausztrál néplélektben, melynek hasonmásai nem csupán a török és angol tradíciókban vannak jelen, de immár „nemzetek feletti” igazolást is kapnak a multinacionális moziverzum elhithető ereje jóvoltából.

Ami azonban ennél nagyobb bűn: a feledést, amelyet meghaladni szándékozott, egyik összetevőjének, az elhallgatásnak a kidomborításával főszerepbe kényszeríti. Gyengének és igazolhatatlannak hangzik ugyanis az érvelés, amelyet a direktor az ugyanebben az időszakban zajló és az önálló török állam felemelkedésétől és megszállásától, a török nacionalista mozgalom önigazoló attitűdjétől nem független örmény genocídium „kifelejtésével” kapcsolatban állít, miszerint ő nem ezt tette filmje tárgyává, és nézőpontja ezt nem igényli. Ilyenformán nem csupán igazsággal, de hazugsággal is táplálja a török nemzetmítoszt. Ha fontosnak tartotta, hogy az 1919–1922 között zajló görög–török háború kezdeti bűneit, így Szmirna görög elfoglalását és a környék letarolását hőseinek anatóliai utazásába beépítse, nem hallgathatja el a két

épülő nemzet közötti gyűlölködés kölcsönös terrorhullámát, és az örmények (ó- és újhíttű keresztények, zsidók, asszírok stb.) szisztematikus legyilkolását sem.

Az 1915-ös Gallipoli-hadművelet századik életéve ellenére elevenen él katonai kudarcként és a rettenthetetlen bátorság bizonyítékaként a brit és nemzetközösségi tudatban, a hősökre és áldozatokra emlékező ausztrál és új-zélandi ANZAC-nap rituális megemlékezéseiben, e nemzetek „tűzkeresztseként”, valamint a későbbi első török köztársasági elnök, Mustafa Kemal ezredes nevével fémjelzett halálmegevető országmentés gyánánt. Russell Crowe filmje, az *Akihez beszél a föld* nemcsak megágyaz e régóta létező nemzetmítoszoknak, de jól be is takargatja őket. Egy még katonai logikával is értelmetlen mézárszékéről szólva (a keleti front legpusztítóbb lövészárók-háborújának nyolc hónapja, két hete és egy napja alatt a két oldalon összesen 110–140 ezren haltak meg), annak minden közösségteremtő szimbolikája ellenére félő, hogy tovább roncsolódnak a nemzeti identitás történeti építőkövei.

De hogy ne pusztán a film hátulütőit emlegessük: képi világa – köszönhetően *A Gyűrűk Ura*-folyamért Oscar-díjjal jutalmazott Andrew Lesnie (akinek halála előtt ez volt az utolsó filmje) mély tónusú színeinek, sokatmondó totáljainak – lenyűgöző, a természet- és ember szeretet netovábbja. Russell Crowe a főszereplő Joshua bőrébe bújva biblikus komorsággal testesíti meg a farmeridillt elvesztítő családapa fájdalmát, aki túvé teszi az elhagyott törökországi csontmezőket, hogy fiai testét hazai, megszentelt földbe temesse. Az idill látszatáról

a három fiú önkéntes frontra vonulása után a rettegésével, örületével szemben a harcot feladó és öngyilkosságba ájuló felesége, Eliza gondoskodik – Jacqueline McKenzie rövid, de átható szerepalakítása révén –, aki négy évvel a kudarcos partraszállás után is *Az Ezeregyéjszaka meséit* olvastatja fel férjével a fiúk, Art, Edward és Henry üres, megvetett ágyának, miközben ő régi cipőiket pucolja kitartó önismétléssel. Az idősebb Connor, eleget akarván tenni hitvese végakarátának, több hónapos utazásra indul az északi féltekére, s elszántan kilincsel a felbomló Oszmán Birodalom antant által megszállt fővárosában az engedélyért, hogy a helyben Canakkale néven emlegetett egykori hadszíntérre beutazhasson, és saját kezűleg áshassa ki elhunyt fiai maradványait. Rendelkezik ugyanis egy különleges képességgel, melyet a maga módján az angol és a magyar cím is kihangsúlyoz: „megérzi” a föld és a víz üzenetét, az ausztrál sivatagban forrásra lel a legváratlanabb, legsivárabb helyeken, a „Magányos Fenyő” névvel emlegetett csataterén pedig pontosan megérzi, hol nyugszanak az övéi. Itt azonban még nem fejeződik be útja, ezt érzékelteti a film török címe is („Az utolsó remény”): van még mit fellelnie Anatólia fennsíkján, miközben életét próbálja menteni a török nacionalista csapatok „vendégeként”, a görög brigádok elől menekülve és semleges-ségét is feladva.

Ha el akarná kerülni a kínálkozó sablonokat, alighanem a romantikus szílat sem szóné túl sűrűre a rendező. Amint ugyanis Connor beteszi a lábát a konstantinápolyi hotelbe – erről egy rámenős kisfiú erőszakos vendégfogási akciója gondoskodik –, és meglátjuk a kis-

fiú anyját, a portán sertepertélő szomorkás özvegyasszonyt, aki, mint később kiderül, szintén a Dardanelláknál vesztette el férjét, máris érezzük a narratív fordulat ellenállhatatlan vonzását. A rendező Crowe önuralmát dicséri, hogy a hagyománytisztelő társadalomban nehezen boldoguló, sógora, Omer (Steve Bastoni hideglelősen behízelgő játékaival) házassági ajánlatát fontolgató Ayshét (Olga Kurylenko érdeme a visszafogott, de egyenletes szerepátélés) sem előbb, sem később nem taszítja Connor ágyába; óvatos násztáncuk is egy olvasata az említett utolsó reménynek: igenis lehetnek helyzetek, mikor a gyászból új életcél születik. Ezzel együtt a bámulatos pimaszságát simulékony szeretetétésséggel ötvöző kisfiú, Orhan (Dylan Georgiades alakításában), Ayshe és Joshua egyre szorosabb háromszöge a kiszámíthatóság unalmával fenyeget. Körülöttük összeomlik a rend, az utcákon török nacionalisták tűntetnek, akiknek vezetőivel – különösen Hasan örnaggyal, aki a kegyeleti osztagnak segítve egyenleti Connor útját fiai holttestének megtalálásában – az ausztrál családapa furcsa barátságba keveredik. A hatóságok packáznak, a kérdezősködőket halállal fenyegetik, a britek meg, akik a népszerű, ám alaptalan mítosz szerint a háborúban is szemrebbenés nélkül túrték a délszaki csapatok haláltusáját, lenéző neutralitással túrik mások kínjait. Mindezt azonban a tragikus-romantikus főhős rezignált nyugalommal veszi tudomásul, és mint igazi „hódító” – a rendező erre a szaktudományban és a Gallipoliról szóló népszerűsítő irodalomban már az elmúlt évezred végén is hangoztatott, általa most mégis újként tálalt történelemértelmezésre

is ráerősít –, elveszi az idegen föld-ről azt, ami jár neki, sőt valamivel többet.

Látványos, koncepciójában fel-színes, az ábrázolt érzelmekben, a pszichés talajvesztettségben és képzeletében viszont árnyalt mű az *Akihez beszél a föld*. Külön ki-emelendő a visszatekintő csatajelenetek raszteres nyersesége: az artikulálatlan halálhörgés az egykorú visszaemlékezések szerint is sokkal meghatározóbb eleme volt az álló-háború mindennapjainak, mint a hősiesség rohamok vagy az utólag ege-gig magasztalt bajtársiasság, s ezt,

valamint a fegyverroportásban el-némuló emberiséget jól érzékel-teti a film. Rossz, haszontalan nem-zetmítoszok gyűjteménye, de az ember által okozott határtalan szenvedés döbbenetes foglalata e centenáriumi alkotás.

Akihez beszél a föld (The Water Diviner). Szí-nes, feliratos ausztrál-török-amerikai hábo-rús dráma, 111 perc, 2014. Rendező **Russell Crowe**; forgatókönyvíró **Andrew Knight**, **Andrew Anastasio**; operatőr **Andrew Les-nie**; szereplők **Russell Crowe**, **Olga Kury-lenko**, **Yilmaz Erdogan**, **Cem Yilmaz**, **Jai Courtney**, **Dylan Georgiades**, **Steve Bas-toni**, **Isabel Lucas**, **Ryan Corr**, **James Fraser**, **Ben O'Toole**.

rol-rol

Mélyi József

Magángyűjtők, közeljövő

125

Egy névtelenségbe burkolózó ma-gángyűjtő minden előzmény nél-kül, egyetlen kiállításba sűrítve mutatja meg a nyilvánosságnak gyűjteménye esszenciáját. Ritka eset. A titokzatos műbaráttal kap-csolatban a Kieselbach Galéria nyári programjának látogatója szá-mára a bevezető falszöveg csak sporadikus információkkal szolgál: egy üzletember kollekciójáról van szó, amely a pénzügyi válság ide-jén, tehát az utóbbi évek során jött létre. A nyilvánossá tett titok mel-lett maga a keletkezéstörténet sem mindennapos, s mindez együtt még akkor is vonzónak tűnik, ha boríté-kolható, hogy a titokzatosság csu-pán időleges lehet, a bennfentesek – ez a szó Budapesten általában a fél várost jelöli – valószínűleg né-hány hét múlva már pontosan tud-

ják, kiról van szó, s a válság sem sújtott mindenkit egyformán.

Ha csak a kiállítás anyagát te-kintjük, a gyűjtemény súlypontjait a húszas-harmincas, illetve a hat-vanas-hetvenes évek különböző, az adott korban egymás mellett élő tendenciái, a figurativitás és az absztrakció határvonalain – külön-böző irányokban – átlépő művek, valamint a múlt századi naiv mű-vészet alkotják, kiegészítve né-hány, elsősorban szentendrei kötő-désű művész kortárs művével. A festményekből kiindulva az ismeretlennel kapcsolatban egyszerre több hipotézis is felállítható: szinte bizonyos, hogy nem a spekuláns, hanem a megszállott gyűjtő kate-góriájába tartozik; kissé szenti-mentális, másként nem helyezte volna el a művek között néhol a

gyermekrajzait; a XX. század magyar művészetének történetében is jártas, vagy e tekintetben jó tanácsadókkal rendelkezik. A gyűjtő kilétének, gazdasági, társadalmi hátterének megismerése azonban csupán a motiváció megfejtése szempontjából lehetne érdekes – ízléséről és műlthoz való viszonyáról a rendkívül erős anyag önmagában tanúskodik. Most azonban tegyük félre az ízlést (gazdagságot, sokszínűséget, végiggondoltságot), amelyet középkori vagy kora újkori minták szerint csak magasztalni lehetne, és elsősre hagyjuk nyugodni a múltat is, mert a hozzá fűződő kapcsolat feltérképezése megint csak a gyűjtői fantomképhez vezetne vissza. Az ortodox gyűjteményvizsgálati szempontoktól összességében azért is tekintsünk el, mert a bemutatott alkotások nyomán kézenfekvőnek tűnik, hogy a titokzatos magángyűjteményt inkább a jövő felől közelítsük meg. Vagyis elképzelve egy ideális jövőt, egy-két emberöltőnyi távlatból visszavetítve vizsgáljuk, mit tehetne hozzá a most látható kollekciónak, illetve annak egy hangsúlyos része, a jelenleg létező – és a közeljövőben saját erőből gyarapításra valószínűleg nagyrészt képtelen – magyar közgyűjteményekhez. Első látásra ugyanis úgy tűnik, ez a gyűjtemény erre predestinált.

Azonnali kis kitérő. Magyarországon a közgyűjtemények és a magánvárosok területeinek átmetsződése még mindig gyakran idegenkedéssel fogadott lehetőség, illetve tény. Ennek okai sokrétűek, a mintázat egyrészt hasonlít egyes nyugat-európai országok hatvanas-hetvenes évekbéli fejlődési szakaszához, másrészt valószínűleg mélyen a Kádár-korban gyökerezik. A hatvanas-hetvenes-nyolcvanas évek-

ben az intézményrendszerben megszokottá vált állami túlsúly lassan – vagy mostanában éppen egyáltalán nem – épül le, nem beszélve az évtizedek alatt megkérdőjelezett nézetekről, elvárásokról. A Kieselbach Galéria ebben az összefüggésben különleges helyet foglal el: az elmúlt évtizedben számos olyan funkciót – többek között a műalkotások rendszerezése, felkutatása, publikálása tekintetében – is betöltött, amely Nyugat-Európában inkább közintézmények feladata lenne. Mindezzel egy sajátosan magyar érdekszövevényben pozicionálta magát, amelyben – a nyugat-európai példákkal szemben – előfordulhat, hogy a galerista egyik fontos munkatársa (a mostani kiállítás társkurátora: Kolozsváry Marianna) egyben a Magyar Nemzeti Galéria foglalkoztatottja. Távoli nyugat-európai párhuzamokkal rendelkező általános magyar fejlemény az elmúlt években az is, hogy a feladatairól gyakran inkább elfeledkező, semmint tudatosan lemondó állam helyére magánintézmények lépnek: a kortárs képzőművészet területén elég utalni az acb Galéria projektjeire, tevékenységére. Ami a mostani kiállítás szempontjából lényegesebb: a közintézmények és a magángyűjtemények összefűződésére a föld más tájain megfontolt módon ugyan, de természetes lehetőségként tekintenek – a világ nagy közgyűjteményei már két évszázada elsősorban magánforrásokból gyarapodnak. A megfontolt intézmények pedig a gyűjtőre is ebből a nézőpontból tekintenek. Magyarországon azonban a gyűjtő – mint negyven-ötven évvel ezelőtt a hazai krimikben – gyakran még mindig gyanús, az állam pedig, mint ezt a legutóbbi hónapok fejleményei is igazolják,

ellene akár az általános bizalmat aláásó, övön aluli ütések is bevetethet. A szövevényes (és minden ízében obskúrus) Munkácsy-ügy és a kitérő lezárva.

Ha a lehetséges jövő felől szemléljük a múltat, a Kieselbach Galériában bemutatott gyűjtemény elsősorban a hatvanas évek magyarországi festészettörténetének közgyűjteményi reprezentációjában mutathatna fel új aspektusokat: ötven évre előrerohanó tekintettel végignézve a falakon sorakozó alkotásokon, furcsa módon az ötven évvel ezelőtti művek tűnnek a leg-elevenebbeknek. Az elevenség nem magára a történeti korra vonatkozik, még akkor sem, ha a kiállítás címe akár még erre is utalhatna; valószínűleg csak véletlen átfedés, hogy az „*Őszintén szólva*” egyben Tabi László 1963-as, humoreszketek és vígjátékokat tartalmazó kötetének is a címe. Komolyra fordítva a szót, a nemzeti határokon belül maradó kollekció egyes darabjai – bár önmagukban nyilvánvalóan hordoznak általános történelmi vonatkozásokat – szorosan értelmezve szinte kizárólag a magyar festészet történetének kontextusában válnak izgalmassá. A *Hajógyári hegesztők* 1959-es képe vagy Lakner László egy másik, csaknem másfél évtizeddel későbbi munkája, amelynek egyik motívuma a terrorista Andreas Baader elfogásának tévé által rögzített és közvetített jelene, itt elsősorban a művészeti összefüggésrendszerben nyeri el értelmét. Ez a szemlélet tükröződik a Kieselbach-féle kiállítás rendezésében, s ugyanez érvényes a hatvanas évekről a festményekből sugárzó képre is. Ez a kép pedig legalább három kérdésben árnyalhatná – és akkor határoljuk be a jövőbeli helyszínt – a Magyar Nemzeti Galéria

jelenlegi, a hatvanas évekről az állandó kiállításban mutatott felfogását (amely sok ponton eltér a korábbi állandó tárlat szempontrendszerétől).

Az első kérdés az Iparterv és a hatvanas évek modern művészetének kapcsolata. A modern szó itt különösen az egykori hangsúllyal értendő: azokat az életműveket jelöli, amelyek az elmúlt két-három évtized során mint az akkori kortárs nemzetközi áramlatokba nem kapcsolódó, később felületesen a túrt vagy támogatott kategóriába sorolt pozíciók szorultak háttérbe (a művészettörténetben leginkább a saját koruknál távolabbi múltba számúzva). A titokzatos gyűjtemény megmutatja, hogy ötven év elteltével a határvonalak – bár kimutathatók – korántsem annyira élesek. Bak Imre, Hencze Tamás, Molnár Sándor vagy Keserü Ilona művei mellett a hatvanas évek kortárs művészetét reprezentálva egyenrangúan állnak ott olyan művek, mint Hincz Gyula *Öregasszonya* (1963), Veszelszky Béla *Filodendronja* (1967), Gyarmathy Tihamér *Metamorfózisa* (1960), Barcsay Jenő *Mozaikterve* (1963) vagy épp Gedő Ilka bármely korabeli munkája. Látszik, hogy a neo-avantgárd pecsétjével lezárva elraktározott Iparterv mellett a hatvanas évek magyar festészetében túl sok a „kivétel”; művészettörténetünk erre a korszakra fókuszálva gyanúsan sokszor használja egyes alkotókra a „nehezen besorolható”, „stílusirányzatokhoz alig köthető” kifejezéseket. Ebben az összefüggésben vár revideálásra a korszakkal kapcsolatban a figurativitás kérdésének újraértékelése: a magángyűjtemény egyes darabjai – többek között Bak Imre *Marika* (1967) vagy Anna Margit *Özvegy*

(1969) című műve – az emberábrázolás egykori felfogásával kapcsolatban adhatnak új szempontokat.

A második aspektus a „népi festészet” és a kortárs képzőművészet egykori és mai (jövőbeli) viszonyrendszerét érinti. A kérdés nem új, de jelenleg inkább elfeledettnek, semmint pontos fogalmak szerint rendezettnek tekinthető. A „népi festészet” kifejezés a Magyar Nemzeti Galéria 1975-ös költözése utáni vitákból lehetne ismerős, amikor – nagyobb nyilvánosság előtt talán utoljára – problematikussá vált a naiv művészet fogalma. Az akkori jelentős átrendezés során ez volt az egyik legnagyobb kérdés (Pap Gábor a *Művészetben* számos cikkben foglalkozott a határvonalak problémájával, mégpedig valóban gondolatébresztő módon). Hogy mindezt mennyire elfelejtettük, és hogy mára már akadémikus és nemzeti szemszögből közelítve a népművészet, népi festészet/szobrászat és naiv művészet kérdésköre milyen felületesen, csupán a pántlikás lózungok szintjén kerül terítékre, arra jól rávilágít a naiv és a korabeli kortárs művészek egymás mellé helyezése. Schéner Mihály *Három figurája* (1965) vagy *Huszárrohama* (1968), illetve Tóth Menyhért számos kitűnő munkája szembeállítva többek között Mokry-Mészá-

ros Dezső alkotásaival önmagáért beszél.

A harmadik kérdéskör, amelyre egy közgyűjtemény e kollekciónak segítségével a képzeletbeli jövőben élesebben világíthatna rá, az nem más, mint a hatvanas évek művészetének a múlthoz és a jövőhöz fűződő viszonya. Hogyan gyökereznek egyes hosszan alakuló életművek a húszas-harmincas években elsajátított stílusokhoz, formákhoz, motívumokhoz? Hogyan élnek tovább a hatvanas évekből átszűrt tapasztalatok mind a mai napig? A titokzatosan prezentált magángyűjtemény leginkább nyitott kérdése valószínűleg az utóbbi. Hiszen ami Bukta Imre, Regős István, az egykori Bizottság-tagok vagy Keserü Ilona munkásságában tükröződve az elmúlt két-három évtized művészetéből most még csak jelzésszerűen látszik, az a jövőben továbbépíthető lehet. Hogy hosszú távon a kortárs művészet is méltó helyet kapjon egy ilyen kiváló gyűjteményben, az pedig már most is szinte közügy.

„Őszintén szólva”. Válságban született gyűjtemény. Kiállítás a Kieselbach Galériában, 2015. július 22. – augusztus 27. Kurátorok: **Kieselbach Tamás**, **Kolozsváry Marianna**.