

## Eszztétikai kötések és oldások

### Seregi Tamás: *A jelen*

Bár a vélekedés, miszerint nincsen magyar filozófia, pontosabban magyar filozófiai nyelv, igencsak közkeletűnek mondható, e hiány valódi tétjeit Nadas Péter *A reflektivitás nagyszerűségéről* című, a *Hátországi naplóban* (Jelenkor, Pécs, 2006, 90) olvasható esszéjénél talán pontosabban még nem igen sikerült másnak összefoglalnia: „Annak a ténynek, hogy nemcsak magyar konyha nincs, hanem magyar filozófia sincs, s így a magyar nyelvnek nincs önálló és szisztematikus fogalmi reflektivitása, amelyet minden magyar a saját individuális szintjén birtokolna és változó élethelyzetekben értelmesen alkalmazni tudna, az a következménye, hogy magyarul mindenkinek minden egyes beszélgetésben úgy kell előről elkezdenie minden téma megvitátását, mintha magyar nyelven még soha senki nem beszélt volna meg semmit senkivel. A beszélgetés sikere nincsen kapcsolatban a közlés fontosságával vagy a megbeszélés sürgető szükségességével.” És valóban: néhány sikerebb és kevésbé sikerült kísérletet leszámítva a „szisztematikus fogalmi reflektivitás” kollektivizálható nyelvének megteremtésével a magyar filozófiai és ezzel együtt – a kritika voltaképpeni tárgyához is közelítve – a művészetelméleti, esztétikai gondolkodás tradíciója mindmáig adós. De talán éppen ennek hiányában e területek legfontosabb írásai sok esetben in-

kább az analitikus elmélyültséget és poétikai ihletettséget változatos formákban ötvöző filozófiai esszé műfajában születtek.

Az idáig leginkább jelentékeny fordítói munkásságáról, esztétikai és filozófiai tárgyú tanulmányairól, kritikáiról ismert Seregi Tamás legújabb, *A jelen* című kötetében található esszék kétségkívül ennek a gazdag hagyománynak a folytatásaként, bizonyos szempontból megújításaként, sőt, újramegtalálásaként is olvashatóak. Az esszék rendkívül változatos témaköröket igyekeznek lefedni, hiszen a könyvben a festészettől, költészettől, színelmélettől kezdve a tájesztétikán, ökológián át a sport- és testfilozófia kérdéséig számos olyan problémával találkozhatunk, amelyek ugyanakkor a maguk módján – legalábbis a bevezetőben megfogalmazódó ígéretek szerint – állítólag mind „a jelen, jelenlét, most, ma, pillanat” sokirányú kérdéseit érintik. Ugyanakkor, miként azt a kötet előszavából is megtudjuk, mégsem filozófiai jellegű munkáról van szó, amelytől „a tárgynak valamiféle szisztematikus kifejtését kapná” (7) az olvasó. Azonban a szövegek mégis mindvégig mérőben filozófiai indítatásúak, hiszen Seregi gondolkodását olyan sajátos megközelítésmód jellemzi, amely a művészeti-esztétikai problémák értelmezésén keresztül igyekszik (mintegy a fenomenológiát háta mögött hagyva) a „viszsa a dolgokhoz” husserli felszólításnak eleget tenni. De talán ami még ennél is fontosabb, és ebből a szempontból *A triatlón filozófiája*,

a kötetzáró *Deleuze és Kafka* című írás mellett kitérített jelentőségű az a mód, ahogy Seregi megpróbálja kirajzolni azokat a lehetséges szökésvonalakat, amelyek a művészetfilozófiaként értett esztétikától egy átfogóbb aisztheszisz-elmélet irányába mutatnak. Egy olyan szféra felé tehát, amelyben az esztétika számos egyéb társtudomány kutatásaihoz kapcsolódva megalapozhat egy, a művészetekre vonatkozó, és így szükség-szerűen szűkített értelmezésű érzékiség- és érzékelélméleteken túli diskurzust. Magyarán érzetek, minőségek, formák, ritmusok, architektónikák esztétikáját, amelyben egyebek mellett a test, az ökológia, a hétköznapok vagy éppen a technológia kihívásai és kérdései kerülhetnek ezen fogalmak mentén feltárára.

Seregi ugyanakkor nem csupán tematikus szempontból közelít e problémák felé, hanem mintegy a megközelítések módjain, a modalitások stílusain keresztül is. Mi több, az esszéket olvasva sokszor az a képtelen érzése támadhat az embernek, hogy Seregi esetében nem elsősorban az írás-, mint inkább magának a gondolkodásmódnak van *stílusa* (*Denkstil*). A szövegek sokszor nem annyira tárgyuk vagy retorikai felépítettségük, nyelvi megformáltságuk minősége okán imponálóak (persze legtöbbször *úgy* is), mint inkább az azokon keresztül átható gondolkodás- és az ahhoz mindvégig szorosan tapadó, azt folytonosan lekövető írásmód sajátos intenzitásai, ritmusai, mintázatai stimulálják az olvasót. Mindez persze nem azt jelenti, hogy ne lennének szövegei telis-tele épületes (hovatovább tetszetős) retorikai építményekkel. Elég csak taláalomra röviden idéznünk Hencze Tamás festészetéről szóló írásának nyitányát: „A festészet veszélyes, sőt köz- és önveszélyes dolog. A

közveszélyt közelebről úgy hívják, hogy dekorativitás, az önveszélyt pedig úgy, hogy gesztus. Az egyikkel a többi művészeti ágnak és az utcának, illetve a közönségnek szolgálatjuk ki a festészetet, a másikkal pedig a művészek, a művész testének, és az ő állítólag mélységes mély lelkének. Az egyiknek az építésben és az épületességben van a veszélye, a másiknak pedig a romlásban – a formák, sőt a felületek, sőt a festmény mint tárgy megsemmisítésében.” (163)

Seregi esszéiben azonban mintha mégsem annyira az érzékiről szóló módszeres esztétikai nyelv megtalálása, és e megtalált nyelv módszeres színrevitele, mint inkább a gondolkodás érzéki elevevényének közvetlen megmutatkozása/kibontakozása történe. Így például a Peter Handke híres Cézanne-regényéről szóló esszében (*A jelen visszatérése*) a salzburgi erdő leírását „hodologikus térszerkezetként” értelmező részben az olvasó szinte Seregivel együtt „suhan” végig a szubtilis elemzés érzéki pályáin: „A kívüláron való átvágás után már egy csendesebb övezet, egyfajta kertváros kezdődik, majd ezt is elhagyjuk, s az út egy kis enyhe emelkedés után (épp csak hogy a kerékpárosoknak »egy pillanatra ki kelljen állniuk a nyeregből«) egy fensíkra ér, ami csupán alig pár méterrel van magasabban, mint a korábbi útszakasz, s csak az enyhe szelőlőből érezzük, hogy máshol vagyunk.” (47)

Hasonló útvonalak bejárására alkalmas szerkezet *A jelen* című kötet maga is, amely, miként az az előszóban is megemlítésre kerül, nem különösebben igyekszik bármiféle egyenesonalú és célzatos narratívát követni, valójában mégiscsak a „kötöttebb felől a szabadabb felé” haladunk a könyvben. Ez a tudatos építkezés talán a kötet

hipotetikus kezdő- és végpontjainak, vagyis a nyitó és záró esszék összevetésében lelepleződhet leginkább. Míg ugyanis az első szöveg Lukács György művészetfilozófiájának igencsak sarkos kritikai olvasatát nyújtja, s mint határozottan elutasított esztétikai program tökéletesen alkalmas arra, hogy az elrugaszkodáshoz szükséges ugródeszka szerepét betöltse, addig a kötetzáró Deleuze-esszében a francia filozófus művészetelméletét rekonstruáló írásban (talán ezidáig a témában magyarul megjelent írások közül a leginkább sikerült formában) feltárnak azok a lehetséges gondolkodói habitusok, amelyekkel Seregi esztétikája is rokoníthatóvá válik. Ebből a szempontból a kötet másik kulcsfontosságú esszéje az amerikai művészetelmélet, Clement Greenberg művészetfilozófiáját és festészetesztetikáját kellő alaposággal feltáró és kritikailag értelmező *Nem egy újabb Laokoón felé* című írása. Mind a Deleuze-, mind pedig a Greenberg-tanulmány kapcsán fontos megjegyezni, hogy e szerzőkhöz Seregit nem csupán olvasóként és értelmezőként, de egyszersmind fordítóként is szoros szálak fűzik, amelyek aztán a saját esztétikai elméletek és (még inkább) értelmezői gyakorlatok fogalmi és konceptuális kidolgozásában fontos szerepet játszanak – illetve minden bizonnyal fognak majd játszani a későbbiekben.

Greenberg figurája azért is fontos lehet, mert ha a könyvet nem problémacentrikusan, hanem elméleti írók és azok problémái mentén szeretnénk olvasni, akkor a Lukács György által megtestesített, formákat totalizáló „objektív idealizmustól” Greenberg redukcionista-purista formalizmusán át a Deleuze-féle anti-representacionista, az abszolút és nyitott immanencia dinamikus ontológiáig terjedő, határozott

ívű pályát érzékelhetünk. Sőt, némi értelmezői bátorsággal talán még azt is állíthatjuk, hogy a kötet címe által ígért tematika mellett (vagy még inkább sarkítva: helyett) itt egy erőteljes *formaesztétika* (jóllehet egyáltalán nem a hagyományos, arisztotelészi értelemben felfogott *hülemorfizmus* dualizmusából származtatott formaesztétika) alapvonalainak kibontakozását kísérhetjük végig. Vagyis ha a könyv esetlegesen *A forma* címet kapta volna, akkor sem állnánk különösebben távol annak lényegi intenciójától, sőt megkockáztathatjuk, hogy inkább közelebb kerülnénk ahhoz. Mi több, még azt is bátran állíthatnánk, hogy nem csupán formaesztétika látszik itt körvonalazódni, hanem egy formalista, de legalábbis a formalizmusra hajlamos esztéta karaktere is. Fontos azonban leszögezni, hogy Seregi formalizmusa (ha egyáltalán valóban ez a helyes kifejezés) semmiképpen nem greenbergi formalizmus. Jóllehet a Greenberg-tanulmány egyik célja a művészetelméleti figurájára rakódott hangzatos vádaktól való megtisztítás művelete, amely gesztus mögül az intellektuális szimpátia is talán kiérezhető. Mi több, olykor-olykor Seregi greenbergizmusra való fogékonysága önkéntelenül is lelepleződni látszik – különösen a *A festészet egy napja* című, négy kisebb alkalmi esszéből összeállított írásban tetten érhető kiszólások („van némi fenntartásom”, „nagyon közel állónak érzem őket magamhoz” stb.) formájában. Amivel persze nincs semmi baj. Vagy Seregi kiszólásainak modorában: személy szerint nincs semmi bajom. Hiszen ez (is) egy teljességgel érvényes, mi több rokonszenvesnek mondható válaszkísérlet arra a kérdésre, hogy pontosan mi is lehetne az esztéta szerepe a művészetek világában – vagy netán azon túl?

Vagyis jóllehet Seregi fogékony bizonyos greenbergizmusokra, de nem a greenbergi formalizmusra. Az ő formalizmusa ugyanis sokkal szervezettebb kapcsolatban áll az érzetek, az anyagok, a minőségek és intenzitások világával. Seregi formaeszménye egyáltalán nem a szilárdnak és változhatatlannak vélt fizikai testek szolid konzisztenciájától kölcsönzi állagát, miként Lukácsé, akinél „[a] művészet természeti mivoltának *látszata* »áll helyre«, amely túlságosan szükségszerű, hogy alakíthatónak tűnjék, és túlságosan távoli ahhoz, hogy a konkrét szabadság »adományát és ígéretét« nyújtsa számunkra”. (29) Nála ezzel szemben a formák, legyenek azok művészeti formák, mozgásformák vagy éppen természeti alakzatok, mindig dinamikus képződnek/alakulnak, vagyis mindig van egy sajátos törvényszerűségük, „életük” (Focillon), „intenzitásuk” (Deleuze), „vibráló” (J. Bennett) jelenlétük, amelyek ugyanakkor korántsem intelligibilis jellegűek, vagyis az érzékfeletti távoljában lokalizáltak, hanem az érzékiség közegében, közelségében születnek. Ezen formák élete tehát nem szervetlen tömegek, gradiensek kinetikája, hanem az eleven és abszolút immanens anyag keletkezésére és átalakulásra nyitott kapacitása. Ez a kapacitás egyszerre „kronológiai és topológiai”, amelyet talán a legtalálébban a Deleuze *devenir* (alakulás, változás) fogalmára is nagy hatást gyakorló Simondonnak a kristályosodásról mint a „fizikai individuáció” egy példájáról szóló rövid elemzése összegez: „A kristály egy egyszerű, alapvető forma, vagyis rendelkezik egyfajta maggal, amelyhez azonban nem külsődleges formák járulnak, hanem maga ez a forma képes szaporodásra. Ám ez a szaporodás, amelynek köszönhetően

a kristály növekedni tud, mindig befejezetlen marad, a kristálynak van egy disszimetriája, vagyis egy feszültségteli viszonya a környezetéhez, mivel nem a környezetéhez *képest*, hanem a környezete *rovására* növekszik, amit azonban magába szippant belőle, annak semmi köze nem lesz többé a környezetéhez, esetleg csak rácsziba formájában. A kristálynak továbbá – állítja Simondon – tulajdonképpen mindene felszín, csak éppen azok a részek, amelyek nem a felszínen vannak, múltbelivé váltak.” (192)

Ennek függvényében talán a kötet egyik legizgalmasabb csúcspontja kétségkívül *A triatlón filozófiája* című esszé, amely egyben a legelőremutatóbb példája annak, miként lehet a művészet-filozófiaként értelmezett és így szükségszerűen szűkített értelmű esztétika tudományát annak hegeli kelepceből kiszabadítani, hogy az ezáltal az érzékiség és érzékelés primordiális diszciplínájává válhassék. Az esszé tehát vállaltan nem sporttudományi, illetőleg e tudományterülethez tartozó társdiskurzusok (pszichológia, szociológia, fiziológia stb.) szerinti megközelítést alkalmaz, de éppúgy nem csupán egyes filozófiai diszciplínák módszerei (testfenomenológia, öko-filozófia, filozófiai antropológia stb.) szerint jár el, jóllehet számos szempontrendszert kölcsönöz mindegyikből. Ám Seregi írása ennél jóval általánosabb, a triatlón sportágainak (úszás, kerékpározás, futás) mozgásformáit, illetőleg e mozgástevékenységeknek az „önmagunkhoz és a világ egészéhez való viszonyának” (69) átfogó, filozófiai igényű elemzését nyújtja. Ehhez pedig elsőként más sportágak tömör filozófiai elemzésével, illetve azoknak a triatlón sportágaival való összevetésével kezdi. Legelőször a labdarúgás-

sal mint olyan sajátos csapatjátékkal, amely egyebek mellett az intézményileg kodifikált szabályrendszerre tekintettel, illetőleg „a territórium kiterjesztésének (támadás) és gazdaságos mértékű behúzóadásának, besűritésének (védelem) ritmusában zajlik. A gól a terület egészének elfoglalását, saját territóriumra tételét szimbolizálja.” (71) A labdarúgás, szemben az atlétikai és gimnasztikai sportágakkal tehát, amelyekben mindig egy (az előbbi esetében transzcendens, míg az utóbbi esetében immanens) korlát vagy határ meghaladása a cél, nem „testi sportág”, hiszen a játékosok már mindig is területfoglalási sémák, és az azokat prefiguráló szabályok szerint szituált ágensek. Miként Seregi írja: „Az atlétika a test transzcendálásáról szól.” (77) Vagyis a mozgásformáit tekintve vagy a *testet* el, vagy a *testtől* el modalitásai szerinti transzcendálás sportága. Ezzel szemben a gimnasztikai sportok a hajlékonyság, egyensúlyérzék és a proprioceptivitás (a test egyes részeinek térbeli helyzetére vonatkozó ismeretek érzéke) képességeinek immanens összehangolásából eredő mozgásformák sportja. (81) A triatlon ezzel szemben a testnek a különböző *külső* (geológiai, meteorológiai, technológiai, spaciológiai), illetőleg *belső* (fiziológiai, pszichikai, kinetikus) viszonyrendszerekkel történő összehangolásából, illetve az ezen összehangolások révén e viszonyrendszerek transzgressziójáról és transzcendálásáról szól. Ráadásul három egymásra épülő, egymásból szervesen (ahogy Seregi egy lábjegyzetben megjegyzi: már-már „giccsesen evolutív” módon) következő mozgásformákról van szó, amelyek mind önmagukban, mind pedig egymáshoz fűződő viszonyaikban egy végső soron bir-

tolhatóan, tágasabb ökológiai világ rendjébe illesztődnek be. A triatlon (egyik legfontosabb, jóllehet korántsem egyedüli) filozófiai tanítása tehát, hogy alkalmas rálatást nyit erre a tágasabb ökológiai világra, és egyszersmind annak uralhatatlan lényegére, „[...] hogy megéljem a szubsztancia homogenitását, az áthatolhatatlanságot, az időbeli állandóságot, egyszerűen hogy kapcsolatba kerüljek a tiszta minőségekkel. Ám nemcsak azzal, hanem azért is, hogy közvetett módon megélhessem a víz hatására saját szilárdra való válsómat, a föld hatására saját folyékonyra való válsómat, vagyis hogy ennek hatására magam is ontológiai változásokon essem át, és hogy e közvetett módokon keresztül megéljem az elemek birtokolhatatlanságát.” (94)

Ezen az idézetben keresztül remekül demonstrálható, hogy a triatlon módszeres esztétikai elemzése, amelyet az esszé bravúrosan el is végez, sohasem zárul magára, mi több, sokkal inkább megnyitja az ökológiai világhoz fűződő érzéki, etikai, sőt politikai viszonyulásmódjaink lehetséges csatornáit. Amely által Seregi voltaképpen azt is sikeresen bemutatja – és ez a célkitűzés a kötet összes írására egyöntetűen érvényesnek mondható –, hogy az esztétika miként válhatna olyan primordiális, vagyis alapozó jellegű tudományra, amely ugyanakkor korántsem autonóm, s így önmagára visszazáródó diszciplína, mivel arra azután számos egyéb tudományos diskurzus és gyakorlati diszciplína is közvetlenül épülhet. Seregi Tamás *A jelen* című könyve tehát egy ilyen jellegű fordulat reménytelni ígéreteként, ösztönzéseként és sikeres megalapozásaként egyaránt olvasható. (*Kijárat Kiadó, Budapest, 2016*)

Miklósvölgyi Zsolt

## A nyugalom tengere

***Palestrina: Missa Papae Marcelli; kilenc motetta (A Capella Sistina Kórusa, vezényel: Massimo Palombella)***

Ki ismeri ma Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525–1594) művészetét? A hangverseny-látogató nagyközönség biztosan nem, hiszen a koncerttermek kínálata elsősorban a barokktól napjainkig terjedő repertoárból válogat, a reneszánsz vokálpolyfónia kívül esik tájékozódása körén – Palestrina műveit egyébként sem lehet előadni szimfonikus zenekar vagy vonósnégyes koncertjén, és persze szóló zongoraesten sem. Akkor bizonyára a kórushangversenyek látogatói ismerik Palestrinát! Korántsem: a szokványos hangképzésű, átlagos előadói stílusú vegyes karok, férfi-, női vagy gyermekkarok szintén speciális repertoárt szólaltatnak meg, Magyarországon például ez a repertoár főként a hazai szerzők műveit tartalmazza Kodálytól és Bartóktól Bárdoson át Karai József, Balázs Árpád, Kocsár Miklós, Orbán György vagy Gyöngyösi Levente alkotásaiig. Persze régebbi korok zenéje is megszólal a hazai kóruskoncerteken: Reger, Liszt, Brahms, Mendelssohn és mások művei, olykor Bach vagy Schütz is, sőt a madrigálirodalomból is sok minden Gastolditól Morleyig, Hasslertől Weelkesen át Banchieriig, hébe-hóba Monteverdi is előfordul – de Palestrina? Szökőévben egyszer – vagy akkor sem. A reneszánsz egyházi vokálpolyfónia idehaza is, külföldön is a specialisták, elkötelezett kutatók terrénuma: erre szakosodott, többnyire tudományos felkészültségű karvezetők, különleges vokális képzettségű kórusok vagy kisebb létszámú énekegyüt-

tesek adják elő. És valljuk meg: az ő koncertjeiket a művelt inyencek szűk köre látogatja: „*the happy few*”. Palestrina alighanem mindig is a kevesek zeneszerzője volt – és az is maradt.

Pedig a Bach előtti többszólamú zenének egyik legnagyobb mesterét – talán éppen a legnagyobbat – tisztelhetjük benne. Amúgy is akadnak Palestrinának bachi vonásai, kettő mindenképpen. Az egyik: ő is egy korszak végén, a tetőzés idején, a befejező periódusban lép színre. A korai reneszánsz mesterek (Dunstable, Dufay, Binchois, Ockeghem, Busnois) és a fénykor nagyjai (Josquin, Obrecht, Isaac, de la Rue) után az ő feladata az összegzés – mint néhány más kortársáé (Lassus, Victoria, Byrd). Palestrina nem újít, hanem betakarít. Életművét – s ez a másik meghatározó tulajdonsága – rendkívüli fegyelem és koncentrálttság teszi még legnagyobb kortársai között is egyedülállóvá: az ő zenéje végletesen ökonomikus és tiszta, minden feleslegtől mentes. És bár (Gianetto álnéven) világi zenét is komponál, a Palestrina-életművet mindmáig elsősorban a szakrális műfajok: misék és motetták fémjelzik; ezt tekinti az utókor meghatározónak. Az utókor, amely egyébként – ahogyan Bachot is – őt is elfelejtette egy időre. Emlékezete persze fennmaradt, és tudásának esszenciája is továbbörökítődött, ha nem is elsődleges forrásokból. Johann Joseph Fux (1660–1741) *Gradus ad parnassuma* összefoglalta az ellenpont kompozíciós módszerének alapelveit, s ez vált a szigorú szerkesztés tanításának katekizmusává.

Palestrinát persze nem mindenki felejtette el. Bachtól Lisztig számos nagy zeneszerző ismer-te, és azok, akiknek stílusában az ellenpont is szerepet játszik (és kiében nem játszik szerepet? köz-



vetve még Chopinében is), reflektáltak művészetére – ha másképp nem, hát úgy, hogy nem is tudták, hogy éppen arra reflektálnak. Kodályt a mai zenehallgató a zenéjében meghatározó népzenei hatás alapján elsősorban a 20. század nagy folklorista zeneszerzői között tartja számon, Bartókkal, de Fallával, Sibeliusszal, Vaughan Williamsszel, Brittennel együtt. Kevesebben tudják, hogy Kodály zenei gondolkodásmódjára milyen nagy hatást gyakorolt Palestrina stílusa – és Kodály természetesen tudatosan reflektált Palestrinára; ő valóban behatóan ismerte a nagy előd művészetét. Megszerezte és dán nyelven (!), szótárral elolvasta Knud Jeppesen (1892–1974) Palestrina-stílusról szóló könyvét (*Palestrinastil med saarligt håndblich pas dissonansbehandlingen*), amelyből utóbb a szerző egy népszerűsítő tankönyvet is írt: ez ma már (természetesen magyar fordításban) a magyarországi ellenpont-oktatás alapműve: nincs olyan zeneszerzés vagy zenetudomány szakos növendék, aki ne tanulna belőle, megismerve a szólamok mozgatásának szigorú szabályait, köztük a legfontosabbat, „a legkisebb mozgás elvé”-t. Mít tanultak a későbbi korok zeneszerzői Palestrinától? Elsősorban fegyelmet, következetességet, kompozíciós logikát, a zenei matéria gazdaságos felhasználását, kiegyensúlyozottságot, a gondolatok megmunkálásának és kiérlelésének igényét. Kodály kórusművészetének mindenesetre egyik fő tájékozódási pontja Palestrina zenei gondolkodásmódja.

Palestrina leghíresebb kompozíciója a *Missa Papae Marcelli*. Két különös mozzanat is kapcsolódik e miséhez. Az egyik a dedikáció címzettjével, II. Marcell pápával (1501–1555) kapcsolatos. Palestrina valójában nem neki, csak a

pápa emlékének ajánlotta a misét, hiszen a mű évekkal a pápa halála után készült el. II. Marcell különös sorsú pápa volt. Trónra emelkedése után mindössze huszonkét napot tölthetett hivatalában: 1555. április 10-én iktatták be, és ugyanazon év május 1-jén meghalt. Neve csupán utólag kapcsolódott a kompozícióhoz: a feltevések szerint a mise megírására a pápa korai halála inspirálta a zeneszerzőt. A másik mozzanat is egy hiedelem: a történelmi emlékezet sokáig úgy tartotta, hogy a tridenti zsinat (1545–1563) utolsó időszakában, 1562/63-ban ritékre került a polifon komponálásmód száműzése a templomi zenéből, azzal az indoklással, hogy ez a technika a szöveg plasztikus megjelenítése ellen dolgozik, és az ily módon megalkotott művek lehetetlenné teszik a szakrális textus megértését. Agostino Agazzari nyomán elterjedt az a legenda, hogy Palestrina *Missa Papae Marcelli* című miséje volt az a mű, amely ott és akkor elhangozván rábírta a tridenti zsinat résztvevőit szándékuk megmástitására, mert ez az alkotás a maga homoritmikus, deklamatorikus stílusával olyan világosan érvényre juttatta a szöveget, hogy ezzel elhallgattatott minden, a polifon technikával kapcsolatos ellenvetést, meggyőzve a főpapságot arról, hogy nem maga a módszer a hibás, csupán azok a zeneszerzők, akik rosszul alkalmazzák. A 20. század zeneörténészei azonban a korabeli dokumentumokban semmilyen bizonyítékot nem találtak arra, hogy Palestrina miséje a tridenti zsinaton elhangzott volna.

A két legenda persze önmagában kevés lenne a *Missa Papae Marcelli* nagy hírének és máig tartó előadói kultuszának megalapozásához. Kellott ehhez, hogy maga a mű is kiemelkedő minőségű le-

gyen. Esetünkben az utóbbi követelmény is teljesül: a kompozíció – amely a kor legtöbb miséjével ellentétben nem egy korábban létezett egyházi vagy világi dallamot dolgoz fel *cantus firmus*ként vagy paródiaként, vagyis úgynevezett „*sine nomine-mise*” – még az eleve rendkívül magas mércéhez igazodó Palestrina-stíluson belül is kiemelkedő alkotás: végtelenen letisztult, nemes ízés jellemzi, kivételesen arányos formával és emelkedett-átszellemült zenei tartalommal. Sok felvétel készült a darabból a 20. század során. Kezünkben a legújabb, amelyet különlegessé tesz az autenticitás háromféle fajtája. Egyrészt az előadók ezúttal a Sixtus-kápolna Kórusának tagjai, Massimo Palombella vezényletével, másrészt maga a felvétel is a kápolnában, tehát „eredeti helyszínen történt”, harmadrészt a mostani előadás alapja egy új kritikai kiadás, amely az 1567-es „*editio princeps*”-en alapul, és a kottaszöveg minden korábbinál pontosabb rekonstrukcióját tette lehetővé. A lemez által nyújtott élményt fokozza és információtartalmát növeli, hogy a CD-n nem csupán a *Missa Papae Marcelli* hallható: a miséhez kilenc egyházi motetta is csatlakozik – ilyenformán a kiadvány kisebbfajta Palestrina-antológiaként is funkcionál, amely dióhéjban képet ad a zeneszerző termésének főbb jellegzetességeiről, egy nagyforma és számos kisforma tanulságai alapján.

A lemez kísérfő füzetben nem szerepel pontos információ arról, hány énekessel készítették el a felvételt, de egyrészt a képanyag nagyjából negyven fős létszámra enged következtetni, másrészt a megszólalásmód nagy kórusról tanúskodik, telt, dúsan zengő hangzással. Ez az egyik fontos tulajdonság, amelyet az előadás-

mód jellemzésekor érdemes kiemelni. Hozzátehetjük, hogy az elmúlt évtizedek sokféle tendenciát és iskolát vonultattak fel, s ezek között nem feltétlenül a most hallható nagykórusos ideál volt a vezető irányzat, inkább dívott a takarékosabb létszámú felvételek kultusza. Ezek nem a *kórus*, sokkal inkább az *ensemble*, az *énekegyüttes* hangzásképét sugallták – azaz egy intimebb, kamarazeneszerűbb közelítésmódot. A nagykórusos hangzásvilág tehát Palombella egyik állásfoglalása. Ami a hangokat illeti, természetesen csupa férfi- és fiúhangot hallunk. Ez a Capella Sistina esetében persze magától értődik, de a mű felvételeinek történetében korántsem: a *Missa Papae Marcelli* egyik meghatározó bejátszásán, a Peter Phillips vezényelte Tallis Scholars felvételén tizenötön énekelnek (négy szoprán, négy kontratenor, három tenor, négy basszus), és ebből a négy szoprán nő. A Palombella vezényelte felvétel egyik további fontos tulajdonsága tehát a dús hangzás mellett e hangzás hangsúlyozott homogeneitása.

Ugyanakkor érdekes, hogy míg a kifejezőmód területén az említett Tallis Scholars-felvétel és más interpretációk is (Westminster Apátság Kórusa; Pro Cantione Antiqua) visszafogottságot, sőt olykor szigorú és tudatosnak alkalmazott szikárságot mutatnak, addig a Palombella által vezényelt előadásnak jellemzője bizonyos lágyág és édesség, az érzelmek vállalása. „Olasz muzsikálás ez” – mondhatnánk némi általánosítással. Csatlakozik ehhez az is, hogy a templomi akusztika – bár a kísérfőfüzetben a karnagy külön hangsúlyozza, hogy a Sixtus-kápolna akusztikai körülményei között a hangerővel óvatosan kell bánni – visszhanghatásokat eredményez, s ez a felvétel terét kitágítja, han-



gulatának pátoszt és méltóságot kölcsönöz. Emellett arra is készíti a karmestert, hogy mérsékelt tempókat vegyen, tekintettel a lecsengés idejére, és arra, hogy az egybe mosódás jelenségét tanácsos elkerülni. Mindez együttesen kirajzol egy sajátos, részben a körülmények által meghatározott, részben azonban természetesen az esztétikai felfogást is tükröző, részben tárgyilagos, részben azonban jóleső szubjektív, egészében véve emberközeli összképet, amely Palestrina kóruszenéjét a 21. század hallgatója számára is karnyújtásnyi közelségbe hozza. A zenei felfogás által sugallt alapmagatartás lényege: behelyezkedés az Időtlenbe, békés elfogadása az Örökévalónak – mintha a nyugalom tengerén hajóznánk, egy tengeren, amely vet ugyan hullámokat, ám ezek soha nem fenyegetőek, inkább a szívveréshez, az erekben áramló vér szabályos lüktetéséhez hasonlatosak.

A felvételt nemcsak az örökérvényű zene tisztaságának csodálata jegyében lehet hallgatni, de meg is lehet rendülni az interpretáció egyes megoldásaitól – példaként említhetjük a mise legvégének misztikus felemelkedését, az *Agnus Dei* tétel *dona nobis pacem* szavainál. A kilenc motetta (*Tu es pastor ovium; O bone Jesu; Confitemini Domino; Ad te levavi oculos meos; Benedixisti, Domine; Veritas mea et misericordia mea; Iubilate Deo; Confirma hoc, Deus; Ave Maria*) a maga változatos szólamösszetételeivel, műfajaival és szövegeivel, eltérő súlyú és terjedelmű tételeivel sokszínuen és érzékenyen árnyalja a mise által a nagyforma keretei között nyújtott Palestrina-képet. (*Deutsche Grammophon*)

Csengery Kristóf

## Egy közös ház

### *Időszaki fotókiállítás Pannonhalmán*

Az *Egy közös ház* című fotókiállítás anyagát szemlélve nincs szükségünk a műalkotásokat értelmező szokásos kódrendszerre. Jólesően ismerős és már első ránézésre érthető képeket látunk. Olyanokat, amelyek a leghétköznapibb valóság kedves, kicsi, annyira természetes, hogy általában észre sem vehető pillanatait állítják elélnk. Három fotós öt sorozata, és még egy, ráadásként, de arra majd visszatérek.

A téma a ház, mindazzal amit ez jelent – szimbolikusan és legmindennapibb értelemben. Szépsége éppen az, hogy a szimbolikus is csak a mindennapok apró mozzanataiban jelenik meg. Sőt, még csak nem is a házé, hanem az életé.

Többszereplős családi ház, sokezer ember otthonaként funkcionáló lakótelep, kisvárosi városrész alagsorában működő súlyemelőközpont, drogterápiás épület, kultúrház és egy huszonöt kilométeren közlekedő alföldi motorvonat. Léptékben és jellegben eltérő helyek, annyiban viszont hasonlóak, hogy a bennük élő emberek közösséggé válnak, egymáshoz kapcsolódnak, közös szokásaik, ügyeik, hagyományaik lesznek, és ezekből biztonságot és örömet merítenek, miközben – az ő szemüvegükből szemlélve – egyszerűen zajlik körülöttük az életük.

Ajpek Orsi saját családját fényképezte, rákoshegyi házukban, négy generáció mindennapjait és ünnepeit, reggeli újságolvasást, nagymamát a konyhában, cicát a

---

Elhangzott 2017. március 21-én, a kiállítás megnyitóján.

fűtőtesten, gyerekfürdetést a kádban, zajos, nagycsaládi karácsonyi vacsorát.

Övé a ráckeresztúri református drogterápiás központról készült anyag is, ahol a lakók gyógyszer nélkül, szigorú, szoros napi-rendben, művészeti és terápiás programokkal, sporttal, filmnézéssel töltik napjaikat, s próbálnak lejönni függőségeikről.

Kummer János sorozatán a közel kilencszáz lakásos, óriási óbudai panel jeleneteit látjuk: kisbaba születését együtt ünneplő szomszédokat, a napot a lottózóban együtt indító férfiakat, vadnyugati kalapokat kínáló boltot, és a közös képviselő látogatását a telefonkészülékcsere ügyében.

Kummer János egy sokkal kisebb, multifunkciós helyet is fotózott, a Kaleidoszkóp házat Esztergomban, amely részben kultúrház romkocsmával, bulihellyel, kiállítóterrel, filmnéző társasággal, sminkelő hastáncosnőkkel; részben közös konyhás vendégszállás, amelyet, látni az egyik falon, 8.3 pontra értékelt a Tripadvisor közössége.

Újvári Sándor egy nagy múltú edzőterembe visz, de szerencsére nem az Audi-slussz kulcs-pörgető nagypofázás birodalmába, hanem egy régimódi sportosba, a Kisújszállás közössége által épített, 1900-as klasszicizáló épület alagsorába. Férfivilág azért ez is, persze, de minden fényűzést nélkülöz, ezért a lényegre fókuszál: súlyt emelnek mindenféle alkatú férfiak, öttől hetvennyolcig.

Nem klasszikus ház, mégis megteremtődnek benne a hétköznapok rutinjai és kapcsolatai; az alföldi motorvonat, amit szintén Újvári Sándor dolgozott fel, a Lajosmizse–Kecskemét közti távon maximum 44 embert utaztató Studenka. Iskolába utazó lányok, munkába igyekvő férfiak, bejára-

tott ülőhelyek, szánkócipelés, ka-lauz.

Hetedikként egy olyan hely társul a sorba, amely tényleg nem ház, csak lehetőség a közösségi lét átélésére; ez a dunai horgászok facebook csoportja. Bázis, ahova sokfelől kapcsolódnak be és követik egymást, amint követik a halakat is, ki egészen a szárazföldre, a karjaikba. Ugyanabban a térben történnek e találkozások, mint amelyben a négygenerációs családi házból megismert nagypapa 89 évesen keresi ismerőseit.

Megkísértheti a nézőt a gondolat: olyan közeli és közvetlen az ábrázolás, hogy ez talán az a fajta fotózgatás, amit mi magunk is szoktunk művelni.

De nem, ahogy nem tud egy kisgyerek se Picassót, Mirót vagy Mondriant rajzolni, hiába mondogatják elfogult szüleik, amikor az egyszerűnek ható vonalakat méricskéli a múzeumban.

Rengeteg apró megfigyelés és döntés van e képekben. A valóságot látjuk, közlőről és őszintén, de jól szerkesztett, jól komponált kivágásokban. Ha minden a helyén van, a néző nem időz ezekkel a részletekkel, csak azt érzékeli, működik az elé tárt világ, átélhetővé, érdekessé válik. Csakhogy ebben rengeteg munka van. Olyan finom, érzékeny, akár alázatos jelenlét, amellyel nem zavarják meg a helyzeteket, hogy azok mehesse-nek a maguk útján – s mégis közel képesek kerülni hozzájuk.

Ilyen finom intimitás van a gyereket fürdető pár együttlétében, a híres Csontváry-festmény reprodukciója előtt az ágyban ülő néni alakjában, a fodrászat hajcsavaróinak sokat látott női világában és az edzőterem kopott eszközei előtti három generáció férfivilágában.

Átékelhető a reggeli hideg a vonaton telefonozó lányok körül; átélhető, hogy tétje van a dolgoknak

a drogterápiás ház ágyán pihenő férfiban; hogy másképp, de tétje van a fellépésre sminkelő nőknek Esztergomban.

Minden kép arról tanúskodik, hogy az élet élni akar, s mérettől, helyszíntől függetlenül résmentesen tölti ki, népesíti és lakja be

az összes felkínált teret. Főz, hajat vág, beszélget, ünnepel, játszik, segít, italt kínál, beágyaz.

Ennyi, semmi más, mint maga az élet. De hát mi is lehetne ennél több?

Winkler Nóra

### Néhány szerzőnkről

**DARIDA VERONIKA** – esztéta, az ELTE Művészetelméleti és Médiakutatói Intézetének docense. Filozófiai és irodalmi tanulmányait az ELTE-n, dramaturgiaiakat a Színház- és Filmművészeti Egyetemen folytatta. Két PhD fokozatát filozófia- és összehasonlító irodalomtudományból szerezte a Paris 12 és Paris 10 Egyetemen. Fő kutatási területe a kortárs francia fenomenológia és a színházelmélet. Legutóbbi könyve: A nosztalgia művészete – a művészet nosztalgiája (Kijárat, 2015).

**GYURKÓ SZILVIA** – 2002-ben diplomázott az ELTE Jogi Karán, majd a Columbia Egyetemen tanult gyermekjogi képviselőt és jogklinika ismereteket. Hét évig volt az Országos Kriminológiai Intézet kutatója, 2012–2014 között az UNICEF Magyar Bizottságának gyermekjogi igazgatója. 2009-től az Eszter Alapítvány Jogsegély szolgálatának vezetője, majd 2015-től Kuratóriumi Elnöke. Jelenleg a Hintalovon Gyermekjogi Alapítvány vezetője. Gyermekjogokat és gyermekkori kriminalitást tanít az ELTE-n és a Szegeci Tudományegyetemen.

**HADHÁZI ÉVA** – pszichológus, a Károli Gáspár Református Egyetem Fejlődéslelektani Tanszékének docense. 1995-ben szerzett pszichológus, pszichológia szakos középiskolai tanári oklevelet a Kossuth Lajos Tudományegyetemen Debrecenben. Ugyanitt védte meg PhD disszertációját 2002-ben. Autogén tréning, várandós és gyermekrelaxációs terapeuta, anya-magzat kapcsolatana- litikus, szülő-csecsemő kooperatív tanácsadó képzéseket szerzett, jelenleg pár- és családterápiás képzésben vesz részt. Aktuális kutatási témái: a várandósság alatti lelki támogatás hatása a pre és perinatális életminőségre, az anya-magzat kapcsolat alakulása az intrapszichés és interszociális tényezők függvényében, eltérő fejlődésű gyermeket nevelő szülők párkapcsolati jellegzetességeinek vizsgálata.

**HARTYÁNDI MÁTYÁS** – játékpedagógus, nevelő. 1986-ban született Győrben. A Pannonhalmi Bencés Gimnázium prefektusa, az intézmény friss játékpedagógiai műhelyének szervezője. Mentálhigiénés célzatú drámapedagógiai foglalkozásai mellett erős az Ázsia-irányultsága: játékosított kínai nyelvórákkal, valamint a régió kultúráját feldolgozó szakkörrel igyekszik megismertetni és megszerettetni diákjaival Kelet-Ázsiát. Sinológiai kutatási területe a Zhou-kori kínai bölcsélet. Publikációi a korszak általános jellemzésén túl (*Műhely*, 2016/5–6.) annak politikabölcséletére (*Közel, s Távol* IV., 2016) és testképre (*Közel, s Távol* II., 2012) terjednek ki.

**KOVÁCS IMRE** – művészettörténész, a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Művészettörténeti Tanszékének docense. Kutatási területe: középkori keresztény ikonográfia, Liszt és a képzőművészet.

**MARSAI VIKTOR** – a Nemzeti Közszerződési Egyetem Nemzetközi és Európai Tanulmányok Karának adjunktusa. A szomáli állam összeomlását és újjáépítését vizsgáló PhD-jét 2014-ben védte meg az ELTE BTK-n. Fő kutatási területe Kelet-Afrika története és biztonsági folyamatai, a radikális dzsihádisták csoportok térnyerése a kontinensen, valamint a kontinens fő biztonsági trendjeinek és válságainak vizsgálata. A fentebbi témákban eddig több mint 80 tanulmánya és társszerzős monográfiája jelent meg.