

Takács Ferenc

Regénykollázs, fényképekkel

Závada Pál új regényének, a *Természetes fénynek* a 329–333. oldalán bizonyos Sógor Miska, a II. világháború orosz frontján szolgáló honvéd elmesél bajtársainak egy történetet, amelyet még otthon hallott Varjú Jóska bácsitól, a parádáskocsistól, akit az I. világháborúban annakidején éppen errefelé, Galíciába vetett a sors, ahová most őket is. A konyhán szolgáló katonát élelmiszer-beszerzéssel, disznó vagy marha vételezésével bízták meg, de a faluban, ahová éppen beszállásolták magukat, a lakosok égre-földre esküdöztek, hogy nemhogy lábasjóság, de más élelem sem maradt, az oroszok mindent elvittek. Varjú végül elővette a legmódosabbnak látszó zsidót a faluban, aki – miután akasztással fenyegették – végül rájuk tukmált egy csont-bőr, kőkemény húsú, semmiféle kulináris eljárással emberi fogyasztásra alkalmassá nem tehető tehenet, majd hazament, elégedetten, hogy sikerült becsapni a k. und k. katonaságot.

A kellően élénk emlékezetű olvasó persze rögtön tudja, hogy ennek az első világháborús történetnek eme második világháborús repríze irodalmilag is repríz, mégpedig a szó lehető legszorosabb értelmében: Závada az anekdotát Jaroslav Hašek *Švejkjéből*, a regény III. részének a *Marschieren! Marsch!* címet viselő 4. fejezetéből emelte át a maga történetébe. Igaz, valamilyest átalakítva, és a forrással való szó szerinti egyezéseket, ha lehet, kerülve – bár az anekdota zárómondata, a feleségének a remek

vásárral eldicsekvő zsidó szavai („Elzalébn, a katonák hülyék, és a te Nátánod nagyon okos”) történetesen betűre azonosak Hašek szövegével (pontosabban: Réz Ádám fordítás-szövegével). Ennek célja, gondolom, az átemelés tényének jelzése, beismerése és felismertetése volt.

Ez a szövegkezelési és szövegalkotási módszer általában is jellemzi Závada regényét: nyersanyaga, amelyből építkezik, narratív *objektív* *trouvé*-k halmaza, olyan elbeszéléseké, amelyek már a regény megírása előtt léteztek és hozzáférhetőek voltak, s amelyek a regény megírása után – sőt, bizonyos értelemben *magában a regényben is* – megőrzik a maguk függetlenségét. Azaz ezúttal igazi vendégszövegekkel van dolgunk: a maguk életét élő elbeszélésekkel, *mások* történeteivel, amelyeket a *Természetes fény* egy időre mintegy elszállásol, mielőtt mennének tovább, a maguk útján. Közben persze szívesen veszi az elbeszélés munkájában nyújtott segítségüket, amelyre – baráti alapon, de azért a vendéglátás viszonzásaként is – számít és támaszkodik is.

Ez a terjedelmében is impozáns szövegekollázs – a regény hatszázhuszonhárom tágas laptükrű oldalból áll – olyan elbeszélésekből áll, amelyek mind Magyarország huszadik századi történelmével, ezen belül – a három részre tagolt regény háromszáznegyven oldal terjedelmű második részében beható részletességgel – avval, amire történészek és közírók a „Magyaror-

szág a második világháborúban” téma-megjelöléssel szoktak hivatkozni. Történelmi munkák, hadtörténelmi áttekintések, szociológiai és szociográfiai tanulmányok, változatos eredetű és státusú krónikák, naplók, visszaemlékezések, szépirodalmi feldolgozások és az *oral history* körébe tartozó elbeszélések képezik azokat a narratív szálakat, amelyből Závada elbeszélése egybeszövődik. Aki akarja, nyomába is eredhet a regény forrásainak és nem egy esetben azonosíthatja őket, gyakran még szerzőjüket is – számos kinyomtatott, publikusan hozzáférhető munka is szerepel közöttük.

Fontosabb és érdekesebb tanulságokra jutunk, ha a források bogarászása helyett arra a szerzői-elbeszélői szerepre irányítjuk a figyelmünket, amely a regényben alkalmazott írásmód logikus velejárója. Závada a regénybeli szerzői alakmást „elbeszélőnknek” nevezi (már a regény első oldalán is felbukkan a szó), aki seregnyi *más* elbeszélő történetét fűzi egybe a maga szintetizáló és egyneműsítő szándékú, de a végeredményt tekintve a zárt szintézist és a diktatórikus egyneműségét el nem érő össz-elbeszélésévé. Ez a látszólagos sikertelenség ezúttal pozitívum, mégpedig igen hangsúlyos pozitívum – a történelmi források és a tényrögzítés jegyében született beszámolók fikciós áthasonítása, regényszerűsítése lezajlik ugyan, de csupán részlegesen és feltételesen, a szépirodalmi szöveg nem veszti el a kapcsolatot alapanyagának eredendő tényyszerűségével, azaz irodalmiság és történetiség, élmény és tanulság között nincs kölcsönösen kizáró ellentét a *Természetes fény*-ben. Azaz „elbeszélőnk” író is, történész is. Munkamódszere mintha

a szerzőségnek egy archaikusabb változatát feltételezné: történeteit másoktól gyűjti be, gyanakszik valamelyest mindarra, amit ő talál ki, megbízni csupán a már megváltban, a mások által korábban elbeszéltnél bízni meg.

Elbeszélése valóságos enciklopédiája a második világháború magyar történetének: a Szovjetunió elleni háborúnak, a harcoknak és a hadifogságnak, s ugyanígy a deportálásnak, a magyar holokausztnak, ahogy mostanában nevezzük. Történetei mindenhová elviszik az olvasót, olyan helyekre is, amelyekre mostanában irányul figyelem: az Ukrajnában „partizánvadászat” címén gyilkoló és pusztító honvédségre, a kamenyec-podolszki mérszárlásra, a rechnitzi (rohonci) tömeggyilkosságra.

Nagyjából ez volna a *Természetes fény* publikus és történelmi oldala. Igazán izgalmassá viszont az teszi a regényt, hogy Závada ezt a megnyísiségére nézve is monumentális történelmi anyagot összekapcsolja egy privátabb jellegű és eminensen regényszerű másik történettel. „Elbeszélőnk”, aki a Békés megyei T-ben született (az egyetlen helység-név a könyvben, amelyet az ilyen kezdőbetűs rövidítés rejtjelez) szülőfaluja múltjában nyomoz. A regény első lapjain Szlovákiában felkeresi – falujabeliek társaságában – Semetka Jánost, aki a háború előtt T. előljárója volt, majd a háború után áttelepült Szlovákiába. Semetka Jánoshoz Milota Gyurka bácsi viszi el a társaságot – az a Milota Gyurka, akivel Závada 2002-ben megjelent *Milota* című regényében találkozhattunk korábban. A regény lapjain később újabb és újabb régi ismerősökkel, Závada korábbi műveiben szereplő regényalakokkal találkozunk: Jadvigával

és Osztatní Mártonnal (*Jadviga párnája*, 1997), Buchbinderrel (*A fényképész utókora*, 2004) és sokan másokkal.

Azaz a *Természetes fényt* – miközben publikus-történelmi vetületei, valamint forráskezelése tekintetében a szerző korábbi regényei közül a 2008-as *Idegen testünkkel* rokon – helyszíne, szereplői és története a *Jadviga párnája*, a *Milota* és *A fényképész utókora* megrajzolta világhoz kapcsolják. Hogy joggal nevezhető regénytrilógiának ez a három korábbi regény, s ugyanennyire jogos lenne a *Természetes fényben* egy tetralógia negyedik könyvét látni, erről nyilván lehet vitatkozni. De arra mindenképp érdemes felfigyelni, hogy egymásba ízelődő, egymást sokféle összefüggésben folytató, egymást egyszerre kiegészítő és ellenpontosító regények ezek, amelyeknek más és más az ábrázolási szemszöge és optikája, ám a fókuszukba vont világ ugyanaz mindegyikben. Mintha – William Faulkner példáját követve – Závada regényről regényre mérné ki és népesítené be a maga Yoknapatawpha megyei Jeffersonát, a Békés megyei T.-t (a valódi Tótkomlós, Závada szülőfalúja regény-mását), s ebben az összefüggésben a *Természetes fény* is ennek a fiktív világnak az újabb bővítménye.

„Elbeszélőnk” a regény privát vetületében is a múltat kutatja, mások történeteinek a nyomába ered, és ezekből szövi egybe T. történetét, az itt honosak huszadik századi köz- és magánhányattatásainak a históriáját. Igen bonyolult história: szerelem, hűtlenség, árulás, halál a mindennapok kis világában, s ugyanez a nagypolitika és a nagytörténelem tragikus színpadán, ahová a sors rángat fel férfit és nőt, szlovákokat és zsidót, gazda-

got és szegényt, hogy végezzen velük. És a hontalanság, pontosabban az elhontalanodás története, annak története, hogy miért is kell elmenni innen. Semetka János 1945 után hagyja el csalódottan a falut, hogy hamarosan Csehszlovákiában, az új élet reményét számára felcsillantó ős-új hazában is keresvesen csalódnia kelljen; fia 1956 után kénytelen megtenni ugyanezt, Szegedre költözik, itt talál rá „elbeszélőnk”, mégpedig Sebes István néven: az ifjabb Semetka magyarosított, nem csupán T.-t, hanem a maga szlovák mivoltát is megpróbálta kitörölni életéből.

A regénynek ez a két oldalát – a publikusat és történelmit egyfelől, a privátot és a fiktívet másfelől – Závada úgy forrasztja egybe, hogy gondosan ügyel rá: a heg látható maradjon. Máshonnan begyűjtött történeteit kiosztja a T.-beliek között, persze a regény cselekményéhez illesztve és a regény alakjaira, mintegy szabászatilag ráigazítva: van, aki harctéri halált kap, van, aki deportálást, van, aki ismételt megerőszakolást. Azt viszont nem engedi, hogy ezek a történetek *teljes mértékben* a fiktív szereplők történeteivé váljanak: mindvégig megmarad valami a maguk fikcióidegen voltából, és hogy hol kezdődik – vagy végződik – ez a valami, azt éppen a forrasztás nyoma jelzi az olvasónak.

Ennek a voltaképpen paradox kettősségnek – a soha teljes mértékben fikcióvá nem váló történelemnek és a soha teljes mértékben történelemmé nem váló fikciónak – az emblémája, metaforája vagy allegóriája a *Természetes fényben* a fotográfia: már a könyv címe is fényképészeti utalás, maga a könyv pedig jó kétszáz fényképet tartalmaz a szövegbe ágyazva. (Závada

korábban is élt evvel az eszközzel: ld. A fényképész utókorát, a fényképész-műterem motívumát az *Idegen testünkben*, vagy a *Kulákprés* című történeti szociográfia 2006-os kiadásának a gazdag fénykép-anyagát. Az utóbbi időben más regényíróknál is látható ugyanez: hírtelevízióban W. G. Sebald 1995-ben megjelent regényének, *A Szaturnusz gyűrűinek* illusztrációi, vagy 2010-ből Umberto Eco művének, *A prágai temetőnek* tizenkilencedik századi litográfiákat utánzó képei jutnak az eszembe.)

A *Természetes fényben* látható képek forrása legalább annyira változatos, mint a regény szöveg-szóttesésének történetstílusai, és a szövegben említett személyeknek és eseményeknek természetesen semmi köziük a képen láthatókhöz. A *fényképeken fölismerhető személyek nem azonosak – de hogyan is lehetnének azonosak? – a regény szereplőivel* – ezt a mondatot, mintegy mottóként, maga Závada illesztette a regény élére. A szövege viszont

éppen ezt teszi: gondosan azonosítja a képen látható személyeket és a velük éppen történő eseményeket, azt sugallja, hogy ezek a képek a szövegben leírt eseményekkel egy időben készültek, mégpedig a szövegben leírt személyekről és eseményekről.

Závada regénye voltaképpen ennek a paradoxonnak – a fotográfia paradoxonjának – a diadalmas megtestesülése. A fénykép nem hazudik, a fénykép a valóság leghívebb mása, a fénykép cáfolhatatlan tény, a fénykép maga a történelem. Csak éppen semmit sem mond azon kívül, amit mi adunk a szájába: hogy mikor készült, kik láthatók rajta, és mi történik velük éppen. És természetesen azt adjuk a szájába, amit csak akarunk. A fénykép merő hazugság, a fénykép szintiszta fikció.

Illetve egyszerre ez is, az is. Akárcsak a *Természetes fény*.

Závada Pál: *Természetes fény*. Budapest, Magvető, 2014, 623 oldal, 6990 forint.

Mélyi József

A világváltoztató kép

Ahogy időben távolodunk 1989-től, úgy válik megint egyre erőteljesebbé a meggyőződés (és ezzel egyidejűleg mélyülhet az erről szóló vita), hogy e történelmi évszám kapcsán a képkalkotásban, illetve a vizualitás szerteágazó területeit meghatározó intézményrendszerek alakulásában határvonalról beszélhetünk. A kortárs képzőművészet és a glob-

alizáció összefüggésében évek óta központi téma az 1989-es forduló-pont, de az évszám, mint történelmi mankó segítségével valószínűleg hasonlóan fel lehetne dolgozni a fotográfia azóta bekövetkezett átalakulását is.

A Magnum fotóügynökség képeiből válogató *Kontaktok* című utazó kiállításon, a Capa Központban lát-

ható egy kép, amely akár egymagában is megjeleníthetné ezt a képzeletbeli cezúrát: Stuart Franklin híres fotója a Tienanmen térről, amely éppen negyed századdal ezelőtt készült. Egy gondolat kísérlet erejéig a tankok elé hősiiesen kiálló kínai férfi fényképét tekinthetjük a XX. század utolsó klasszikus sajtófotójának, vagy Vicki Goldberg – nem véletlenül – 1991-ben íródott összefoglaló könyve, a *The Power of Photography* alcíméből („How photography changed our lives”) kölcsönzött fordulattal, az egyik utolsó, „életünket megváltoztató” fotónak is. Természetesen 1989 óta is születtek olyan képek, amelyek közvetlenül vagy közvetve befolyásolták az életünket (világképünket), de már első pillantásra is hatalmas a távolság az ügynökségi, hivatásos fotós által készített, huszonöt évvel ezelőtt a helyszínről filmen kicsempészett fotó és a mai, az interneten gyakorlatilag az eseményekkel egyidőben terjedő, telefonon felvett mozgóképből kivágott képkocka között (lásd a „Gaddafi dead” kereső kifejezésre előugró képet, illetve képeket). Minden 1989 óta készült kép mögé közhelyszerűen oda kell gondolnunk a digitális technika, majd az internet, vagy később a közösségi oldalak megjelenését: a fotográfia fogalma gyökeresen átalakult.

Az sem meglepő, hogy a sajtófotó-kiállítások is mások, mint évtizedekkel ezelőtt; a tendenciákat követve egyre inkább bizonyossá válik, hogy kiüresedésük megállíthatatlan. Ha évről-évre nézzük a World Press Photo kiállításokat, kiderülhet, hogy a képek ilyenfajta együttese lassan sem a világról, sem a fotográfiáról nem mond el már szinte semmit: a fotók, kiszakítva eredeti társadalmi összefüg-

géseikből, hír-kontextusukból, és hír-idejükéből, elveszítik jelentőségüket, óhatatlanul elszakadnak a valóságtól, hogy aztán egy nagyobb, pusztán esztétikai massa részeivé váljanak. A képek felszíne mögött eltűnik a megörökített szenvedés, minden egyneművé alakul, a fényképek együttese pedig olyan lesz, mint az internetes hírlapokban az elmúlt években divattossá vált napi ömlesztett hírösszefoglaló: jelentés nélküli és jelentéktelen.

A Magnum ügynökség kiemelkedő fotósainak képeiből összeállított kiállítás utolsó része megmutatja ezt a történeti eljelentéktelenedést. Az egykori Ernst Múzeum utca felőli termében, az utóbbi évek, nagyjából a '89 óta eltelt idő anyagait, a hullámzó témájú és színvonalú fotókat szemlélve sokszor érezheti úgy a néző, hogy egymásba folyik minden, s egy-egy történelmi eseményen (Thomas Hoepker New Yorkban, 2001. szeptember 11-én készült képe talán a legfontosabb kivétel) túl nem ragadhat meg semmi az emlékezetében. Hogy a *Kontaktok*-kiállítás egésze mégis emlékezetes marad, az első sorban a korábbi évtizedekből válogatott fényképeknek köszönhető; a tárlat az egykori, valóban világképfomáló képek sorával bújjik ki a sajtófotó mai csapdájából.

Ha az elejével kezdjük a kiállítást, nem is érezzük a csapdahelyzetet, mert azonnal lefoglal a tárlat soknézetűsége. Az első nézet magából a címből vezethető le; a kontaktok ma már szinte csupán fotótörténeti érdekességű világába vezet, abba a korba, amelyben a fotósoknak vagy szerkesztőiknek kis képek között válogatva kellett eldönteniük, melyik a legjobban komponált, a leghatásosabb, a legerősebb.

Ami egykor élet-halál kérdése is lehetett, utólag csak érdekes játéknak tűnik: tét nélkül ellenőrizni, jól döntöttek-e anno a válogatók, miből lett kép, illetve mire várt a hosszabb-rövidebb felejtés. És van még egy kínálkozó játék: vajon mai szemmel hogyan döntenénk? Van-e az elfeledett képek között olyan, amely a mai látásunknak, az új képvilágnak jobban megfelelne, mint az egykor híressé vált emblemikus választás? Aztán ugyancsak a fotószakma felől indulva ott a következő megközelítés: a kontaktokhoz kapcsolódó történetek világa. A kiállítás végigkövethető a fotós sztorik mentén, hogyan felejtődtek el, majd kerültek elő szinte véletlenül ma már ikonikusnak számító kompozíciók. Minél messzebbre megyünk vissza az időben, annál inkább tűnnek retinánkbaégettnek a képek, annál több az olyan fotó, amely mintha mindig is életünk részét képezte volna.

Az ismerősnek tűnő képek között másik vezető lehet maga a történelem. Egyrészt adott tárlat-olvasási lehetőség a Magnum ügynökség története, amelynek alapítói már az intézményük megalapítása előtt is fotótörténelmet írtak – érdekes logikai bukfcncnek tűnik a kiállításban, hogy az alkotók közül nem mindegyik volt még Magnum-tag, amikor a most kiválasztott képe készült. A Magnum kezdete a riportfotó fénykora, és ez a kor, a most kiállított képek tanúsága szerint is, legalább három évtizeden át csillogó maradt. A sajtóképek erősen tartották magukat a filmmel, majd a televízióval szemben, hogy aztán világalakító szerepük a nyomtatott sajtó jelentőségével együtt kezdjen el hanyatlani. Elég, ha a néző csak végigpillant a vitri-

nekben itt-ott elhelyezett régi, tekintélyes lapokon, rögtön érzi, mennyire más lett minden a digitális világban, s aztán milyen mélyreható változást eredményezett, hogy a hírnév termelésének központja manapság a videómegosztók területére került át. A fotótörténet mellett és mögött persze ott van a képekben a való világ sorsa is, a harmincas évektől napjainkig, s így végigjárható a kiállítás egyfajta képes történelemként, kezdőknek és haladóknak egyaránt. Elliott Erwitt Hruscsov és Nixon konyha-vitájáról készült 1959-es képén részletesen lehetne elemezni a hidegháborút, s a nyolcvanas évek elejének egész Nagy-Britanniáját is le lehet vezetni Peter Marlow egyszerű és hatásos Thatcher-portréjából.

A kiállítás legérdekesebb nézete azonban akkor rajzolódik ki, ha a történelmet és a fotótörténetet, mint értelmezési keretet egymásra helyezük. E vonalon ugyanis végigkövethető a nyilvánosság átalakulása; a hetven évet felölő válogatásból kitűnik, mennyit változott például a motívumok „hozzáférhetősége”. A kontaktokból kikövetkeztethető, mennyire más lehetett, akár még a közelmúltban is a fotósok sebessége, egyes esetekben a helyszínek megközelítése, vagy az egy-egy beszámolóra, az elkészült anyagok feldolgozására szánt idő. Ugyanígy hatalmas változás következett be a személyes távolságokban: a portrék, tudósítások alanyai milyen közel engedték egykor a képek készítőit. A fotókról leolvasható, mennyivel szabályozottabbá vált a világ, mennyivel markánsabbak a fotózott és fotós viszonyát meghatározó kommerciális keretek, mennyire megváltozott a sztárok, vagy a sztár-politikusok mé-

diatudatossága. Mindennek felmérésére elég, ha a kontaktok között mai szemmel rápillantunk Che Guevara vagy a Beatles egykori képeire. Az ötvenes-hatvanas évek fotóinak népszerűségéhez és máig tartó hatóerejéhez valószínűleg hozzájárul az egykori távolságok iránti vágy, egy mából tekintve, fotós-szempontról közvetlenebb kor iránti nosztalgia.

A képekből többek között kiolvasható, hogy az elmúlt évtizedek során hogyan alakult át a riportfotós társadalmi státusza. Hogyan oldódott fel a szakmai munkában a hatvanas évek társasági sztárja, a művészvilág krémjével egyenrangú kapcsolatban lévő szereplője. A kiállítás egyes művei arról tanúskodnak, hogy néhány évtizeddel ezelőtt ma már elképzelhetetlenül közel áll egymáshoz több, mostanra egymástól éles határvonalakkal elválasztott és hierarchikus viszonyokkal átszótt művészeti közeg. Bár sok olyan fotós akad a válogatásban, aki egykor el sem tudta volna képzelni, hogy képeit egyszer majd kiállításon mutogatják, a szerepek átalakulásához az is hozzátartozik, hogy a hetvenes években már szintiszta riport-projektek kerülhettek be az akkori kortárs művészet vérkeringésébe. Susan Meiselas amerikai karneváli sztriptíz-táncosnőket megörökítő sorozatát, a hozzá készült interjúkkal együtt először a Whitney Múzeumban mutatták be. A képzőművészek és a fotósok személyes kapcsolataira a legizgalmasabb példa Philippe Halsman sokszor reprodukált fotókísérlete Salvador Dali egyik művére. A levegőben repülő macskák, az ívben ömlő víz irreális együttesének verzióiból az is kiderül, milyen hatalmas energia és türelem állt a

megvalósítás mögött – miközben ma, a számítógépes effektek korában hasonló kompozíció létrehozása szinte gyerekjáték lenne.

Végül a képekből leolvasható a valóság fogalmának átalakulása, mégpedig abból kiindulva, hogy hányszor és hányféleképpen köszön vissza a kiállításon a szürrealizmus. Mekkora a távolság Herbert List képeinek „klasszikus” szürrealitása, Martin Parr kiábrándult nyaralóhely-fotósorozata (a Liverpool melletti, New Brighton-i *Last Resort*) és Jonas Bendiksen mai alkotásai között. A realitás képei ezek szerint mindig másként szürreálisak, s ez a sajtófotóban talán a legérdekesebb: Bendiksen képen az emberek műholdat szednek szét, valahol Kazahsztánban, körülöttük fehér pillangók repkednek. Ocskavas lett a műholdból, azt boncolják az emberek a megélhetéshez, a létező legpoétikusabb környezetben. Ha a néző Bendiksen képeit látja, valahogy – talán a szürrealitás révén – rövid időre mégis visszakapja a hitét a kiállított sajtófotóban.

Sokféle nézetével, mélységeivel vizuális épülésre szolgáló kiállítás a *Kontaktok*, s még inkább az lehetne, ha a Capa Központ programjában kiismerhetőbb helye lenne. Így azonban egyelőre az egykori Ernst Múzeumban rendezett valamennyi kiállítás önmaga alkotja saját kontextusát; összefüggések nélkül pedig a leghasznosabb, a világ átalakulását a leghatásosabban tükröző tárlat is ugyanúgy jelentéktelenedhet el, mint egy közönséges éves sajtófotó-összefoglaló.

Magnum Photos – Kontaktok. Capa Központ, május 27. – augusztus 24.

Almási Miklós

Újratervezés

(múzeumelmélet)

106

Hágában, a Maurits-házban (Mauritshuisban) leperkálod a húsz eurót, bemész, megnézed a Leány gyöngy fülbevalóval című Vermeer-képet – na jó, még egypár festményt, majd jön a shop, albumot kell venni. Aztán végre szabad levegő, cigi, kötelező néznievaló kipi-pálva. Jöhetnek egyéb házak (vásárlás, vásárlás).

Most kiderül, hogy az nem úgy van, hogy építenek (kapnak, vesznek) egy házat sok szobával, és beleraknak egy rahedli képet, szobrot, műtárgyat, aztán a bejáratra felírják, hogy Múzeum. E „műfajnak” persze van története, de e könyvből kiderül, hogy emellett elmélete, szociológiája, műtörténete, valamint urbanisztikája is van, csak így, mindezzel fegyverkezve lehet róla gondolkozni. (Élvezni persze másképp is lehet, szívjad csak nyugodtan a cigidet a hágai utcán, nem vagyunk purifikátorok.)

De rosszul mondom: György Péter egy tudományág alapvetésén dolgozik (nem írok múlt időt), az emlékezetpolitika historiográfiája kézzelfogható formában, a múzeumokban (emlékhelyeken, emlékparkokban stb.) érhető tetten, és ha már így alakult, fura, hogy eddig nem volt saját (*nem* muzeológiai, *nem* esztétikai – korábban besorolhatatlan) elmélete. Most van. Vagy szerényebben: készül és lesz.

Könyv I.: (mint tárgy.) Ami ön-

magában is furcsaság: 16×29-es nagyság, külső, kemény borítója leválik, betűtípusával eddig nem találkozottál (Hegedüs Martzi Frustró Outline becenevű alkotása), a lábjegyzetutalások piros-neon számdobozok, a hivatkozás az oldaltükörben valahol – mindig másutt – nonpareille-jel szedve (vakulj, magyar); fotók szöveg közt vagy legyezőszerűen, óriásalakban, fejezetek között neonrózsaszín grafikák, a könyv élei ugyanilyen neonban villognak. (Ez a dizájn – Salát Zalán Péter és a Lead82 alkotóközösség a kreatív szakma egyik legrangosabb versenyén, az Egyesült Államokban 1921 óta megrendezett Art Directors Club Awardon nyert rangos elismerést, a Silver Cube Winner díjat idén áprilisban. A cím pedig: *A tanuló-ház* – amíg ki nem nyitod a könyvet – talány marad.)

Könyv II.: (mint szöveg.) Felütés: a „múzeumi fordulat”. Hogy ti. a hagyományos – korokat szemlélő terembeosztás, a nézőt kézen fogó történeti sorrend, ahogy azt a felvilágosodástól a XIX. század végéig (a XX. század végéig?) elképzelték. Ennek a felállásnak lóttek: a múzeumok eme korszaka – a párizsi Beaubourggal (Pompidou-központtal) zárult: ez a hely már, mint épület, maga is műtárgy, a benne halmozott anyag pedig tojik a korábbi klasszifikáló-reprezentáló-narráció, elrendezési elvre, nincs hierarchia – a múzeumi tér „contact zone”,

ahogyan György Péter fogalmazza. Aztán jön a harmadik múzeumfejlődési stádium, György Péter igazi terepe: a jelen múzeum *boomja*, a fordulat, cezúra vagy újmúzeumság. Csodaépületek (Bilbao, terv: Frank Gehry, 1997; Manchester: Imperial War Museum – terv: Liëbeskind, 2002; Berlin: Jüdisches Museum, terv: Daniel Liëbeskind, 2001, ja, és a londoni Tate, ami majd mindent visz). Ezek már valóban a Nagy Törés utáni, újmúzeum-konceptió jegyében születtek. Ahol a belső elrendezés a nézőt aktivitásra készíti, nemcsak sétál és unatkozik: részt vesz. Amit lát, nem hagyja közömbös nézelődő szerepben, belső munkára készíti. De ugyanebbe az újmúzeum-korszakba tartoznak a szabadtéri emlékterek (elmélkedéssel, provokációval, hazugságokkal vagy azok leleplezésével): holokauszt-emlékhelyek, börtön-rekonstrukciók vagy élve hagyott náci romok (ilyen a Rügen szigeteken található Prora, a hitleri, később szovjet, majd ultrabíri nyaralómonstrum öt kilométeres egybefüggő szalagházrémiségével – ma szellemház); vagy olyan rekonstrukciók, ahol a háborús nyomok beleépültek a hipermodern módon újratervezett múzeumépítménybe (berlini Neues Museum).

Vagyis: a könyv kibontja a múzeumgyakorlat sokféle módon új prezentációs módusait, azt, amiről még nem esett szó, itt elméleti-esztétikai-szociológiai keretbe kerül. Igazi elméletintrodukciónak: mert mindez mai-holnap történet. Hogy nem vetted (vettem) észre, közben, minden másképp lett. Hótt unalom helyén, izgalmas – szakemberi veszekedésekkel teli – muzealizáló formák-tartalmak-aktivitások szü-

lettek, és a folyamat még mindig *in statu nascendi* él. György Péter felfedezett egy tudományágat.

Indulok a kályhától. A hagyományos múzeum elméletét Schiller–Hegel–Winckelmann et alia adta: az emberiség (értsd a felvilágosult Európa) műtárgyait a görög modell (legfőbb kánon) vezénylete alatt csak szépen sorba kell rakni. Más kultúrák – hisz előkerültek – ennek az eurocentrikus látásmódnak rendelődtek alá: mi itten, a felnőtt kultúra hordozói, csodálkozva néztük „gyermekkorunk” fura elemeit: egyiptomi szarkofágokat, olykor néger szobrokat, itt-ott azték furcsaságokat. Vagyis a muzeális illusztráció a lineáris fejlődés tanát akarta bemutatni, a fejlődését, ami a jelenhez, a fehér ember eurocentrikus kultúrájához vezetett. Schiller–Hegel múzeumépítőként akkor halt meg, mikor nagy dörrenéssel megérkezett az avantgarde, annak tömény anarchizmusával, múzeumellenességével és vele párhuzamosan az indián, távol-keleti műtárgytömeg, Angkor, több ezer kiásott kínai katonaszobor, korábban nem ismert afrikai őskultúrák műtárgyai stb. És ezzel párhuzamosan – mondja a szerző – látványosan ütközött egymásba a történetiség elve és a kanonizálás gyakorlata – mert a kettő nem megy egyszerre, vagy ez, vagy az, vagy egyik se...

Igy jött a fordulat, a már említett Beaubourg, azaz a Pompidou-központ. (E ma már klasszikussá érett múzeumféleség fordulatjellegéről a szerző írhatott volna többet is, ha már cezúra. Így aztán egy kicsit tévelygek.) De ugrok egyet, és inkább szemezgetek a harmadik korszakból, onnan is a *spatial turn* elméletéből-gyakorlatából. Az egyik tanulmány például azon tőpreng,

hogy mi van, ha egy szobrot kiemelnek eredeti környezetéből (mondjuk egy városból), és elvisznek egy több száz kilométer távolságban lévő (más kultúrájú, időszámítású) kiállítóhelyre. (Lord Elgin és a görög szobor- és friz-„lopás” [mentés?] szerteágazó problémája.) György Péter egyfelől kideríti, hogy az eredeti tér és a mű összetartozik, egymásnak felel, ha egy művet e dialógustérből kiemelnek, minden más lesz. Másfelől – maradvány az Elgin-szobroknál – az a hányad, ami Athénben maradt, az – annak idején – ott rohadt, állaga romlott, elveszett, jelentése átalakult, ha egyáltalán „életben maradt”. Londonban viszont, kiszakadva eredeti kulturális (originális) teréből, előbb a görög művészet felsőbbrendűségének (kánon) bizonyítéka lett, végül kuriózum – mindegyik státusz kérdéses. Harmadsorban e lopott anyagról készült gipszmásolatok oktatási anyagként tanulságosak ugyan, de kulturálisan semmitmondóak lettek. Mű és hely: visszavinni?

A könyv mellékesen érinti a restitúció (a lopott műtárgyanyag visszaszolgáltatása) körüli ezernyi vita problémáját. Hogy nem lehet, hogy kéne, de mégse megy. A dolog most megint aktuális: a náci képrablások egy újabb gyűjteménye került elő, és folyik a túlélők vagy leszármazottaik reménytelen küzdelme egy-egy képért. Mondjuk én most egy Max Liebermann-képért – *Két lovas a tengerparton* című 1901-es remekéért – folytatott harcra gondolok, ami az ún. Cornelius Gurlitt-gyűjteményből került elő, és tulajdonosa *happen to be alive*, de úgy látszik, hiába. No comment: csak a „hely” és a „mű”

összetartozásának széljegyzete miatt hoztam ide ezt az esetet.

A könyv legmélyrehatóbb elemzése a berlini Neues Museum helyreállításának elemzése. Más szóval: hogyan áll ma a múzeum az urbanisztikai térben. Én még láttam romjaiban – háborúban elpusztult épületkomplexus volt, befalazott ablakokkal, korhadó tetővel, csorba lépcsőzettel. Az NDK-nak nem volt pénze, nem volt ingerenciája, a Fal után aztán pályázatot írtak ki, minek eredményeképp David Chipperfield kapta meg a kivitelezés feladatát. Remekmű és emlékezet épült a keze alatt. 1997 és 2009 között úgy csinálta meg az épületet, hogy egyes elemei emlékeztessenek a háborúra (beépítette a fellelhető márványokat, belövések által sérült oszlopokat), ugyanakkor az épület egésze a mai ember *tanulmányaként* is funkcionál: nem engedett a rekonstrukcióval járó felejtésmomentumnak, és posztmodernre hajazott. Az épület – mondja a szöveg – kívül is múzeum, nemcsak az, ami benne van.

Aztán itt van a „hely, tetthely, műalkotástér” speciális variánsa: börtönmúzeum Máramarosszigeten. György Péter akkurátusan figyeli ezt a valóban fantasztikus épület-külsőt-belsőket. (Az udvaron szoborcsoport.) Itt raboskodott Márton Áron, és innen vitték el Paul Celant és Elie Wieselt. A börtönmúzeum a kommunizmus áldozatainak állít emlékhelyet remek építészeti megoldással. Csakhogy itt is a hely-épület-emberi környezet együttese hiányzik: az egykor legnagyobb zsidó közösség nyomtalanul eltűnt, de eltűntek a németek is, még az egykori utcák is (a falurombolás áldozataiként), el a zsina-

gógák is – a börtönmúzeum ma kontextus nélkül, egyedül áll. És felrója Iuliu Maniu egyoldalú szerepeltetését. Maniu volt miniszterelnök, Nagy-Románia hívó, és igaztalan per eredményeképp itt halt meg, de életének sötét vonatkozásairól (Maniu-gárda, magyargyilkosságok) egy szó nem esik. Komcsi áldozat volt, és kész. („Ami érthető ugyan, de nem könnyen magyarázható. És magyar szemmel nézve elfogadhatatlan” – teszi hozzá György Péter.) De a múzeum – ezzel együtt – nagy piros pontot kap. Például a benne kialakított „meditációs-emlékező imatér bemutatása – katartikus élményt kínál.” (A könyvben közölt nagyméretű fotó – az udvaron álló szoborcsoportról – döbbenetes komment e furcsa múzeum megértéséhez.) Mellékesen a kötet sokszor él fotók, festmények *grafikai újradolgozásával*, ami tökéletesen új közlésmódra teszi nyitottá az olvasót.

A „terror topográfiaja” – mondja az egyik cím, aztán belevág a legfájdóbb kérdéskörbe: mi lesz a holokauszt-emlékhelyek sorsa: helyszín, múzeum vagy Disneypark? Mert az idők múlásával az emlékhely elveszíti egyértelműségét. A sachsenhauseni táborral kapcsolatban írja: „egy nemzeti emlékhely csak addig működhet magától értetődően, amíg az ahhoz kapcsolódó személyes élményközösség kitart. A mindenkori új nemzedék már csak a múzeum konstruálta kulturális térben eligazodva, a személytelen ismeretek által juthat el a személyes megrendültség pillanatáig. Angol szóval élve, a mindenkori *post-memory* nemzedéke számára csak a kulturális emlékezet mediális formái teremthetik meg az emlékezet-

közösségbe való belépés lehetőségét”. Egy korábbi művében (*Az eltörölt hely*, 2002) már háborgott az auschwitzi tábor „modernizált” rekonstrukcióján – a „zavaró” barakk-, *Appelplatz*-maradványok eltüntetésén, azaz a terrorhely történeti és érzelmi *semlegesítésén*. Sachsenhausenben viszont egy olyan tábor emlékhelyének tökéletes felépítése történt, ahol a náciak rabjai, majd 1945 után a kommunizmus áldozatai vesztették életüket. Ez az emlékmű főhajtás, minden teatralitás nélkül. A közös sír – pusztaság, magány, elmélyülést igénylő helyszín – az egész tragikus tökéletessége ragadja meg a szerzőt. Ez is az új múzeum koncepció része: az egész komplexus – szabadtér, újrafogalmazott vagy konzervált emlékhely – nem lehetett egy korábbi múzeum-felfogás része.

Idetartozik a „botlatókövek” kitalálása a németeknél. (Ez a híres Günter Demnig-projekt. Már Budán, valamint vidéki városokban is találkoztam ilyen *Stolperstein*-ekkel, hál’ istennek.) Egy-egy ház előtt olyan aszfaltba ültetett tíz-szer tíz centis réztábla, miszerint „itt lakott Kemény Móríc sz. 1888. Deportálták 1944 végén. Megölték. Andrassy út 6.” Ezekbe a rézmacskakövekbe belebotlasz: nem engednek felejteni, figyelmeztetnek, bár csendben vannak, csak a „nemzetárszlét” tragikus históriájára emlékeztetnek. Emlékezetpolitika: itt utcamúzeum – nyílt tér. Ez is a múzeum harmadik korszakának, pontosabban a *spatial turn*-nek a része. De vele a hazugság perpetuálása: Berlin volt NDK-s részén ugyanis nem találsz ilyet. Hm. Zárt tér. Egyébként egy kommentjében megjegyzi, hogy a Fal leomlása

után a volt NSZK is hozzájárult a DDR-múlt disneylandesítéséhez. Berlin tele van ilyesféle szuvenírekkel (usanka, Stasi-kitűző stb.), míg az NDK egykori kultúrnyomának feldolgozása (ez is „*Vergangenheitsbewältigung* lenne...) elmaradt. Illetve: egyszerűen törölve lett.

Jót szórakoztam a városok „lopkodásgyakorlatán” (illetelmesebben: városmarketingjén), ami a múzeumiparág egyik mellékcsatateret. Serge Guillbaut híres, 1985-ös könyve (*How New York Stole the Idea of Modern Art*) szerint New York (a CIA segítségével) ellopta az európai avantgárdot, és Amerikában ebből lett az absztrakt expreszszionizmus (elindító lökés: Jackson Pollocktól). Mindez – mármint a művészi szabadság, önkifejezés, kánontagadás – a szovjet típusú szocreál (művészi szolgaság) ellenpéldájaképp: „jobbak vagyunk”. Igaz, ezt a durva CIA-s sztorit korrigálták, de a hidegháborús áttelepítés lényege megmaradt. Később London próbálta (sikerrel) elloponi New York vezető szerepét, ma meg Berlin lett a fő lopkodós: mit mondjak, sikerrel: Berlin Európa kulturális centruma lesz. Színházban már rég az volt, most képzőművészetekben és a műtárgypiacot tekintve is az lesz. Tetszik, ahogy a könyv felskicceli ezt a városszintű lopkodást – ez az egyik briliáns tréfája vagy másképp a múzeumtranszformáció hullámvasútjának illusztrációja.

És a vallásos tér-hit vagy múzeum vitája a Kolumba múzeumban, Kölnben, épp egy ilyen hitéletbéli centrumban. Az épületóriás és ins-

tallálása merész, és tán az „új múzeum” modellje lehetne. Építészetileg (Peter Zumthor alkotása), belső elrendezésében – a kora középkortól a modernig minden belehalmozva, ám mégsem összeviszsa – a nézőt/ide betérőt bravúros megoldásokkal járkálásra, összefüggések kutatására, önvizsgálatra készíti. „Zumthor meditatív tereket teremtett, amelyekben az otthontalanság és árvaság művei vannak otthon... nem templom, amelyben a hit kétségbevonhatatlan gyakorlásának mindennapjai zajlanak. Ez a tér a vallás mibenlétére kérdez rá korunkban.” Látnod kell a dolgozathoz beékelte – kinyitható – képsorozat. Na most akkor ez micsoda: templom? (nem), múzeum? (nem, mert templom), posztmodern tárgyhalmaz? (nem, mert szigorú tárgystruktúrát találsz benne).

Végül: én itt lazán fecsegek a könyv tudományág-felfedező alapjairól, csak hogy közben elfelejtettem megemlíteni azt három-négyszáz hivatkozást (könyvek, tanulmányok, esszékötetek, katalógusok, kutatásprojektek, regényrészletek), melyek hihetetlen sűrűséggel (ám rejtetten) teszi tudományosan relevánssá György Péter egy új tudományágot alapozó esettanulmányait. A kötet végén – irodalomjegyzék helyett – névmutató szerepel: gazdagon, de olvashatatlan apró betűs sűrítménnyel: már csak ezért is szólnom kell e teljesítményről.

György Péter: Múzeum. A tanuló-ház. Múzeumelméleti esettanulmányok. Budapest, 2013, MúzeumCafé könyvek, Szépművészeti Múzeum, 1. kötet. Szerkesztette: **Radványi Orsolya**, 405 oldal, 4800 forint.

Pető Iván

Krónika Magyarország amortizálódásáról

Farkas Zoltán nem egyszerűen az egyik legkitűnőbb magyar gazdasági újságíró, hanem politikai szerkesztőségi tapasztalata is jelentős, az írott sajtón kívül rádiós, tévés múltja is komoly. Mostani könyvét megelőzően, a kilencvenes évek elején, társszerzőkkel már publikált két gazdasági tárgyú kötetet is. A 2008-as gazdasági világválság kezdetekor, tapasztalatai alapján ráismert a kíméletlen szerencsére – amint nevezi –, hogy közvetlenül követheti a világgazdasági krízist és annak hazai következményeit. Az „élményekről” naplót kezdett írni. Közben a HVG-ben hetente beszámolt a fejleményekről, időről időre pedig e folyóirat hasábjain összegezte a történeteket, illetve gazdaságpolitikusokkal, közgazdákkel beszélgetve igyekezett a laikus közönség számára is érthetővé tenni a helyzetet. Mindezekből az írásokból – ahogy jelzi, a szövegeket kicsit megrostálva, bőven kiegészítve, időrendbe szedve – állította össze kötetét. Úgy látta, hogy mivel a magyar gazdaság vergődése 2006-ban, a második Gyurcsány-kormány stabilizációs szándékával kezdődött, a könyvben a szigorúan a világgazdasági válságtól sújtott esztendőnél hátrébb, illetve a 2014-es választások előtt záruló időszaknál egy kicsit előrébb is érdemes tekintenie.

Ezúttal érdemes említést tenni a könyv hátoldali ajánlásairól is. Kornai János írja a szerzőről „(...)

megmutatkozik minden erénye: a naprakész tájékozottság (...), a probléma felismerésére való készség, az elmélyültség, a szakmai műveltség és mindezzel elvászthatatlanul összeötvöződve, az elkötelezettség a demokrácia és a piacgazdaság iránt.” Spiró György és e lap főszerkesztője a stílust, közérthetőségét emeli ki, Lipovecz Iván a felkészültséget és írásművészetet, míg Csaba László csak erős idegzeitűeknek ajánlja a művet, mert a magyar gazdaság élveboncolása rejtett bajokat, üszkösödő sebet, állandósult görcsöt tár az olvasó elé.

Maga a szerző könyvét azoknak szánja, akiket érdekel, hogy miért olyan a magyar gazdaság állapota, amilyen, Magyarország miért amortizálódik a köznapi benyomások és a statisztikák szerint egyaránt.

Válaszát négy nagyobb egységben tárja az olvasó elé. Ötletes, szellemes, hogy minden ilyen fejezetet fekete fehér, egész oldalas fénykép vezet fel, mintegy a szöveges mondanivaló képi előhangjaként.

Az első fejezetben az érintett éveken átívelő terepszemlét kapunk. Sajnos itt az egyébként valószínűleg kitűnő fotó, amely nyilván a modernitás és a relatív elmaradottság egyidejűségét volna hivatott érzékeltetni, a nyomtatásban alig érvényesül. (Ablak előtt rádiótelefonnal játszó baba, az ablakon túl falusias udvaron házilagosnak tűnő, fém gémeskút, az udvaron

régi típusú, hengeres mosógép és centrifuga, a háttérben nádtetősnak látszó ház.)

A második fejezet egyrészt a nemzetközi válsággal foglalkozik, egyebek között az említett válságnapló közzétételével, valamint érintőlegesen a Gyurcsány-, részletebben a Bajnai-kormány válságkezelésével, illetve az egykori ellenzék arra adott reakcióinak bemutatásával, négy kisebb szakaszra bontva, továbbá egy terjedelmesebb Bajnai-interjúval. (Itt a részt megnyitó képen Bajnai, feltehetően miniszterelnöki munkaszobájában, Kossuthot ábrázoló festmény előtt, éppen a zakóját veszi fel.)

A harmadik fejezet Önkénygazdaság címen az Orbán-kormány időszakáról szól hat nagyobb tételben. Ebbe illeszkedik egy Király Júliával, Oszkó Péterrel és Palócz Évával folytatott kerekasztal-beszélgetés, valamint egy-egy Simor Andrással és Kupa Mihállal készített interjú. (A nyitó fényképen Orbán Viktort látjuk, ha nem ismerünk, labdarúgóedzőnek néznénk az öltönyös, nyakkendő, kezében labdát és szerelést tartó elszánt tekintetű férfiút.)

Végül a negyedik fejezet – Még hány szűk esztendő? – a nem túl biztató közeljövőbe tekint. (A hangulatteremtő fényképen közmunkásnak tetsző söprögetők láthatók.)

Farkas Zoltán már a könyv elején világossá teszi véleményét: „Hét szűk esztendőn már túl vagyunk, de félok, hogy újabbak várnak ránk.” A végén meg azt írja: „Recseg-ropog minden, kívül és belül. Akkor mi tartja egyben ezt a ma még kiforratlan, rögtönzésekkel és rögtönzésekre épülő rendszert? Feltehetően a 3p. A pater-

nalizmus, a protekcionizmus, a populista szólamok.”

A könyv krónika, mert az olvasó lépésről lépésre követheti a magyar gazdaság bő hét évének fejleményeit, ahol a szerző döntően megmarad az alkalmi cikkek nyújtotta kereteken belül, vagyis a közgazdasági szempontokra koncentrál, a történések, döntések közvetlen indokait tárja elénk. Amikor indokolt, az érthetőség megkívánta mértékben beszél politikáról, ami a dolgok természetéből adódóan azt is jelenti, hogy a 2010 utáni időszak tárgyalásánál a korábbinál jóval nagyobb teret kapnak a gazdaságon kívüli tényezők, hiszen itt – egyebek közt – az államberendezkedés átalakításáról is szót kell ejteni.

Az írások, többek között, szembeesítik a Fidesz korábbi szavait és a cselekedeteit, egyúttal bemutatják, hogy az önmagát minden lépésében precízen előrelátónak és tervezettnek mutatni kívánó orbáni politikában és így a gazdasági döntésekben is mennyi az improvizáció.

A rögtönzések nem mondanak ellent annak – s ez is világos a könyvben –, hogy a keretek, az alkotmányos korlátok lebontása, a fékek és ellensúlyok eltávolítása, a jóságos, minden problémát ingyen megoldó állam képének felrajzolása, a szociális gondok választási aktivizálhatósági szempontú kezelése, az úgynevezett nemzetpolitika, mindezek valóban előre átgondoltak, rendszerré állnak össze.

Az Orbán-rendszer egyes döntései mögött meghúzódó átfogó elképzelésekről részben e hasábkon is megismerhető, versengő nézetek léteznek. Ezek egyike – az Ungváry Rudolf által kifejtett – szerint a

rendszer ideológiai primátusú, célja egy fasiszta mutációnak nevezett konstrukció megteremtése. Egy másik – a Magyar Bálint által képviselt – interpretáció szerint a Fidesz vezetését nem érdekli az ideológia, az ideologikus szövegek is csak eszközök, mert minden döntést egy maffiaszerűen működő gazdasági birodalom kiépítésének szándéka határozza meg. Egy további – többek közt Láncki András által többször kifejtett – álláspont szerint Orbán egyszerűen jó értelemben pragmatikus. Arról van szó, hogy létezik az utópista (szocialista és liberális) politikus, aki a politikát morális, jogi kötöttségű tevékenységnek, konstrukciónak látja, míg a 2010 utáni rendszerben a célokat a realista politikus határozza meg, aki szerint a politika lényege a hatalom, amely politikai cselekvéssel szerezhető meg, tartható fenn, gondolkodását az ilyen politikus a cselekvés szempontjaihoz igazítja. (Látható, ez az elképzelés, más előjellel, de nem nagyon mond mást, mint Magyar Bálint.)

Farkas Zoltán nem kívánja értelmezni a rendszer „végső” indítékait, de kijelöli a keretet, amelyben bemutatja és értékeli a 2010 és 2014 közötti kormány tevékenységét. Az alkotmányozás és az úgynevezett sarkalatos törvények elfogadása után – írja – „(...) egy önkénygazdaság főbb jellemzőit foglalták törvénybe a kormánypárti képviselők”. Ez nem önkényuralom, mondja Farkas Zoltán, hanem alkotmányos önkénygazdaság, olyan gazdasági rendszer, amelybe a kormány bárhol és bármikor belenyúlhat. Itt a hatalmi apparátus állandó készültségben van, „(...) hogy a piaci folyamatokba való rapid beavatkozással érje el aktuális céljait”.

Nyilván fölvethető, hogy a Magyarországot érintő válság nem akkor kezdődött, amikor a második Gyurcsány-kormány 2006-ban megkísérelte kezelni. Ha a 2008-ra kialakuló helyzetet, a 2010-es politikai fordulatot minden tekintetben érthetővé kívánná tenni a szerző, jobban és mélyebben visszanyúlhatna, hiszen az úgynevezett transzformációs válság, a Bokros-csomag által kezelt problémák, az első Fidesz-kormány 2000 utáni, majd a Medgyessy-kormány felelőtlen költségei, a 2006-os „Roszszabbul élünk...” fideszes hazugságkampány, mind-mind hozzátartozna az előzményekhez. A könyv azonban nem az elmúlt 25 év szisztematikus gazdaságtörténetét, még csak nem is az Orbán-rendszer megteremtése előfeltételeinek leírását ígéri az olvasónak, hanem a világgazdasági válság hazai kezelésére koncentrálna.

Ugyanígy felmerül: van-e valami, ami a 2014-es választások előtt lezárt könyv mondanivalóját mai ismereteink alapján korrigálná? Farkas Zoltán még nem bizonyosságként ír az Orbán-rendszer tartós fennmaradásáról. Nem áztatja magát, hogy az általa is felmutatott kormányzati hazugságok, ferdítések, ígéretszegések felmutatása átütő erővel hat a választókra, de azóta bizonyossá vált: az ilyesminek és a különféle társadalmi csoportok közvetlen érdeksérelmének, a korábban általánosan elfogadottnak hitt normák felrúgásának nincs a többséget mozgósító hatása. Április óta nemcsak folytatódik, ami az előző négy évet jellemezte – így a pillanatnyi érdekekhez igazodó törvények sora (budapesti önkormányzati választási rend), a harc a kormány hatalmát korlátozó intéz-

mények ellen (Norvég Alap), az ad hoc különadók (reklámadó), a széles néptömegeket nem érdeklő emlékezetpolitikai provokációk, a szabadságharcnak nevezett akciók stb. –, de már a rezsimmel szemben álló liberális elemzők is úgy tekintenek az országra, mint amelyik hosszabb ideig ilyen marad. Nem csak az tűnt ki, amiről Farkas is említést tesz, hogy az Európai Unió nem egységes a magyar normasértések meg-, illetve elítélésében, de a májusi európai választások alapján az is valószínű, hogy az unió az eddigieknél is kevésbé jelent korlátot a kormány „szabadságharca” számára.

A könyv lezárása óta néhány makrogazdasági mutatóban javul Magyarország pozíciója. Ugyanakkor meglehetősen általános elemzői vélemény, hogy ebben alkalmi tényezők játszanak döntő szerepet, ráadásul az elmozdulás csak a korábbi, hivatalosan persze nem hangsúlyozott drámai visszaesésekhez képest jelent érdemi javulást.

Röviden: nincs ok arra, hogy a könyv látteleletét korrigálni kelljen.

Szokás, hogy amikor egy szerző korábbi írásait kötetbe gyűjtve teszi közzé, megadja az eredeti publikálás helyét, idejét. Farkas, feltehetően abból kiindulva, hogy szövegeit módosította, nem követi ezt a hagyományt, csak az irodalomjegyzékben sorolja fel korábbi dolgozatait, anélkül, hogy utalna arra, melyik mai írás melyik korábbira támaszkodik. Ez nem annyira a hagyományok elvetése miatt zavaró, inkább azért, mert a szövegeken, például az időhatározókon erősen érződik, hogy nem most keletkeztek, alapjuk és nem részleges forrásuk egy korábbi saját publikáció.

A lényeg azonban az: a 2008–2014-es gazdasági válság időszakának később is megbízható, haszonnal forgatható krónikáját tartjuk a kezünkben.

Farkas Zoltán: Hét szűk esztendő. A válságtól az önkénygazdaságig. Budapest, Napvilág Kiadó, 2014, 344 oldal, 2900 forint.

Gyórfy Iván

Mélymerülés

Múltat idézni sokféleképpen lehet. Nosztalgikus utazásként, hol ódon, sárgásbarna patina borítja az édesbús, egzisztenciaformáló emlékeket. Időugrásként, a majdani jövő jeleit kutatva apró, jelentéktelennek tűnő események sorozatán át. Mementóként, melyet a dicstelen

jelen elé állíthatunk élő tanúbizonyság gyanánt, égő fáklyaként, hogy a következő nemzedékek markába nyomhassuk: tartsák nálunk magasabbra a lángot. Dokumentum-látteletként, igyekezve minél hitelesebben megőrizni és visszaidézni hajdani alakokat,

kulcsfontosságú momentumokat. Vagy regressziós alámerülésként: olyan alternatív múltban kalandozva, amelyet azonos történeti-kulturális szövetből szőttek a később valóban bekövetkezetttel; amely a tudattalan formavilágával rokon, s így legalább annyi egyéni invenciót sűrít magába mint kollektív emlékezetet.

Mindegyik verzió – az itt nem említettek is – a maga szemszögéből a többé újra nem élhetőre érvényes rácsodálkozással kecsegtet, és a filmvászonon is megannyi eredeti gondolat kísérletet érlel. Hipnotikus befolyása azonban kevésnek van közülük, s mikor legújabb filmjükben a Coen fivérek az utolsóként említett eljárásnak vetették alá alapötletüket, azzal a tudatos szándékkal tették, hogy ne csupán rituális fürdőt vegyünk az 1960-as évek legelejének és – ahogy ezt a cím is sejteti – a főszereplőnek a világában, hanem nézőként magunk is veszítsük el távolságérzetünket: szívjuk be a füstös kávéházak kipárolgását, New York tél végi reménytelenségét, a labirintusként ránk záruló szűk folyosók kiüttlanságát, az egymással vetélkedő, maroknyi közönségükbe kapaszkodó féltéhségek örök szorongását, a remény tartós távollétének nihilizmusát. A Greenwich Village-i bohémantanya szűk tér-idő szeletének bemutatásával az akkortájt még javában egy minnesotai kertvárosban gyerekeskedő Ethan és Joel Coen ismét fontos amerikai mítosz nyomába eredt kérlelhetetlen kamerájával és szarkasztikus forgatókönyvével. 1961 februárjának egy hetét gondolták végig a címadó Llewyn Davis önsorsrontó drámáján keresztül, a folklóze ősrobba-

nása előtti pillanatot, amikor egyetlen pontba, két-három Greenwich Village-i lebuja, illetve a Washington Square Park vasárnapi cionista-beatnik-folklóze összejöveteleibe sűrűsödött az autentikus hangzásra vágyó neoklasszikus előadók és zenei-szövegírói talentumok későbbi években csúcsra járatott, hihetetlenül erőteljes, generációváltó pulzálása. Alig néhány pillanattal a 19 éves Bob Dylan debütálása előtt járunk tehát, az ötvenes évek politikai-kulturális végvonaglásának szemtanúiként.

A dokumentarista felütésű, paradigmaváltó történet középpontjában a magát részben Dylan Thomaszról elnevező zenész-énekes egyik előfutára, a szintén walesi névvel felfegyverzett Llewyn Davis áll. Szimbolikus alak – a Gaslight, a Gerde's Folk City deszkáin megforduló valamennyi önjelölt előadóművész többpólusú alteregója, egyszerre elkötelezett zenerajongó és kiállhatatlan kötekedő, aki társtalanul és történet nélkül sodródik egyik kanapétól a másikig, klubtól zenestúdióig, kocsmától meghallgatásig. Bár a vastagbélrákban elhunyt Dave Van Ronk *The Mayor of MacDougal Street* című, 2005-ben posztumusz megjelent életrajzi kötetének számos eleme visszaköszön a filmben, a 195 centiméter magas, több mint 110 kilós, életvidám, szeretetre méltó, minden zenesztársa előtt nyitott Van Ronk élete csak egyik építőkockája a középkorú, középtermetű és közepes tehetségű, morózus Llewyn Davisének.

Ahogy a többi mellékszereplő is csak részben azonosítható abban az egyciklusos álomfolyamban, amely a Llewyn Davis világa első és

utolsó, egymásba érő snittje között zajlik. Davis törzshelyén, a Gaslightban az akasztott ember balladájával szórakoztatja közönségét („Hang Me, Oh Hang Me”), majd az épület mögötti sikátorba kilépve jól megveri egy sötétbe burkolózó alak. Mitch Gorfein szociológiai professzor és felesége kanapéjára vetődve akaratlanul szabadon engedi a házigazdák vörös cirmosát, amelynek – és ismeretlen dublőrjeinek – társaságában később beutazza a várost és az északkeleti országrészt. Újabb kanapék, újabb, őt még éppen csak megtűró ismerősök érintésével, két bizarr figura kíséretében Chicagóba utazik, hogy a Bud Grossman által irányított legendás Gate of Horn folkklubban csináljon karriert, ám a tulajdonos nem lát benne fantáziát. A kompromisszumra képtelen, populáris irányváltástól irtózó, a hitelesség mániákus hajszolásába lassan bele-rokkanó zenész egy otthonban tengődő, élőhalott apját, iránta szemernyi empátiát sem tanúsító nővérét is meglátogatja, majd tesz egy tétova kísérletet, hogy visszatérjen korábbi kenyérkereső foglalkozásához, a tengerészethez. Minden próbálkozása kudarcba fullad: a macska eltűnik, s mire előkerül, már ellenkező neműnek bizonyul, majd miután alkalmi gondviselője szándékosan magára hagyja, egy sötét erdei úton el is üti; az eredeti macska azonban megtér gazdáihoz, s ekkor kiderül, a beszédes Ulysses névre hallgat. Llewyn hiába fordítana hátat zenei pályájának, képtelen tengerre szállni, a nők ugyan le-lefekszenek vele, de rendre faképnél hagyják, ő maga mindent elkövet, hogy sorstársait gúnyos beszólásaival önérzetükben megsebezze, s végül maga a nagybetűs

Hitelesség vágja orrba, mikor újfent a sikátorba tartva nem pusztán az előző este kigúnyolt javokarabeli asszony öltönyös férje vesz elégtételt rajta, de meglegyinti az elmúlás szele is: megtorpanva tanúja lesz, amint a tinédzserkorú Bob Dylan előadja emblemikus nótáját, a „Farewell”-t. A címszereplő odisszeája – szemben a macskáéval – mégsem tart sehová: félúton megreked Szküllá és Kharüdisz között, és arra ítéltetik, hogy keserves históriáját örökké egy sötét, füstös söntésben, Gibson L1 gitárját markolva ismételje a végteleenségig.

Ahogy a film zenéjét összeállító, a rendezőpárossal már *A nagy Lebowski*ban és a zenei előzményfilmnek számító *Ó, testvér, merre visz az utad?* című opusban együttműködő T-Bone Burnett is megjegyzte: Van Ronk muzsikája, egyedi gitárpengetése, dalai ugyan viszaköszönnek, ám sem a személyiség, sem a történet nem egydimenziós biográfia. Coenék klasszikusra hajazó komédiáikban, halottnak hitt műfajokat újraélesztő alkotásaikban és abszurd, szürrealista vízióikban megszokott kliséik egyikét vették ismét kézbe: a legnevesebb hollywoodi színészek és lelkes amatőrök helyett innen-onnan már ismerős, ám az adott milió megidézésében tapasztalatlan színészekre bízták a szövegkönyvet. Oscar Isaac hihetetlenül szuggesztíven, hiánymentes átéléssel azonosul a fiktív zenésszel – s hol külön, hol társak oldalán élőben, vágatlanul adja elő az ódonságukban is friss countrynótákat és bluesballadákat, amelyekre igaz – ahogy ő maga kommentálja egy fellépésén –, hogy „ami sosem volt új, és sosem vénül meg, az csakis folkzene lehet”. Ha-

sonlóan hiteles a filmbeli Jim és Jean duót megelevenítő Justin Timberlake és Carey Mulligan játéka – a folkzene populáris irányát képviselő, több valóságos duóról mintázott páros az ellenpólusa Davis elkötelezett, ám kevésbé intuitív magatartásának. Mulligan, aki többek között az *Egy lányról* című angol mozi-bildungsromanban bizonyította kivételes színészi adottságait (*Mozgó Világ*, 2010. május), ezúttal Davis volt barátnőjeként, abortuszra kényszerülő ágypartnereként hordja le a sárga földig az önpusztító zenészt, aki értelmezésében olyan, mintha Midasz király idióta öccse lenne: amihez csak hozzáér, szarrá válik. A popikon Timberlake sima hangjával és simulékony modorával járul hozzá a főszereplő összeférhetetlen jellemének és sehová nem tartó karrierjének kontrasztjához. És természetesen itt is elmaradhatatlanok a mesterkélt modoros vagy szélsőségesen antiszociális mellékszereplők: a country- és a dzsesszzenészek kölcsönös lenézését szemlélítő, nagyszájú heroinista Roland Turner, akit a Coen-filmekben gyakorta alkalmazott, az *Ó, testvér...? Odüsszeia*-adaptációban például Küklopszként feszítő John Goodman állít elénk. A szintén chicagói útítárs hallgatag beatköltő, Johnny Five (Garrett Hedlund), az ezúttal éles nyelvű zenei impresszáriót alakító F. Murray Abraham Bud Grossman bőrében, a „civilben” katona Tom Paxton szerző-dalénekest megjelenítő, babaarcú Troy Nelson (Stark Sands), a cowboykalapos Al Cody (Adam Driver) és persze a gusztustalanul tenyérbe mászó, az előadóknak mégis játszótérrel kínál Pappi Corsicato (Max Casella) klubtulajdonos, valamint a

Davisnek minden kirohanását elnéző, jovialis felső középosztálybeli házaspár (Ethan Phillips és Robin Bartlett) szakavatottan járul hozzá az atmoszférateremtéshez.

A dalok közötti ritka rést vattaként kitöltő jelenetek nemcsak a színészmozgatásban, de a kifinomult, egy-két anakronisztikus te-reptárgytól eltekintve kifogástalan díszlet- és kosztümtervezésben is jeleskednek. A szürkésfekete terebelsők és széltől szaggatott, hóval borított kültéri felvételek depressziós hangulata a legnépszerűbb Jeunet-filmek egyedi színdinamikájáért is felelős Bruno Delbontelt dicséri – bárkinek az önbizalma könnyen feloldódna bennük. Ám az autentikus légkör mit sem számít, ha a countrydal visszatérő refrénjére emlékeztető filmszerkezetet egy álomjáték sejtelmes körvonalai rajzolják. Ebből a tehetségről, kiugrásról, önmegvalósításról szőtt álomból nem lehet felébredni, Odüsszeusz balga útítársa ebben az értelemben sosem tér haza, soha nem látja viszont otthonát, nincs megnyugvás a kóborlással töltött évek után. Ami a macskának sikerül, Llewyn Davisnek elérhetetlen: hiába kel át a „szaruból készült kapun” (ezt jelképezi a Gate of Horn klub zenei oázisa), azaz szembesül a homéroszi igaz jövőképpel, képtelen megérteni annak elutasító, átváltozásra ösztönző üzenetét. Miként a férjét kétségbeesetten viszszaváró Pénélopeia fogalmazza a koldusnak álcázott Odüsszeusz-nak: „Vendégem, hidd el, vannak hiu, balgatag álmok, / s nem mind teljesedik be az ember előtt. / Hisz a gyöngye álomképek két kapun át jönnek közelünkbe: / egy szaruból készült, elefántcsontból van a másik. / És amely álomkép kicsiszolt

csonton csuszik által, / az mind csal, hiteget s mutogat csupa teljesületlent; / és amely álomkép simított szarun át szalad útra, / színigazat mutat az, ha az ember látja szemével” (Devecseri Gábor fordítása). Az egytől egyig veszteségről, távozásról, soha vissza nem térésről szóló dalok maradéktalanul kitöltik Llewyn David világát: elme-

rül bennük, és többé nem bukkan felszínre.

Llewyn Davis világa (Inside Llewyn Davis). Színes, feliratos amerikai-francia film-dráma, 105 perc, 2013. Rendező-forgatókönyvíró-producer **Ethan Coen, Joel Coen**; operatőr **Bruno Delbonnel**; zeneszerző **T-Bone Burnett**. Szereplők **Oscar Isaac, Carey Mulligan, Justin Timberlake, John Goodman, Garrett Hedlund, Adam Driver, F. Murray Abraham**.

Csengery Kristóf

Vox humana Magyarországon – ötven évvel Kodály után

118

A kritikus, ha kortárs zenéről ír, konfliktusgazdag területre lép. Ha pedig kórusmuzsikát választ cikke tárgyául, problémákban hasonlóképp bővelkedő témához közelít. Konfliktus itt, probléma ott. Vegyük sorra ezeket, hiszen az alábbi cikk tárgya halmozottan tartalmazza mindezt: a következő bekezdésekben *kortárs kórusmuzsikáról* olvashatnak.

A kortárs zene legnagyobb problémája immár több mint egy évszázada az, hogy az utóromantika idején és azt követően lezajlott, természetesnek tetsző harmóniai fejlődés elvezetett a schönbergi tizenkétfókúsághoz, illetve a hangnemek biztos talajának elvesztéséhez – utóbbi nem minden esetben jelentett dodekafóniát, de minden esetben egyenlő volt a korábban megszkott széphangzás felszámolásával. Ezt, mint „kiűzetést a Paradicsomból”, a legtöbb modern zeneszerző vállalta a korszerűség ódiумaként,

a múlt század húszas-harmincas éveitől kezdve. A kiűzöttekre sok megpróbáltatás várt – legfőképp a hagyományosan nagy létszámú közönség elvesztése. Ez fokozatosan történt, és máig tart. A modern zenét egyre kevesebben hallgatják. Az évtizedek során sokan sokféleképpen próbálták orvosolni a kialakuló társadalmi közönyt. A legerősebb ellenhatások a múlt század hatvanas-hetvenes-nyolcvanas éveitől kezdődtek, a *minimal music* és a repetitív iskola létrejöttével, majd a neoromantika, a retró, végül a posztmodern irányzat kialakulásával. Ezek visszaszereztek valamit a hallgatóság érdeklődéséből, népesebb közönség által élvezhetőnek ítélt darabokat hozva létre. De megmaradt a dilemma, mely máig feloldatlan: vagy megy előre a zene a modernség útján kompromisszumok nélkül, s akkor a zeneszerzők egy idő után egy szál magukban hallgathatják saját zenéjüket, vagy

engedünk a különféle stiláris viszályok csábításának – és akkor nem tettünk mást, mint felmelegítettük a tegnapelőtti ebédet. Ezért mondják némely pesszimisták (realisták?), hogy a klasszikus zene története valamikor Bartók vagy Stravinsky – de legkésőbb Britten vagy Sosztakovics – környékén véget ért.

És mi a helyzet a kórusmuzsika körül? Itt alapvetően más természetű probléma mutatkozik: az amatőrmozgalom és a professzionizmus egymásra hatásának, egymást-tolerálásának, együttélésének érzékeny kérdése. A világ minden táján létező hivatásos kórusok: szimfonikus zenekarok mellett, vagy rádiók által működtetve, esetleg nagy koncerttermek rezidenseként, de mindenütt képzett hangú, profi énekes-tagokkal, akik ezt tanulták, ebből élnek. Ennek ellenére mindenki tudja, hogy a kórusmozgalom igazi éltetője világszerte az amatőrizmus, a laikus zenekedvelő közösségek lelkes aktivitása. Profi vezetésű műkedvelő kórusok működnek iskolákban, templomokban, munkahelyeken, nyugdíjasklubokban, és még ki tudja, hányféle feltételrendszer közepette. Ezeket sokféle motiváció tartja életben: baráti társaságok, közösségek kohéziós ereje, a zene szeretete, az éneklés iránti vágy, a szereplésekkel összefüggő utazás csábítása, a szabadidő tartalmas eltöltésének törekvése. Többnyire nem külön-külön, hanem mindez együtt. Nyilvánvaló, hogy az amatőr kórusok nem mindent tudnak úgy leénekelni, ahogyan azt a profik teszik. Tisztában vannak ezzel a zeneszerzők is, és óvatosan komponálnak amatőr énekkarok számára. Mindez sajátos nyelvi, stiláris, harmóniai,

disszonanciakezelésbeli öncenzúrát hoz működésbe: a komponista, mikor amatőr kórus számára ír művet, bekalkulálja, mit tudnak előadni énekesei, és mit nem – és úgy ír, hogy szó ne érje a ház elejét. Megalkuvás? A körülmények stílusformáló ereje.

Mindazt, amit az eddigiekben leírtam, intenzíven megtapasztalhatja a zenehallgató, ha az elmúlt évtizedek hazai kortárs kórusmuzsikájával ismerkedik. Nemrég meghallgattam a Magyar Rádió ArTRIUM című kortárs zenei sorozatának ötödik, befejező részét, amely kizárólag kórusműveket vonultatott fel, érdekes elosztásban: egy félidőnyi női kart és egy félidőnyi férfikart, majd „összeeresztette” a két társulatot. A *Gróf Zsuzsanna* vezette *Angelica Leánykart* (ez úgy mond „amatőr” énekkar: tagsága, mint honlapjuk fogalmaz „a budapesti Városmajori Gimnázium zenei osztályának volt és jelenlegi tanulóiból áll”) és a *Bubnó Tamás* vezette *Szent Efrém Férfikart* (ez hivatásos társulat magasan képzett profi énekesekkel, és létszámát tekintve nem is tipikus kórus, inkább nagy létszámú énekegyüttes), hogy a fináléban vegyes kari művek szólalhassanak meg. (Orgonán *Mezei János* működött közre.) Úgy tekintettem a hangversenyt, mint mintavételt, helyzetjelentést a jelenkori (és részben a külföldi) magyar kóruszene állapotáról. Persze egy két órás koncert nem mutathat fel minden irányzatot, nem szerepelhet benne valamennyi jelentős szerző – fontos tendenciák azonban már egy ilyen behatárolt válogatásban is megmutatkoznak.

Az első részben az *Angelica Leánykar* műsorát hallottuk. Tóth Péter *Salve Reginája* sok évszáza-

dos, nagy tradíciót folytat: a vallásos tartalmú, de nem liturgikus funkciót betöltő motetták repertoárját gyarapítja. Hagyományos dallam- és harmóniavilágú kompozíció, szolid szakmaisággal megmunkált darab, amely intenzív érzelmvilágot tükröz, s mint ilyen, szenvedélyes előadásmódot követel. Csíky Boldizsár alkotása egy másik, hasonlóan széles szellemi medret vágó repertoár képviselője: a nagy magyar költők verseit megzenésítő kórusoké. A szöveg szerzője ezúttal Berzsenyi Dániel, a költemény a *Búcsú Kemenesaljától*. Csíky kórusműve a magyar költészet felé érzékeny érdeklődéssel forduló Kodályt folytatja a maga veretes dikciójával, súlyával és borújával, a magyaros koloritú zene szillabikus szövegkezelésével. Egy másik erdélyi származású szerző, a sok éve Magyarországon élő, harminckilenc éves Gyöngyösi Levente *Laudate Dominum*a bonyolultabb képzet. A korábbi két műnél rafináltabban és érdekesebben keveri a stílusokat, hangzásokat, megvan benne a posztmodern irányzat kifinomultsága és áttételessége – az a hajlam, hogy a zeneszerző több forrásból merítsen, amikor művének stílusát és hangzásvilágát megválasztja. Különösen a befejező szakaszban érzékelhető ez a stíláriss összetettség, a kvázi „modern” hangzásvilág és komponálásmód jelzésszerű jelenléte. Az első részt a jelenkori magyar kórusmuzsika legsikeresebb és világszerte is legnépszerűbb szerzőjétől, Kocsár Miklóstól zárta néhány kóruskompozíció az Angelica Leánykar előadásában. Az 1989-es *O vos omnes* a keresztfán szenvedő Krisztus szavait zenésíti meg, ahogy a szerző fogalmaz, „a drámai fájdalomtól

a belenyugvás pianójáig” ívelő hangvételbeli skálán haladva, kétségtelen stíláriss letisztultsággal. A 2013-as *Ave Maria* egészen egyszerű, dallamos, már-már behízeltgően hagyományos, szelíd és andalító mű, melyet tulajdonságai arra hitelesítenek, hogy kórusfesztiválok favoritja legyen. Végül az első rész befejező száma, a Jókai Anna szövegére komponált, 2003-as keltezésű *Oregisten, Nagyisten* nyugtalanító esztétikai kérdést sugall: a nagyobbbrészt homofon, csak kevés polifóniával fűszerezett mű a maga soroló szerkezetével és szillabikus szövegrecitációjával olyan egyértelműen és félreérthetetlenül ismétli Kodály stílusát, hogy az már felveti az utánzás, a stílusgyakorlat problémáját, megkérdőjelezve a hangvétel eredetiségét.

A második részben a Szent Efrém Férfikar énekelt. Ez a kórus a görög-katolikus liturgikus zene elkötelezettje, s ez a körülmény gyakran azokon a műveken is nyomtatott hagyományból sarjadnak, sőt nem is liturgikus célokat szolgálnak, de szerzőjük a Szent Efrém Férfikar számára komponálta őket. Ilyen volt például Zombola Péter két orosz nyelvű férfikara, a 2010-ben keletkezett *Harmadik zsoltár* és a 2014-es *Bogorogyice gyevo* (Üdvözlégy Mária). Az előbbit erőteljes férfikari hangzás jellemzi, sűrű felrakással, telt hangzással, és szillabikus, soroló megzenésítési móddal. A mű harmóniavilága sok fűszerező szerepű disszonanciát tartalmaz. Az utóbbiban is uralkodik a sűrű hangzás, de az orosz nyelvű *Ave Mariát* valamivel szofisztikáltabb komponálásmód jellemzi – például szerepet kap benne egy sajátos szaggatott, át-

tört, hoquetusszerű szakasz, visszhanghatásra emlékeztető effektusokkal. Sály Bánk *Virág* című hétperces kórusa régi magyar szövegekre készült: XV. és XVI. századi, ismeretlen költők verseit dolgozza fel. Ez igazi kortárs zene, az elején például csak magánhangzókat hallunk, szélsuhogásszerűen ismételve. A zeneszerző nagy ambitust használ, a legmélyebb hangtartományt és a falzettet is igénybe véve. Modern harmóniák, izgalmas diszszonanciákkal, változatos felrakással és változatos szerkesztésmódokkal. Külföldi szerzők művei is megszólaltak a Szent Efrém Férfikar műsorán. Az 1930-as születésű, lengyel Romuald Twardowski sosem volt radikális reformer: az új technikákat mindig a régi hagyományokat képviselő hangzással párosította. *Ocse nas* (Miatyánk) című darabja finom harmóniáival, hagyományos ortodox hangzásvilágával és rövidségével hatott. A hetvennyolc éves Arvo Pärt *De profundis*-megzenésítésében a férfikart orgona kíséri. Lépő harmóniákat hallunk, a darab kimért-tagolt, soroló zene, mágikus-misztikus szótagolással. Minimalizmus, melyet konszonzanciára törekvő harmóniavilág ural. Hagyományosság az újszerűség köntösében. Sály Bánk darabja mellett ez volt az est legszuggesztívebb kompozíciója – s egyúttal leghatásosabb előadása.

A műsor végén az Angelica Leánykar és a Szent Efrém Férfikar, erőit egyesítve két vegyes kórust is előadott: Orbán György *Ave Verumát* Gráf Zsuzsanna, a kárpátaljai Zoltan Almashi *Semplice* című kompozícióját Bubnó Tamás vezényelte. Orbán motettája ismét a hagyományos, múltidéző harmóniák és hangzás puhaságával andalít. Lágy konszonzanciákkal, pasztellszínekkel kényezteteti hallgatóját, ugyanakkor élettelen és változatosan zenésíti meg a szövegi tartalmakat. A *Semplice* hangzása tágas, gazdag és szép, dús mély regiszterrel és tiszta magasságokkal – ez is a hagyományba kapaszkodó, sok hármashangzat-konzonzanciát felvonultató kompozíció, a dúr–moll–modális hangnemi világot csak ritkán színezik át benne diszszonanciák. Költői darab, akárcsak az Orbáné – de nem újat kereső zene.

Summázat? Ahány koncert, annyiféle kép a jelen és a közelmúlt évtizedeinek kóruszenéjéről. Kérdés, melyik láttelep hiteles. A mostani kétségkívül azt mutatta, hogy a vox humana Kodály után fél évszázaddal, Magyarországon a jelek szerint nem az újítókat vonzza – inkább a hagyomány őrzői számára kínál vonzó és otthonos terepet.

121

Fáy Miklós

Sasok a fészekben

122

Elhiszem, hogy Gáspár Ildikóból jó rendező lesz. Voltaképpen azt is elhiszem, hogy már most az, hogy neki sikerült a varázslatos transzformáció, dramaturgból rendezővé vált, mert volt benne tehetség, és volt iránta bizalom. Azért ez többekévé olyan, mint labdaszedőből hirtelen középcsatárrá lépni elő, legalábbis a színház körüli közhiedelem szerint. Egy klasszikust idézve: Básti Lajos, amikor elromlott a színházban a fűtés, lerohant, megragadta a fűtő ruháját annak mellénél, megrángatta a derék svájcisapkást, és közben azt ordította neki, hogy maga szerencsétlen dramaturg. Meg akarta sérteni. Nyilván kicsit változott azóta a dramaturgok megítélése, de azért a legtöbben, azt hiszem, úgy gondoljuk, hogy a dramaturg, az olyan, mint a kritikus. Egészen jól elvan nélküle is a színház. Olyan, mint a kritikus, csak sokkal pechesebb, mert ő bent van a színházban, és addig dolgozik, amíg el nem jön a bemutató napja. Olyan, mint a kritikus, csak nem utólag szólogathat be az alkotóknak, hogy szerencsétlenek, már megint mit műveltetek, hanem menet közben kell terelgetnie, kihúznia, beillesztenie, segítenie és megmagyaráznia. Ő adja a tanácsokat, mégsem szürke emnenciás. Csak szürke.

Gáspár Ildikó pedig szépen kitört ebből a szürkeségből, és most rendezett egy szürke darabot. Igazi dramaturgdarabot, ami tele van értékekkel, de normális rendezőnek eszébe sincs a közelébe menni,

hosszú, sok szöveg, emelt mondatok, díszes jelmezek. Amíg az ember tizenöt és huszonöt között van, soha nem érti, miért nem ezeket játsszák a színházak, amikor ez az igazi irodalom. Oidipusz Kolónoszbán, Homburg hercege, Don Carlos, Egmont. Aztán szépen megérti, vagy elfogadja, hogy ezek nyilván csak könyvben jók, a mai néző követni sem tudja ezeket a mondatokat, legalábbis kettőt egymás után, itt meg csak úgy záporoznak. Úgyhogy föladja, mint kamaszkori álmait, nem leszek világbajnok, nem leszek Nobel-díjas, nem leszek tisztességes ember. Nem látom színházban a Stuart Máriát.

Gáspár Ildikó meg, tessék, nem adta föl, amint igazolta a vezetőség belé vetett hitét, máris Schillerhez nyúlt, mikor, ha nem most, hol, ha nem itt, ahol megvannak hozzá a színészek. Van Mária, és van Erzsébet.

Amit mondok, nem biztos, hogy a valóság. De el tudom képzelni, hogy az. Amit látok, az pedig kétségtelenül a Stuart Mária, bár szokatlan környezetben. A színpad tengelyesen szimmetrikus, két oldalán két lift. Ez többnyire fájdalomosan érinti a nézőket, nem nagyon tudják mire vélni, hogy Mária börtönébe csak lifttel lehet megérkezni, ráadásul csak a bal oldali lifttel, a jobb oldali üzemen kívül, két emelet között elakadt. Pedig valahol itt van a központi gondolat, a bal lift Erzsébeté, ennek megfelelően működik is, azzal érkeznek az emberei, a jobb lift Máriáé, azzal

nem érkezik lényegében senki, egyszer bemászik rajta keresztül Kent gróf. El sem kezdődött a történet, és már vége is van, itt már csak az történhet, amit Erzsébet határoz.

Szürke köpenyes minden szereplő, férfiak és nők egyaránt, így aztán férfi vagy nő voltuk se sokat számít, jóságuk vagy hitványságuk, hitük vagy cinizmusuk nem változtat a cselekvéseiken, teszik, amit tenniük kell, és nem nagyon agyálnak azon, hogy miért is épp ezt kell tenniük. A kívülről jött nem is tud eligazodni könnyen ebben a világban, a francia követ csak néz, amikor az óráját igazítani akarná: a két óra nem ugyanazt az időt mutatja. A Mária oldalán látható óra egyébként is áll. Ebből sem lesz már énekes halott. Vagy legalábbis nem ebben a változatban.

Annyi okosság és finom darabértelmezés van már az első öt percben, hogy az ember szégyell unatkozni. Pedig mégis muszáj, mondják ezt a modernített veretességet, és úgy érzem magam, mint amikor lemezzről hallgatom a verseket: amit nem ismerek, azt többnyire nem is értem. Magyarázhatnak a Gutenberg-galaxis végéről, bonyolult dolgokat azért még mindig csak írásban lehet közölni. Igen, ez gonosz, az ravasz, ez rendes, az meg próbál rendes lenni, de lehetne norvég nyelvű is az előadás. A színpad keretet ad hozzá, helyet ad neki, szimbólumokkal erősíti a szöveget, de elejtem, újra és újra elejtem a szálakat, nem tudom, mit akarnak pontosan.

Két királynőnk van. Erzsébet a szóke, Mária a barna. Erzsébet a jövő, Mária mindjárt múlt. Vagy már most is múlt, már csak elszenvedí a sorsát, már nem jár az órája, már nem jön föl a liftje. Erzsébet a

szűz, aki végül úgy dönt, szűz is marad, elutasítja az Anjou herceget, és Mária, aki már volt férjnél, sőt már meg is ölte a férjét. A férj mint kalapos látomás és halálhírnök időnként meglátogatja. A két nő mégis egyforma abban, amiben egyforma lehet, ugyanolyan fekete ruhát hordanak, bokáig érőt, nyakig zártat, suhogósat, puritánt és mégis királynőt, legalábbis ebben a környezetben. Mindkettőjük haja paróka, ami elég jól látszik, még ha csak a második részben lesz ebből bizonyosság. El kellene döntenie, hogy ez most mit is jelent, ugyanazt a nőt látjuk kétszer, vagy csak a foglalkozásuk, a királynőség tette őket egyformává.

Talán ez nem is fontos. Együtt léteznek, ketten laknak ugyanabban a szobában, ami hol börtön, hol palota szép, alpesi háttérrel. Csak hát itt sem érezni azt a végtelen nagy különbséget, az alpesi háttér is csak bezártság, aki volt már Berchtesgadenben, tudja, miről beszélek. Egyirányú, egy nyomtávú út, aztán lift (!), a végén az ember megérkezik egy csinos kis helyre, ahonnét letekinthet a birodalmára, de mit lehet kezdeni egy birodalommal? Még örülni sem lehet neki. Ketten laknak ugyanott, és amikor az egyik meghal, a másik ott marad az idegen árnyékkal, ami nem belőle származik, nem az ő pózát mutatja, mégis rávetül.

Olyan szép ez a szürke előadás, és nem a jelmeztervezőtől, díszlettervezőtől szép, ők mintha csak végrehajtották volna a rendezői szándékot. De akármilyen szép is minden, alig várom, hogy történjen végre valami benne, hogy találkozzon a két királynő, ne csak együtt legyen a színen, egymásnak mondják el, hogy most mi van. A nagyje-

lenetet várom, nem tudom, hogy ez valami fogás, trükk, kiéheztetés vagy maga a darab, de már nem jó. Már túl sokat éheztettek, már annyit, hogy tulajdonképpen éhes sem vagyok, már nem tudnak olyan ételeket felszolgálni, amilyenekért megérte volna ennyit koplalni.

Mindegy, hiszen úgysem az a megoldás, hogy aztán mindenért kárpótol bennünket valami. Már csak azért sem, mert lehet tudni, hogy nem jön el a megváltás a darabban. Addigra már túl sokat hallgattam Hámori Gabriellát, akinek egyébként igazán könnyű szeretni a hangját, de most nem is hallok mást belőle, csak a hangját. Meg a színészetét, ahogy helyezgeti a hangsúlyokat, megáll, szünetet tart, fölcattan, elhalkul, egyáltalán: mindent megtesz, ami egy professzionális színésznőtől remélhető és elvárható. Csak az élet hiányzik

a szakmaiság mögül, és persze azt már nem tudom megmondani, hogy ezen az estén vagy minden estén, mert annyi merészség már nincs bennem, hogy újra nekiszaladjak az előadásnak, szívesebben nyugszom meg a magam ítéletében. Vagyis abban, hogy jó. Okos, szép, elegáns. Halálosan unalmas, alig várom már, hogy sújtson a kard, hogy az egész estét tehessem az emlékek közé. Mostanra megmaradt utána valami furcsa nyugtalanság, valaminek történnie kellett volna, ami nem történt meg, vagy megtörtént, de nem az. De mi az, ami elmaradt? Mi az, ami megtörtént?

Schiller: Stuart Mária. Örkény István Színház. Rendező **Gáspár Ildikó**. Szereplők: **Szandtner Anna, Hámori Gabriella, Polgár Csaba, Vajda Milán, Pogány Judit, Takács Nóra Diána, Ficza István, Znamenák István, Spiegl Anna, Kákonyi Árpád, Bercsényi Péter.**

124

Sándor Erzsi

Könyörtelen Hófehérke

Lehetett volna Babuci. Minden adott volt hozzá. Walt Disney róla rajzolhatta volna Hófehérkét. A kicsi korában ráragadt családi becenév kijelölhette volna a helyét a világban. A szülei miatt közvetlen közletről láthatta és tanulmányozhatta a színház és a televízió hatását a százszorszépekre, és eleinte biztosan színésznő akart lenni. A szülei – színházi és televíziós emberek lévén – mindenesetre zenész-

nek szánták, erről sokat nyilatkoztak annak idején, aztán 1997 és 1999 között hirtelenül örökre eltűntek az éppen csak felnövőben lévő lányuk életéből, fel sem fogható hiányt hagyva maguk után. Babuci nagyjából tizennyolc éves korára már csak egykori gyerekkori örömeinek emlékeként viselte magán a becenevét, és a hirtelen felnövő és gyorsan megöregedő lelkek önálló életébe fogott, immár saját

nevével, amelyben azért az apjái mellett az anyjái is ott van. Saját jogon ő lett Kazimir Annamari.

Innen aztán felgyorsul az élet-rajz, hiszen csak annyit tudok róla, amennyi kiguglizható. A főiskolára Vitray Tamás tévés-újságíró osztályába kerül, és hamar egymásra talál a kamerával. Egy diplomázás körüli recenzens a szemére veti, hogy a vizsgafilmjében részvétlen az általa lefilmezett hajléktalannokkal. Lehet. El tudom képzelni. Az ellenkezőjét kevésbé. Kazimir Annamari tudósít, és nincsen benne sem kímélet, sem szájalom. A Hir24-en kezdtem el követni, és mostanában a HVG online videós tudósításaiban nézem, bár nyilván mindezeknek előzményeként ő is csak kezdte valahol, nyilván szerkesztő volt a Magyar Televízióban, és majdnem biztos, hogy a cég a vesztébe rohanás közben valahol elveszítette őt. Micsoda mázli. Semmire se mennének mostanában egymással.

Kazimir Annamari pár perces videó-összeállításokban mindazt megteszi, amitől manapság sírógörcsöt kapnának az MTV-ben. Legfőképpen kérdez. Ezt ma már csak és kizárólag online-videós tudósítóként teheti meg. Így sem értem, miért van még parlamenti belépője.

Vagyis hát, értem. Nyilván a Babuciság miatt. A Hóféherke arcú lány bemosolyogja magát a képviselők intim terébe, és utána a kérdéseivel nyomja hókon őket. Sokszor látszik, amint távoztukban kiterülnek, lehet rájuk számolni. A kamera elé került politikai vigécek vagy azért mennek lépre, mert nem akarnak egy nő előtt udvariatlannak látszani, vagy azért, mert nagy önelégültségükben azt képzelik, hogy képesek kezelni egy Kazi-

mír Annamari nevű női problémát. Hogy mennyire tévednek, arra a HVG online felületről való videómegosztások tanúskodnak. A Cink.hu, a 444.hu egyébként macsóközeli szerkesztősége, Kazimir Annamari riportjait vagy egészben, vagy részben, rendre beidézi.

Legutóbb Halász János hitte azt, hogy szájalmat ébreszthet maga iránt, ha válasz helyett köhécsel, és mint vándorszínész korában Megyeri, föl-nátházott hangon lázbetegnek hebegi magát. Szegény.

Nem haragszik, ha nem zavar-na? Nagyon beteg és lázas vagyok...

Egyébként tényleg sajnálatos. Mi mindent kell kitalálnia egy politikusnak, ha azt kérdezi tőle egy háttározott női hang: rendben van-e az, hogy a kormány vendége a türkmén diktátor. A Cinken gif-esítették a kis jelenetet, és a színészi munkát Andy Vajna figyelmébe ajánlották. Teljes joggal.

Nem mellesleg Kazimir Annamari színészi munkáját is ajánlani lehetne felsőbb körökbe, mert az az ártatlan babucis pofátlanság, ahogyan kérdezni tud, az tényleg megrendítő. Miközben loholnia kell az előle iszkoló politikus nyomában, tartania a videót, és egyenesen a megkérdezett arcába lőni a kamerával. Ha kicsi és könnyű az eszköz, akkor is állóképességet és fegyelmezettséget igényel a művelet.

Kazimir Annamari maga sosem látszik ezeken a videókon. Nem lógatja be az arcát a képbe, nem magyarázkodik, nem értékel. Beszélnek helyette a sebtében visszaforduló politikusok, sajnos sokkal többet, mint jó lenne. Tényleg elképesztő, hogy Kazimir Annamari évek óta garázdálkodik a parlamentben a kis kézi kamerájával, és minden jel szerint egyik pártban

sem tartottak még egyetlen média-tréninget sem a videóján megjelenő tanulságok levonása után.

Tudom, hogy Selmeczi Gabriella képtelen már tovább amortizálni magát, de Kazimir Annamari kérdésére rettenetesen fontos dolgára sietve, csak azt tudja kislágfer-tigeskednie magából kicsit sértetten, hogy: *Angela Merkelnek nem teszik föl ezeket a kérdéseket, vagy a többi államfőnek? Mindig csak a Fidesz-kormánynak kell feltenni?*

Hogyan juthatott az eszébe, és ha már kimondta, miért nem kapja ki a kamerát Kazimir Annamari kezéből, és tapossa össze sikoltozva a kis túsarkújával, hogy ne maradjon nyoma? Ráadásul Kazimir Annamari nem rázza be a képet a röhögéstől, le sem köpi a kis monitort, hanem higgadtan, tovább kérdez: *De önök vannak kormányon...*

126 Azt már nem teszi hozzá, hogy mennyire szerettünk volna a hazai kínálat helyett Angela Merkelre szavazni inkább.

Úgy képelem, hogy Kazimir Annamarit a dokumentumfilmesei elhivatottsága menti meg az időnkénti az agyvérzéstől és az infarktustól: az a tudat, hogy mindaz, amit ostobaságból, önhittségből a megkérdezett politikusok gyakran az ő fejéhez vágnak, annak így megmutatható nyoma marad, és ezért megéri elviselni. Még Hír24-es, 2013-as az a pár másodperces videó, amelyben a magát kifogástalan úriembernek gondoló Fekete György MMA elnök azzal utasítja el a riporteri kérdést, hogy: *ugye ért a szóból?*

Fekete azt hiszi, megengedheti magának a kioktatást, és nem tudja, hogy a képen a kamera jóvoltából egy önmagától megittasult, önhitt inkvizítor látszik.

Június 10-i az a HVG-s videó, amelynek két és fél percében Kazimir Annamari csak azt kérdezi a parlament folyosóján nyilván élőle is sprintelő képviselőktől, hogy miért nincsen vajon nő a kormányban. Ő az a szerkesztő, aki tudja, hogy az alapkérdést nem kell mindig föltenni, hiszen a néző nem hülye, képes két és fél percig észben tartani egy felvetést. Újabb kori vívmány, hogy a közszolgálati körkérdéses interjúkban úgy telnek el a másodpercek, hogy a riporter tizenhatodszor is képes feltenni ugyanazt a kérdést, és az adásba menő anyagból nem szereti kivágni magát. Hozzáértő, aki kivághatná, már régen nem jár arra.

Tehát a HVG-s két és fél perc alatt tíz politikus válaszát halljuk, és látjuk Czunyiné Bertalan Judit fideszes államtitkárt egyetlen szó nélkül, halálfélelemben menekülni. Beszédes. A többiek hozzák a formájukat. Mégis, mit válaszoljon Mátrai Márta egy ilyen kérdésre? Vagy Harrach Péter? Már akkor lefejelem a monitort, ha kinyitják a szájukat, szükségtelen meghallgatnom őket. Kósa Lajost is csak azért jegyzem meg, mert olyan tudálékosan bornírt magyarázattal hozakodik elő, hogy vélhetően önmagát is meglepte vele.

„Én nem szeretem ezt az uniszex világot, amelyben a férfi és nő egyforma meg kicserélhető. A férfi legyen férfi, a nő legyen nő. Én például kifejezetten örülök annak, hogy nincsen férfi műűszás”

Egy női bokszoló valami sötét utcán leüthetné ezért a mondatért, és tényleg csak azért, mert azt mondja (gondolni nem, mert nem gondol ő semmit), hogy a női miniszter az abnormális, természetellenes, ne adj’ isten egyenesen aberrált. A fér-

fi löje a fácánokat, a nő meg főzze meg otthon. A Selmeczi Gabriella által emlegetett Angela Merkel is menjen inkább műúszónak.

Egyébként 02:07-nél Kósa Lajos szépen elfreudolja Kazimir Annamari kérdését, amelyben a Fidesz női egyenjogúságért való küzdelmét firtatja. Kósa azt válaszolja: *igen, a Fidesz küzd a női egyenjogúság ellen.*

A riporter megállja, hogy nem kérdez vissza. Ha visszakérdez, Kósa természetesen kijavítja, és so-

sem halljuk ilyen szépen tisztán. Kósa meg nem figyel, mert azt hiszi, hogy egy fekete hajú Hófehérkének osztja az észet fensőbbségében. Gyanútlan. Kazimir Annamari Babuci álarcában beszélget és családja lépre ártatlannak egyáltalán nem mondható áldozatait. Mind-egyik megérdemli.

Kazimir Annamari videós riportjai a hvg.hu-n

MEGRENDELŐLAP

Megrendelem a MOZGÓ VILÁG c. lapot példányban, az alábbi címre:

Megrendelő neve:

Címe (város, község, kerület):

(Utca, tér, ltp.):

(Emelet, ajtó):

Irányítószám:

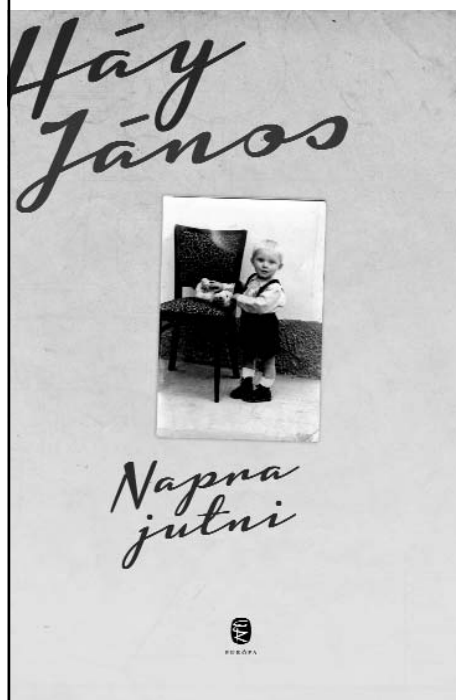
Előfizetési díj egy évre 9000 Ft

Az előfizetési díjat a részemre küldendő átutalási postautalványon egyenlítem ki.

.....
aláírás

A megrendelőlapot borítékban, *bérmentesítve* az alábbi címre kérjük feladni:
Hírlapelőfizetési Iroda
BUDAPEST 1900

Szerzőink könyvei



128

