

Pető Iván

Kötött gravitációk világa

Mindenekelőtt a tisztelgése a szó. Hatalmas és a szokásostól merőben eltérő munkát tett le a magyarországi kommunista rendszer működéséről Kalmár Melinda.

A szerző érdeklődésének irányáról, szemléletéről már korábban is kaphatott némi betekintést az érdeklődő. Könyvet írt a korai Kádárkor, majd tanulmányt a hetvenes évek ideológiájáról, dolgozatot tett közzé a hatvanas évek második felének kulturális reformmodell próbálkozásáról, az MSZMP rendszer-váltást közvetlenül megelőző taktikájáról, és sejthető volt, hogy nem alkalmi dolgozatokról, hanem egy átfogó szándékú munka állomásairól van szó. Ez a könyv azonban nemcsak az időhorizontot tágítja ki a kommunista rendszer 45. évére, hanem az áttekintés léptékét is radikálisan megváltoztatja, hiszen a magyarországi rendszert a szovjet galaxis részeként tárja elénk, utóbbit nemcsak jelezve, hanem elképzeléseit a hazaihoz hasonló részletességgel elemezve. A könyv – a borító hátoldali szövegéből kitűnően – 25 éves kutatómunka összegzése.

Kalmár – ahogy az Előszóban szándékát megfogalmazza – nem igazol a múltból semmit, de nem is a sérelmekre építi mondandóját. Nem a kommunista rendszer diktatórikus elemeinek folytonosságát kívánja felmutatni, de nem is az a célja, hogy a folytonos alkalmazkodás szemléltetésével tompítsa a rendszer alapvető vonásainak embertelenségeit. A totalitárius elnyomó meghatározottság, amely semmibe vette a legegységibb emberi jo-

gokat, és még gazdasági, jóléti értelemben sem volt hatékony – írja –, nem mond ellent annak, hogy a rendszer igyekezett olyan intézményeket, mechanizmusokat működtetni, amelyek révén kapcsolatot tudott teremteni a változó világgal, s módosuló formában viszonylag tartósan képes volt fennmaradni. Az elemzés a rendszer szándékaira és tényleges korrekcióira koncentrálna, így a könyvben akadnak ugyan a szó hagyományos értelmében vett történetek, de aki ilyesmiket vár egy történeti munkától, annak valószínű unalmas ez a terjedelmes szöveg.

A Szovjetunió és a befolyási övezetébe került közép-európai kisebb országok viszonyára korábban is alkalmaztak csillagászatból vett metaforát, amikor szatellitállamokat emlegettek. Kalmár azonban ennél bonyolultabbnak látja a rendszert, ezért is beszél történeti galaxisok vonzásáról. Mert bár a szovjet birodalom meghatározó befolyása, uralma aligha kétséges, a modernizálódásban előnyt felmutató Nyugat bonyolultabb szívó hatása – a sztálini korszak bezárkózó, durván autark időszak után – egyre kevésbé volt figyelmen kívül hagyható. Maga a Szovjetunió, de a szovjetvariáns államok is – ahogy a szerző olykor nevezi a tömb országait –, gyakorlatilag a posztstálini korszak egészében azon dolgoztak, a katonai és világgazdasági versenyben úgy igyekeztek felzárkózni, lépést tartan, olykor előnyre törekedni, hogy védjék rendszerük integritását, de előhívják a fejlet-

tebb nyugati világból leszívható lehetőségeket is. Ebben a tekintetben Lenintől Gorbacsovig a folytonosság dominál – mondja Kalmár –, aminek része a rendszer pulzálása, melyet egy helyütt Breszt-Litovszk technikának nevez, értve ezen a fontosabbnak vélt célok érdekében a visszalépésnek, engedménynek tűnő változtatásokat is. A szovjet rendszerhez tartozó kis népek történetírói, említi a szerző, mindenesetre hajlanak arra, hogy csak a beavatkozások káros következményeit lássák, holott a birodalmi központ reformokat és reformpucssokat egyaránt kikényszerített az alávetett térségben.

Az, hogy az 1945 utáni Magyarország a szovjet birodalom része volt, nem e könyv felismerése. Kalmár azonban e tényt azzal is jelzi, hogy a történetet nem a szokványos hazai határdátumok szerint tagolva mutatja be, hanem a szovjet vezetés szakaszai, vagyis az 1953-ig tartó lenini és sztálini, majd a Hruscsovhoz, a Brezsnyevhez és végül a Gorbacsovhoz köthető korszakok alapján. Mindez azonban nem jelenti azt, hogy ne jutna bőszes tér a magyarországi rendszer birodalmon belüli sajátosságainak, mozgásterének elemzésére.

A könyv tehát két síkon tárgyalja témáját. Egyrészt igen részletesen elemzi a szovjet birodalmi célokat és elképzeléseket, más galaxisok (Nyugat, Amerika, Kína) szándékait is jelezve, másrészt természetesen feltárja az ezekhez nagyobb részben igazodó, de ezektől részben független magyarországi hatalmi reflexiókat.

Nem kapunk szisztematikus áttekintést a központi (szovjet) és a helyi (magyarországi) hatalom közötti kommunikáció módjáról, az útmutató, utasító, konzultáló techni-

káról, intézményekről, inkább csak a változtatási szándékokról, illetve – a források függvényében – egy-egy kiemelkedő aktus működési módjáról. Egykor is világosan látszott, hogy a kisebb országok vezetésének a hruscsovi korszaktól, néhány egyértelmű normán túl, maguknak kellett felismerniük, hogy mi is a birodalmi norma. A befolyásolás módszere a változó konstellációk függvényében módosult – írja Kalmár –, a tájékozódást azonban mindvégig nehezítette, hogy az elvárások gyakran változtak, nemegyszer informálisak voltak. Már az 1956-ot közvetlen követő időszakra is állt, hogy a magyar pártvezetés általában úgy tett, mintha megfontolta volna a testvérpártok ötleteit, de csak amit használhatónak talált, azt fogadta meg valóban, s ez a brezsnyevi korszakban merészebbé és láthatóbbá vált. Azonosulása a birodalmi érdekekkel idővel érzékelhetően halványult, a vezetés némileg nekibátorodva képviselte az ország (vélt) érdekeit, adottságait.

Az régóta ismert, hogy a birodalmi vezetés alkalmanként raportra rendelte a közép-európai párt- és országvezetőket. Legismertebbek a Sztálin halálát követő évek ilyen alkalmi. Ugyanakkor a viszonyokat jól jelzi, hogy – tűnik ki a könyvből – a magyar párt egy 1963-as birodalmi útmutatás alkalmával felvetette: a Varsói Szerződésen belül jó lenne valamilyen magas szintű tanácskozó testületet létrehozni, mert így elkerülhető, hogy a régió vezetői más forrásokból értesüljenek a szovjet szándékokról. (Moszkva ekkor kitért a válasz elől.) Hruscsov 1964-es leváltása és az azt követő bizonytalanság aztán demonstrálta is, hogy a végeken mennyire beavatatlanok a főnökök. Az intézményes straté-

giai kooperálás lehetősége azonban még majd egy évtizedig megoldatlan maradt, s ez folyamatosan foglalkoztatta a térség vezetőit. Aztán, Brezsnyev utolsó éveiben, például az afganisztáni beavatkozást követően, majd halála után, Andropov, Csernyenko rövid regnálása idején és végül Gorbacsov alatt a tagországok vezetői egyre nehezebben találták az el-elvesző fonalat.

Az, hogy a Szovjetunió akár határain belül, akár az érdekszférájába vont országok esetében, illetve más galaxisokkal érintkezve birodalomként viselkedett, aligha vitatható. Ebből a szempontból a könyv egészére nincs meghatározó következménye annak, hogy Kalmár miként ítéli meg a marxi–engelsi, illetve a lenini teóriákat. Úgy látja, Marx és Engels tulajdonképpen modernizáló ideológiát dolgozott ki a német területek felzárkóztatására. Az ígért szociális forradalom, az egyenlőség eszméje, vagyis a kommunizmus délibábja – írja – nem más, mint a társadalmat radikalizáló, belső átalakításra mozgósító ideológia. A szociális jövőről szóló fejtegetések gyökerei itt találhatóak – véli –, és „kevésbé a világ proletárjainak jobblétéről szóló általános teoretikus homályban”. Nem elfogadva ezt az interpretációt is, áll azonban az állítás, hogy az irányító rendszerek központosítása és a sajátos társadalmisítás alkalmasnak látszott arra, hogy az addig ismert demokratikus modellel szemben új felhajtóerőt generáljon.

Lenin – mondja a szerző –, a két német szándéka ellenére, a rivális orosz, szláv világ számára alkalmazta e víziót. Őt is a felzárkóztatásra alkalmas, mert az energiákat felülről és alulról mozgósítani képes rendszer vonzotta. Az orosz és a német ideológia közt a nemzettu-

dat tematizálásában mutatkozott érdemi különbség. A lenini változat elhagyta a karakteres nemzeti felsőbbrendűségekre vonatkozó tételeket – így Kalmár –, és a soknemzetiségű orosz birodalom viszonyaihoz igazodva a nemzetköziségre, a kommunizmusra hangszerelte.

A modernizációs interpretáció – finoman szólva – egysíkúnak tetszik, ugyanis az említett életművekben ez a szándék egyáltalán nem összeegyeztethetetlen a valódi szociális indítékokkal, a kommunista utópiával. Ráadásul a vezető kommunista politikusok többsége, az utolsó éveket nem számítva, bizonyosan hitt is e kettős eszmében. Akármennyire flexibilisen kezelték az eredeti normákat, annak maradt egy olyan magja, amely, ha megvalósítása egyre távolabb került is, számukra reálisnak tetsző jövőt vetített föl. Az is tény, hogy a rendszer fennállása alatt a praxist is érdemben befolyásolta a szociális idea, nem pusztán energiamozgósító forrásként, hanem önálló társadalomformáló tényezőként. Kalmár mindenesetre úgy látja, nehéz megítélni, hogy a vezető garnitúrák milyen arányban hitték a hirdetett ideológiát, ami módosult is a változó valóság hatására.

A szerző a mű címével a galaxisok vonzásának teljes áttekintését ígéri. Ugyanakkor elsősorban a kommunista rendszer ideológiája, kulturális elképzelései érdeklik. Döntően ebből az aspektusból követi a korszakokra jellemző változásokat és a nem jelentéktelen folyamatosságot. E téren is akadnak lyukak. Például az elemzésből kimaradt, hogy a tartalmi változások mennyiben kapcsolódtak az egykor üresnek tekintett terminus technicusokhoz, mondjuk az 1962-es magyarországi bejelentéshez, misze-

rint leraktuk a szocializmus alapjait. E nagyszabású áttekintésben nem esik szó érdemben az 1968-as csehszlovákiai vagy a 80-as évek eleji lengyelországi viszonyokra adott birodalmi és hazai reflexiókról, de más ügyekre is hiába keresi az olvasó az „elvi” válaszokat. Az ideológián és a tágan értelmezett kultúrán kívüli szférákra csak alkalomszerűen tér ki a szerző. A lenini–sztálini időszaknak nevezett 1945 és 1953 közötti, sok tekintetben determináló évek Magyarországról mélyebb elemzést csak Révai József „felségterületéről” kapunk, a gazdaság birodalomba tagolásáról például szó sem esik. Egyáltalán, a gazdaság működését meghatározó szempontokat az ideológiához, kultúrához képest csak

alkalomszerűen tárgyalja a könyv fontosságuknak megfelelően. A kultúrpolitika részletes elemzésének analógiájára felvethető, hogy a teljes képhez hozzátartozna: katonai, belügyi, politikai rendőrségi, hírszerzési vagy akár sportszempontról mit jelentett a birodalomba tagolódás, meddig is terjedt a – szerző megnevezésével – a magyar nonkonform?

A sorolt hiányok, az ideológiai gyökerek említett, erősen vitatható interpretálása mit sem változtat a lényegben: nagyszabású, megkerülhetetlen munka Kalmár Melindáé.

Kalmár Melinda: Történelmi galaxisok vonzásában. Magyarország és a szovjetrendszer (1945–1990). Budapest, Osiris Kiadó, 2014. 776 oldal, 5980 forint.

A kislány és a terrortörpe

Mundruczó Kornél pályáján egymást érik az új kezdetek, ám ha beszélhetünk filmes újrakezdésről az organikusan egymás felé ágazó utalásrengetegben, a társadalomkritikai következetességgel és kíméletlen brutalitással, gondosan konstruált képi és stílári formaművészettel rendelkező kis- és nagyjátékfilmek, színházi darabok összefüggő szövetében, a *Fehér Isten* alighanem a kezdet kezdete. Az emberré válás és társadalomszervezés egyik legősibb történetét meséli újra, amely minden súlyosabb történelmi fordulónál felszínre bukkan: felsejlik a vadak és civilizáltak örök dichotómiája, össze-

csap a természet ereje a kifinomult művészettel, a felnőtté érés és a szabad akarat visszaszerzésének apokaliptikus szélsőségei ostromolják a tudatalattin zsarnokoskodó ént, miközben a domesztikáció évezredek kötelékei semmissé válnak, párhuzamosan azzal, ahogy az emberi közösség leveszi óvó-intó kezét az addig is épphogy megtúrt más-ság és idegenség képviselőiről.

De kezdet abban az értelemben is, hogy műfaji kalandozásával, kiismerhető struktúrájával és alig-alig szofisztikált film- és kultúrtörténeti utalásaival kiszolgálja nem csupán a magyar, de az európai, sőt a tengerentúli mozilátogatók igé-

neyeit. A kommerszben való megmártózás keresetlen együgyűségével persze nem rendelkezik: hiába játszik el megannyi filmes klisével, a családi és tinifilmek, a szocio- és melodramák, a thrillerek, sőt horrorok, a fantasztikus sztorik eszköztárával, mindegyiket idézőjelbe teszi, majd elhajítja, mielőtt igazán kitanulnánk és ráhangolódhatnánk felszínességére. Ám, mint valamennyi Mundruczó-film és színházi rendezés, ez is komoly igénybevétel a nézők számára: a félmondatba sűrítendő üzenetet mentális pokoljárással és zsigeri indulatokkal burkolja be. A lüktető, feltépett nyaki ütőereket, a kiömlő belektől megfosztott testüregeket, a halál által eltorzított arcvonásokat, a bosszúszomjas hordák csöpögő nyálát s hátborzongató, hideg lihegésüket túrnie kell, aki a fajok közötti bizalom megbomlott csomóját bontaná szálakra.

A *Fehér Isten* ugyanis disztópikus tanmese: úgy beszél a jelenkori Magyarország – vagy Európa, amelynek a rendező szerint előbbi nem része, „különben nem lehetne ilyen nemtelenül támadni társadalmi csoportokat és az azokról szóló alkotásokat” – félelmeiről és regresszív politikai-parancsuralmi tendenciáiról, hogy a jövő Budapestjének kulisszáit használja díszletként. Egy kihalt, pániktól szenvedő városét, amelyet szervezeten dúlnak végig primitív szabadcsapatok: olyan elnyomott teremtményekéi, melyeknek fizikai jólétéről, érzéseiről mintha elfeledkeztünk volna, elokvens gesztusnyelvét pedig nem akarjuk, de már nem is merjük dekódolni, minden egyes jelzés úgyis csak önzésünket, kegyetlenségünket, fölényünket róná szemünkre és karikírozná. Kik ezek a teremtmények, amelyek –

miként azzal Mundruczó a Frankenstein-történet mozis és színházi mutációjában már elbíbélődött – kiszabadultak teremtőjük nyomorba taszító gyámsága alól? A közhelyek nyelvén az ember legrégebb és leghűségesebb barátai, parancsainak feltétlen teljesítői és kritikátlan talpnyalói, az ebek, akik istenként tekintenek gyönyörűségük és kínjuk kiapadhatatlan forrására. A rendező és (társ)forgatókönyvíró szavaival „a kutya az örökös számkivetettek szimbolizálja, akiknek Isten a gazdájuk. Mindig érdekelt, hogy milyen lehet Isten. Tényleg fehér? Vagy minden embernek saját, külön istene van? A fehér ember számtalanszor bizonyította, hogy csak uralkodni és gyarmatosítani tud. A címet alkotó két szó rengeteg ellentmondást takar...”, s ezt az ellentmondást, összetéveszthetőséget Mundruczó mintha direkt keresné: szójátékot úz Sam Fuller 1982-es kultuszfilmje, a *Fehér kutya* címével és a feketék vadászatára idomított németjuhász történetével (*White Dog – White God*), miközben a kisemmizettek, lenézettek szemszögéből tekint a teremtés nagyszerű művére. A dél-afrikai Coetzee *Szégyen* című írásának Mundruczó-féle színpadi adaptációjában – amely nem véletlenül egy sintértelepen játszódik, s ezzel a *Fehér Isten* látvány- és gondolatvilágának tudatos előképe – a kutya az ember legalantasabb ösztöneivel kerül egy lépcsőfokra, itt viszont épp ezek az alantas, rendszerszerű üldözéssé kodifikált ösztönök teszik antropomorf módon megkülönböztethetővé a szabadságra és bosszúra áhító kutya-ka.

Elharcosuk egy tipikus, tinilány gazdája által elkényeztetett szobakutya, Hagen. Ő a film valódi fő-

szereplője is, párban Lilivel (Psotta Zsófia), akivel megosztzik a nevelődés és útkeresés kálváriáját szemléltető képsorokon. Lili és Hagen átmenetileg a lány apjához költözik, miután Lili édesanyja (Horváth Lili) egy egyetemi projekt miatt Ausztráliába utazik. Az intoleráns, agresszív, szülői képességeit csak apránként és súlyos hibák árán felismerő apa – Zsótér Sándor fajsúlyosan tenyérbe mászó, ám a forgatókönyvnek köszönhetően elnagyolt alakításában – sivár vágóhídi munkájának nihilista maszkját magánéletébe is átmentve, az elképzelt Budapestre nyomasztóan rátenyérrelő hatalom értelmetlen rendelkezéseire a kollaboránsok gyávaságával reagál: nem hajlandó kifizetni a „korcsokra” kivetett eb-adót, s mielőtt a rohamosztagosokként randalírozó sintérek begyűjthetnék a semmire nem jó, idegen-szívű keveréket, inkább maga dobja utcára azt. A „fajtiszta magyar” kutyák védelmezői akaratlanul is a város, a kontinens és a közönyösséggel élhetetlenségét idézik elő: a kirekesztés alvilági útján nincs megálló, a felvilág előbb-utóbb kiürül, már csak egy önjelölt istenség játssza tovább kisdéd játékait. A zsarnokság azonban kitermeli lázadóit, akik (vagy amelyek) éppen ezzel igazolják vissza annak elemi létjogosultságát: nélküle eluralkodna a vérbosszú, az anarchia. Ez következik Hagen történetéből is – a többször megkergetett, törbe csalt, harci ebbé kiképzett, gonoszul manipulált állat fellázítja a sintértelep még örökbefogadásra sem alkalmas, a halál előszobájába terelt lakóit, együtt kitörnek, s bár látszólag ártalmatlanul csaholnak végig a Kálmán Imre utcán vagy az Alagúton, Hagen „isteneit” egytől egyig

irgalmatlanul kiirtják, s az ő lemészárlásukra is kommandósokat vezényelnek a közterületekre. Már éppen az apára kerülne a bosszú sora, amikor az eszmélődés hasonló stációin átevickélő Lili – akit apja és zenetanára is rendszeresen megaláz, verbálisan abuzál, majd-hogynem pszichedelikus tripet él át egy szórakozóhelyen, majd a hatóságok markában –, miként Orpheusz Eurüdiké félresikerült kimentésénél Hadész birodalmából, megállítja a rituális szétszaggatás, meghalás-feltámadás mókuskerekét, a természettörvények kérlelhetetlen szükségszerűségét, egyben helyreállítja a (fehér) ember szupremáciáját. Liszt *2. magyar rapszódia*jának ütemei és a zárójelenet – melynek felső nagytotálja már-már émelyítően ikonikus – az újramelezés lehetőségével kecsegtetnek, ám éppúgy rejthetik a kivégzés előtti pillanatnyi harmóniát: Mundruczó nézőire bízva a befejezést, mely egyénekenként, de szociokultúránként is eltérő lehet.

A *Fehér Isten*, mint embertelen állatfilm, nem a színészvezetéséről nevezetes. A 2014-es cannes-i filmfesztivál Un Certain Regard kategóriájának és a kutyás filmeket elismerő Palm Dog díjának nyertese szubjektumok helyett fajtákat vonultat fel és keresztez egymással, a hideg-korlátozó apától a dacos serdülőig, a gátlástalan kutyaidomártól az elnyomó-fennhéjázó zenetanárig, a vérszomjas hentestől a nyereszkedő büfésig. A kutyaidomár Thuróczy Szabolcs, a zenekarvezető Gálffi László s az Afghán nevű, meghatározhatatlan etnikumú és akcentusú gyorsétterem-tulajdonosként (a magyar szöveget megtanulni képtelen Merab Ninidze helyett) maga a rendező alakítása érdemel csak külön említést – akkor

is, ha az irónia és kikacsintás egyiktől sem áll túl távol. A film egységességét és bizarr miliójének mozgatórugóit azonban a 13 éves Psotta Zsófia és a két labrador-sharpei keverék kutya, Luke és Body jól trenírozott természetessége teremti meg. A Wéber Kata és Petrányi Viktória közreműködésével lejegyzett forgatókönyv – még ha a színészek Mundruczó intenciói szerint nem ragaszkodtak is szorosán a szöveghez – a történetfolyam zökkenőmentességét a jellemfejlődés vakfoltjaival lazítja fel, s még a Jancsó Dávid által felügyelt szigorú vágás – a leforgatott anyag alig egy százalékát tartották meg Mundruczó eddigi leghosszabb filmjének végső formába öntésekor! – sem egyenesíti ki a műfajok közötti váltások esetlegességét. Rév Marcell ihletett, Asher Goldschmidt hatás-keltő filmzenéjére hangolt kézikamerázása, a 280 kutya filmen még soha nem látott, kiváló háttér-munkáról árulkodó csoportkohéziója és

Mundruczó érett, látomásos film-konceptiója menti meg a *Fehér Isten*-t, és emeli ki a filmszemlék középmezőnyének masszájából.

A Nibelung-mondakör – melyet a rendező színházban, mozivásznon is alaposan kivesézett – Hagent a frusztrált alávetettek halállal jegyben járó figurájaként pozicionálja. Négy lábú névrokona immár azt szemlélteti, hogy a társadalmi szerződés szétbomlásával az őstörténet s a civilizációs evolúció vélt axiómái is megkérdőjelezhetők. De mivel – miként Mundruczó mondja – „terrorörpéinket” magunk teremtyük, áldozataik is csak saját hibánkából lehetünk.

Fehér Isten. Színes, magyar thriller, 120 perc, 2013. Rendező-forgatókönyvíró **Mundruczó Kornél**; forgatókönyvíró **Wéber Kata, Petrányi Viktória**; operatőr **Rév Marcell**; szereplők **Psotta Zsófia, Luke/Body, Zsótér Sándor, Horváth Lili, Monori Lili, Thuróczy Szabolcs, Gálffi László, Nagy Ervin, Mundruczó Kornél**.

115

Mélyi József

Múzeum, időben és időtlenül

Hans Belting annyit írt az időről és az időtlenségről, hogy az olvasó már óhatatlanul is ezekkel a fogalmakkal közelít magához a szerzőhöz: vajon műveit olvasva, újraolvasva, mi az, ami kiállja az idő próbáját? Nehéz persze utolérni korunk egyik legnagyobb művészettörténészét, hiszen saját – határozott és történeti példákkal megalapozott – elméleteit, gondolatait, időről időre maga veti alá revízióknak. Ha most

a talán legtöbbet idézett és vitatott szövegét, *A művészettörténet végét* vesszük elő, húsz évvel annak revíziója után, akkor szinte valamenyny oldalón meglep bennünket az aktualitása, még úgy is, ha tudjuk, hogy sok mindent nyilván még Belting sem sejtethetett: nem tudhatta, milyen hatása lesz az internetnek a képtörténetre, nem láthatta előre, hogyan torpan majd meg a múzeumi boom. Az akkori

időbe vetett gondolatok között számunkra különösen aktuális lehet, amit Belting 1994-ben a volt szocialista országok múzeumi, művészettörténeti intézményrendszeréről írt; az újabb revízióhoz valószínűleg egy sort sem kellene változtatnia. Akkor többek között a múzeumi restitúciót és a korábbi korszakokban felállított politikai emlékművek lebontását, szoborparkosítását nevezte meg kulcsproblémaként – már csak a napi hírek is megerősítene, hogy ez ma sincs másként.

Mindezt azért bocsátottam előre, mert a Szépművészeti Múzeum ilyen formában valószínűleg utolsó kabinetkiállításának egyik apropója egy Belting-idézet *A művészettörténet végéből*: „A komputer (...) a múzeum szerepének átgondolására is késztet – a számítógép képes mindent gyűjteni (tárolni), amennyiben megfosztja a testi egzisztenciájától mindazokat a dolgokat, amelyeket egy múzeum gyűjt (és kiállít). Ily módon a múzeum és a számítógép termékeny ellentmondásba kerül egymással. A múzeumban annak a helynek a megta-
pasztalásáról van szó, amelyben a testtel rendelkező kiállítási tárgyak állnak, és annak az időnek a tapasztalatáról, amelyből származnak, és amelyben eljutnak hozzánk. A számítógépben a képek helytől és időtől függetlenül vannak jelen, ezáltal testetlen információkká változnak.” Ezzel a szövegrésszel szemben függ Konok Tamás nagyméretű diptichonja, *Az elektronikus agy I-II.*; a kabinetkiállítás szokás szerint a Reynolds- és Raeburn-képek melletti kisteremben helyezkedik el. Az idézet a múzeum és a komputer mint kulturális intézménymodell egymás mellé állításával aktuálisan legalábbis kétféle olvasatot tesz lehe-

tővé. Az egyik, szélesebb értelmezésben magára a múzeumra vonatkoztatható, a másik pedig közelebbről természetesen magukra a Konok-képekre. Induljunk távolról.

A Geskó Judit által kezdeményezett és részben rendezett kabinetárlatok szempontjából a Belting-idézet bővebb szövegkörnyezete – az alfejezet főcíme *A művészettörténet az új múzeumban* – az egyetlen kiállításon túlmutató tanulságokat rejt. És nemcsak a cím tartalmazza azt, amit a kortárs műveket a Régi Képtár környezetébe illesztő kiállítássorozat már a létével is jelezni kívánt, hanem utólag nézve mintha az egész fejezet szolgált volna polemikus s egyben megerősítő háttérszöveggént (hosszú mottóként) az egyszerre visszafogott, ugyanakkor nagyvonalú vállalkozáshoz. Hans Belting gondolatmenete húsz évvel ezelőtt abból indult ki, hogy a művészettörténetről kialakított fogalmunkról az elmúlt két évszázadban a múzeumban folyt a vita, s e vitának a jelenlegi és jövőbeli helyszíne a jelenkori művészet múzeuma lehet. Az axiómából pedig egy kérdés vagy inkább egy kétség következik: vajon az az elképzelés, hogy a művészettörténetet a kortárs művészet tükrében mutassuk meg (pontosabban: állítsuk ki), lehet-e még általánosan elfogadható, illetve maradhat-e egyáltalán működőképes? Vajon a manapság párhuzamosan létező sokféle művészetelképzelés mellett lehetséges-e még – az általános elfogadást és a működőképességet megalapozó – közös művészettörténet-fogalom kialakítása? A Szépművészeti Múzeum kabinetkiállítás-sorozata tulajdonképpen szintén e nagyon széles merítésű kérdésből indult ki: lehetséges-e, hogy

a jelenkori műalkotások tükrében a néző átértékeli a művészettörténet szigorúnak láttatott rendszerét? Vagy épp fordítva: a Régi Képtár alkotásai tükrében értékeljük át a kortárs munkákat, s illesztjük őket a fenti rendszerbe? A világ más nagy múzeumi az elmúlt évtizedekben természetesen sokszor tették fel ezeket a kérdéseket, ahogy Belting is utal rá, gyakran látványos formában. A Szépművészeti Múzeum kiállítássorozatának egyik legfontosabb erénye azonban éppen a kevésbé látványos kabinetjelleg; ezzel a behatároló gesztussal minden kiállítás önmagában egy-egy (néhány) alkotásra volt képes fókuszálni, s nem a most már világszerte megszokott módon, egy időszaki tárlat piaci értékét kívánta tovább emelni. Ha visszatekintünk az eddigi bemutatókra – Konok Tamás kiállítása a tizedik a sorban –, valószínűleg mindegyik a koncentráltága miatt lehetett a maga nemében működőképes és emlékezetes. Talán a kezdőpont, a szintén (vagy inkább még erőteljesebben) Beltingre épülő Jovánovics György-kiállítás volt a legkiemelkedőbb, de Lakner László, Nathan Lerner vagy Vera Molnár művei is emlékezetes párhuzamokra és kontrasztokra hívták fel a figyelmet.

Érdekes (inverz) bizonyítéka a kabinetkiállítások működőképességének, hogy most a Konok-képek mellett két másik terembe „becsempészve” ott látható a régi mesterek között Hollán Sándor, illetve Keserü Ilona egy-egy képe, de ezekben az esetekben – bármilyen értékesek is a mai művek – a feszültségteremtés vagy ellenpontozás helyett inkább a kakukktojásjelleg domborodik ki. Az évszázados szakadékok miatt Hollán és Keserü képeinél inkább a meghökkentés

mint effektus lép működésbe; a nézőnek kis területen rendkívül hosszú szellemi hidakat kellene építenie ahhoz, hogy a koncentrált aktualizálás megvalósulhasson. Belting az aktualitás fogalmával kapcsolatban egyébként a mai kiállításokat a XIX. századi párizsi *Salonok*hoz hasonlító gondolatokat idézi fel, azt a körülményt, hogy manapság a múzeum és a művészeti vásár között nehéz meghúzni az erőteljes határvonalat, viszonyuk tisztázatlan. Sőt, ebben a tisztázatlanságban látja megjelenni a jelen kultúrájának – amelyben egyszerre zajlik le a muzealizálódás és a marketing felé toródás folyamata – egyik fő elmentmondását: az önmagában egyre gyengébb hatást kiváltani képes, ugyanakkor azonnal a múzeumba kerülő művészetet folyamatosan erősített közvetítéssel próbáljuk szinten tartani, tekintélyét megtartani. Ebben az állandó muzealizálódást előfeltételező, marketingstratégiákon alapuló múzeumi közegben értékelhető különösképpen a kabinetkiállítások igényessége, kihegyezettsége, visszafogottsága.

Belting húsz évvel ezelőtti szövege azt is megállapítja, hogy ma már a múzeum maga vált a vita tárgyává. A múzeum, amely a „műsorával” egyre inkább olyan színházra hasonlít, ahol a művészettörténetet állítják színpadra. A múzeum, amely a nemzeti kulturális reprezentáció egyik utolsó mentsváraként építészeti kihívást jelent. A múzeum, ahol a marketing háttérbe szoríthatja a tartalmat, az identitás átalakulásával kapcsolatos, egyre elemibbé váló kérdéseket. Magyarországon ezek a gondolatok ma egyértelműen a Szépművészeti Múzeummal, illetve a belőle kinövő múzeumi negyeddel kapcsolódnak össze: a nyolcvanas-kilencvenes

évek múzeumi elképzelései itt és most egy jelentősen átalakult világban kezdenek el hatni. Ebben a világban, ezekkel az adottságokkal merül fel többek között egy nagy, múzeumokat is egymás mellé állító (művészet)történeti narratíva összeillesztésének, illetve a nemzetközi kontextus megteremtésének gondolata. Pedig az elmúlt években a kabinetkiállítások – szűkebb környezetükkel együtt – megmutatták, hogy ebben a tekintetben milyen lehetőségek és elsősorban milyen korlátok állnak a Szépművészeti Múzeum előtt. Közvetve rámutattak, hogy – történelmi okokból – milyen hatalmas lyukak tátongnak a gyűjteményben, amelybe valószínűleg soha nem lehet már egységes ívet varázsolni. Közvetlenül megmutatták, hogy rengeteg aprómunkával egy-egy új elem beillesztése mégis sikerülhet. Kiderült, hogy a Majovszky-termekben elhelyezett műveken túl a Szépművészeti Múzeumnak nincs lehetősége mély XX. századi merítésre, de kiderült az is, hogy kis léptékből indulva milyen „termékeny ellentmondást” lehet létrehozni a Régi Képtár egyes elemei és a mai művek között. Most éppen a XIX. századi, eddig raktárba rejtett Thorvaldsen-gipszreliefek Konok-képek utáni megpillantása kelthet megrázó élményt.

Talán ennek a két teremnek az ellenpontja mutat rá leginkább a Belting-idézet aktualitására. Frivolnak tűnik ugyanis, de felvethető: Konok és Thorvaldsen, mint az információ tárolásának és feldolgo-

zásának megtestesítője, a komputer és a múzeum, az időbeli és az időtlen két modellje. Ahogy Belting fogalmaz: a komputer és a múzeum gyűjtőelvé különböző korokból származik, ma mégis egy időben léteznek. Egyidejű létezésük pedig egy olyan társadalomban tudatosítja a civilizációs értékátadás/megőrzés átalakulását, amely a múzeumban a tárgyak „trezorja” helyett egy információkkal teli adatbankot lát. Ebben a rendszerben a múzeum, amely korábban nézőjét kiemelte a saját idejéből, most belehelyezi a saját korába. „A digitális kommunikáció korába léptünk, ami (...) radikálisan megváltoztatja emberi létünket. Ma már mikroszkopikus vonallabirintusok halmaiba koncentrálódik civilizációnk minden eredménye, amelyek egyben a rend szépségét is magukban hordozzák” – írja képei kapcsán Konok, s gondolhatott volna akár a múzeumra is. A Konok-képek révén a múzeum mint agy jelenik meg – egy digitális korban. *Az elektronikus agy* diptichonja olyan, mintha a művészet egy transzhumán agy modellezésén dolgozna. A Beltinggel szembeállított mű, *A digitális agy anatómiája* pedig mintha transzművészeti elképzelések modellezését végezné, miközben pontosan tudja, hogy új agyat teremteni csakis a régi tudás beprogramozásával lehet.

A digitális agy anatómiája. **Konok Tamás** kabinetkiállítása a Szépművészeti Múzeumban. Kurátor: **Geskó Judit**.

Csengery Kristóf

Haladó hagyományok

Vannak a zenetörténetnek jelentős városai. A hét legfontosabbat bárki könnyen felsorolja. Bécs, Bécs, Bécs, Bécs, aztán Bécs, Bécs – és végül a hetedik: Bécs. Mozart Bécs, Haydn Bécs, Beethoven Bécs, Schubert Bécs, Brahms Bécs, Johann Strauss Bécs és a Schönberg–Berg–Webern triumvirátus Bécs. Más városok is szóba jönnek: London (Purcell, Händel, Haydn), Párizs (Berlioz, Chopin, Meyerbeer, Gounod, Franck, Saint-Saëns, Fauré, Debussy, Ravel, Hatos, Messiaen, Boulez), Weimar (Liszt), Bayreuth (Wagner) vagy olyan itáliai helyszínek, melyekhez jelentős operák bemutatója fűződik: Milánó, Róma, Nápoly, Velence (Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, Puccini). Egy komponista és a nevéhez kapcsolható város azonban mintha kimaradt volna: Bach és Lipcse. Mint tudjuk, Johann Kuhnau utódként Johann Sebastian 1723-tól 1750-ig itt volt *Thomaskantor*; azaz a *Tamás-templom karnagya*. Lipcse ma büszkén őrzi egykori nagy lakójának emlékét, bár tudjuk, hogy a múltban az öntudatos, ám a művészet dolgaiban nem eléggé tájékozott városatyák még nem voltak ilyen büszkék, sőt fanyalognak, mert „be kellett érniük” ezzel a Bachhal – holott ők a nagy Telemant szerették volna megnyerni maguk számára.

Bach és Lipcse kapcsolata csupán a város zenei hagyományainak egyik régebbi rétege (igaz, tegyük hozzá, a Thomaskirche Bach odaérkezésekor már több mint ötszáz éves zenei tradíciót ápolt: a ma is

működő *Thomanerchor* 1212-ben alapították). Egy újabb zeneszerzőkapcsolat másik hagyományréteget fed fel: Felix Mendelssohn-Bartholdy is fontos szerepet játszott a város zeneéletében. Ahogy az eisnachi Bach, ő sem volt tősgyökeres lipcsei: 1809-ben Hamburgban született, de kétéves korában, 1811-ben a család Berlinbe költözött, s ez volt az ifjú Felix nevelődésének fő helyszíne. 1835-ben, huszonhat évesen azonban ő lett a lipcsei Gewandhaus zenekarának vezetője, s egyszersmind célul tűzte ki a város zeneéletének felvirágoztatását, amit meg is valósított. Ez lett élete utolsó nagy korszaka, a kiteljesedése. Sok mindent vitt véghez Lipcsében: jelentős hangsúlyt helyezett a zenekar fejlesztésére, működött az operaházban, foglalkozott a Thomanerchorral, Beethovent, Schubertet, Wagnert mutatott be. Amikor 1840-ben IV. Frigyes Vilmos foglalta el a porosz királyi trónt, és Mendelssohnt Berlinbe hívta, a zeneszerző nem adta fel lipcsei pozícióit, csupán azt vállalta, hogy Berlin számára is dolgozik. Nem sokkal később, 1847-ben Lipcsében alapította meg azt a konzervatóriumot, amely ma is működik, a *Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn-Bartholdy* nevet viselve. Számos fontos művet írt a városban, és itt is halt meg 1847. november 4-én. Ő lett a második zeneszerző a legnagyobbak sorából, akinek neve és munkássága elválaszthatatlanul összeforrt Lipcse történetével.

Ma a nagyvilág számára Lipcse

első számú zenei jelképe egyértelműen a Gewandhaus zenekara. Ez az együttes is régi, akárcsak a Thomanerchor, igaz, nem annyira: hivatalosan 1781-ben alapították, de eredetét 1743-ig lehet visszavezetni. Az együttes először polgári otthonokban, majd sokáig a Három Hattyúhoz címzett fogadóban koncertezett, az ottani viszonyok azonban egy idő után már nem bizonyultak megfelelőnek, ezért a városi tanács vállalta, hogy renováltatja a kelmekereskedők által használt nagy épület egyik emeletét (innen a név: *Gewand* = ruha, öltözet, viselet), s ide költözhetett az akkor már jelentős presztízsnek örvendő zenekar. Míg más, ma is működő német zenekarok elődeit királyok vagy főurak alapították, a Gewandhaus a legrégebbi német zenekar, mely azzal büszkélkedhet, hogy a polgárság hozta létre.

A nagy fellendülés, mint láttuk, a „Ruhaházi Zenekar” kapellmeistere, Mendelssohn tevékenységéhez köthető. Ő haláláig maradt az együttes élén, majd Julius Rietz (1848–1854) és a jó nevű zeneszerző, Carl Reinecke munkásságát (1860–1895) követően vette kezdetét egy olyan fényes korszak, amely pontosan fél évszázadon át, 1895-től 1945-ig tartott. Négy karmesteriás: a magyar Nikisch Artúr (1895–1922), a német Wilhelm Furtwängler (1922–1928), Bruno Walter (1929–1933) és Hermann Abendroth (1934–1945) váltotta egymást a zenekar élén, megszilárdítva a Mendelssohn által megalapozott hagyományt, és a világ egyik legjobb zenekarának rangjára emelve a Lipcseieket. A második világháborút követő NDK-évtizedekben Herbert Albert után a kiváló Franz Konwitschny és a hasonlóképp kiváló Václav Neumann kö-

vetkezett, 1970-től azonban egy hosszú, sápatag negyedszázad idejére a szürke és érdektelen Kurt Masur uralta az együttest – egészen 1996-ig. A kommunista hatalom iránt sokáig lojális, majd 1989-ben ellenzékivé átvedlő Masur vezetése alatt a Gewandhausorchester nem romlott le, produkciói azonban a korrekt, ám fantáziátlan dirigens keze alatt elveszítették tüzüket és érdekességüket. Maradt a német alaposság, a biztos színvonal. Erre viszont újból lehetett építeniük azoknak, akik Masurt követték. A zenekar presztízsének visszaszerzéséért sokat tett 1998 és 2005 között a svéd Herbert Blomstedt, a német repertoár elkötelezettje. Az igazi felszárnyalás azonban az együttes élén 2005 óta álló Riccardo Chailly nevéhez köthető.

A milánói születésű (1953) karmester muzsikuscsaládból származik: apja, Luciano Chailly a háború utáni olasz zeneszerző-nemzedék egyik elismert reprezentánsa volt. Riccardo Chailly a XX. század egyik legnagyobb karmester-pedagógusától, Franco Ferrarától tanult, húszévesen pedig az adott karrierjének lendületet, hogy Claudio Abbado asszisztense lehetett a milánói Scalában. A nyolcvanas években a Berliini Rádió Szimfonikus Zenekarát vezette, ezzel egyidejűleg a Londoni Filharmonikusok első vendégkarmestere volt, majd 1986-tól 1993-ig a bolognai Teatro Communale élén állt – nem véletlenül, hiszen pályája kezdetén elsősorban operakarmesterként tartották számon, s csak idővel, fokozatosan dolgozta bele magát a szimfonikus repertoárba. Pályájának eddigi legnagyobb korszaka az Amszterdami Concertgebouw zenekarához fűződik, melyet 1988 és 2004 között vezetett – ez a pozíció-

ja közvetlenül előzte meg jelenlegi munkáját a Lipcsei Gewandhaus Zenekarának élén. A Lipcseieket 1986-ban, a salzburgi fesztiválon vezényelte először, ahol Herbert von Karajan mutatta be a harminchárom éves muzsikust az együttesnek. A következő vendégszereplésre 2001-ig kellett várni, ezt azonban már a 2005-ös meghívás követte a vezető karmesteri állásba. A Lipcseiek elégedettek lehetnek Chailllyval, hiszen szerződését, amely 2010-ig szólt, előbb 2015-ig, majd 2020-ig hosszabbították meg.

Chaillly nem sztárként viselkedik, hanem azon fáradozik, hogy a zenekar visszataláljon régi önmagához. Ez a jelek szerint már nem is terv, inkább megvalósult álom. Amikor Chaillly 2012 májusában a Lipcseiek élén a Müpában előbb Leonidasz Kavakosz szólójával Sosztakovics *1. hegedűversenyét*, majd a szünet után Brahms *3. szimfóniáját* vezényelte, a szikrázóan tökéletes és ugyanakkor hallatlanul szuggesztív előadás meggyőzte a magyar közönséget arról, hogy a nemzetközi mezőny egyik legjobb együttesét hallja. Chaillly fontos erénye, hogy az internacionális repertoár mellett a helyi hagyományokra is gondot fordít. Ezt jelzi, hogy Bach-lemezfelvételt is készített a Lipcseiekkal, holott Johann Sebastian ma ritkán szerepel a modern hangszeres szimfonikus zenekarok koncertjein, diszkográfiájukban pedig szinte soha. Ő azonban, úgy látszik, ezt is fontosnak tartja, ahogy Mendelssohnt is: a zenekar új lemeze a Decca kiadásában a másik nagy Lipcsei jól ismert és kevésbé méltányolt műveiből kínál kiváló egyensúlyérzékről tanúskodó válogatást: *Ruy Blas-nyitány* (op. 95 – világpremier a mű 1839-es első változatának Christo-

pher Hogwood szerkesztette új kritikai kiadása alapján), *Szentivánéji álom-szvit* (op. 61), *g-moll* és *d-moll zongoraverseny* (op. 25 és 40) Saleem Ashkar szólóival.

Nincs termékenyebb kontraszt, mint amikor olasz dirigens vezényel német zenét. Sokszor megtapasztaltuk már ezt Arturo Toscaninótól Claudio Abbadón és Giuseppe Sinopolin át Antonio Pappanóig. A német mesterek intellektuális fegyelme találkozik ilyenkor az itáliai lélek energiájával és indulatgazdagságával, s a hatás legtöbbször felszabadító. Ezt figyelhetjük meg a pódiumon mindig hallatlanul energikus és szuggesztív Chaillly Mendelssohn-olvasatában is. Gazdagon felzengő forték, bátor hangsúlyok, dinamizmus és drámaiság a *Ruy Blas-nyitányban*: milyen remek zene, mondja a hallgató, és milyen ritkán játsszák. (Amúgy a zenetörténet feljegyezte: Mendelssohn utálta Victor Hugo azonos című drámáját, mégis megkomponálta hozzá a nyitányt.) Feltűnően és következetesen friss tempóvételek a *Szentivánéji álom-szvit* tételeiben – mintha a jellegzetes mendelssohni tündér-scherzo ritmikai pezsgését a mű összes zenekari tételére kívánná kiterjeszteni a karmester (persze az aranyló kürttónusban merengő *Notturnót* kivéve). És a telt hangzás túlaradó színbősége, életkedv, szenvedély, temperamentum mindenütt! A zenekar nagy kedvvel, odaadással és fölényes perfekcióval játszik – egyseges és salaktalan a vonóstonus, karcsú rajzolatúak és individuálisak a fafúvós szólók, fényesen zengnek a rezek – és időnként feltűnően (sőt felfedező eredetiséggel) központos a timpani. A két zongoraversenyben Zubin Mehta egykori felfedezettje, a názáreti születésű

(1976) Saleem Abboud Ashkar pergő billentéssel, energiagazdagon és impulzívan játssza a szólókat, előadásmódja könnyed és reprezentatív, ha nem is jelentős (igaz, Mendelssohn kitűnő zongoraversenyei sem tartoznak a versenyműirodalom aranyalapjához). Ha a zenekari darabok hallgatása közben egyik-másik zenekedvelő úgy érezné (joggal), hogy Chailly az előadásmód indulatával és tüzével a kortárs és barát Robert Schumann szellemét idéző vonásokat mutat fel a Mendelssohn-művekben – vagyis egy zenetörténeti rokonságot

hangsúlyoz termékenyen, arra figyelmeztetve, hogy Felix nem mindig olyan gyengéd és lányosan szelíd, mint amilyennek sematizálva elkönyveljük őt –, úgy itt a zongorajáték könnyedsége és eleganciája az egy generációval idősebb, másik jeles kortárs, Carl Maria von Weber ösztönző jelenlétére figyelmeztet, szintén nem alaptalanul.

Mendelssohn: Ruy Blas overture; A Midsummer Night's Dream; piano concertos no. 1 & 2 – **Saleem Ashkar** (piano), Gewandhausorchester; **Riccardo Chailly**.

Fáy Miklós

Magyar lady

122

Még magyar címe sincs a darabnak, bár, úgy látom, ezen senki sem akad fenn. My Fair Lady, vagy mindenki tudja, vagy senkit sem érdekel, de akkor most elmondom, ez egy népszerű angol gyermekdal visszatérő utolsó sora, London Bridge is falling down, My fair lady. Nincs mivé fordítani, marad a némileg rejtélyes angol cím, szavanként úgyis érteni, és a lényeg London, ahol mindez játszódik.

A fordítás egyébként is gyötrelmes feladat, hiszen a kiindulási pont is nehezen megfogható. Valaki megmondja a kiejtés alapján, hogy ki honnét származik, és melyik társadalmi osztály tagja. Shaw javára legyen mondva, hogy ő jelzi az egész játékos voltát, hiszen a legszébb kiejtéssel valaki hercegnő lehet vagy boltos kisasszony, az eredeti terv is az, hogy Eliza Doolittle

ne az utcán árulja a nyavalyás virágait, hanem valami fedett helyen, de ez a szál lassan elfelejtődik, arisztokratát teremt Pygmalion, olyan kisasszonyt, akinek se múltja, se műveltsége, se vagyona. Csak szépsége és kiejtése. Shaw története a levegőben is marad, Higgins azt jósolja, hogy majd Freddy veszi el Elizát, ez azonban már tényleg nem lehet zenés színpadi befejezés, így aztán kialakul a szerelem, amely a „hol a pokolban van a papucsom?” vallomásban ér a csúcra. Vallomás nélkül, énekelve pedig annyit ér: megszoktam már az arcát.

Gyötrelmes mindezt magyar színpadra lefordítani, hiszen nehéz rendes osztálytársadalmi kiejtést produkálni, a kín miatt minden el van túlozva, túl vaskos, túl sok bőgés, bűgás van belegyűrva a nyitó-

kép Elizájába, olyan, mint amikor Mark Twain regényeiben szeretnék a fordítók négerül beszéltetni a szereplőket, és persze nem jutnak kielégítő végeredményre. Mit lehet kezdeni az angol fonetikai gyakorlatokkal? Rain, Spain, plain, angolul ezek nehéz és talán sokat mondó hangkapcsolatok, magyarul megédes éjen édent remélsz. Hogy így is milyen hősies munkát végzett G. Dénes György, az onnét látszik, hogy pont ezt a dalt nem dobja le hátáról a színpad, és a megzenésítésbe került spanyol koloritot is sikerül értelmessé tenni a dél emlegetésével. Ha annyi ihlete lett volna a Margitszigeten Szikora Jánosnak, amennyi G. Dénes Györgynek volt, akkor valószínűleg nem küld spanyol táncospárokat a jelenet kedvéért a színre, hiszen semmi keresnivalójuk nem volt ott. Nem az a lényeg, hogy kitör a vihar, megvalósul a látomás, a jól kiejtett szavak ígézetében mindenki spanyolnak érzi magát, és ez az érzet valós párok penderülésével meg is valósul. Nem, Higgins, Eliza és Pickering szigorúan a londoni dolgozószoba keretein belül marad, egy angol kiejtési feladatot oldanak meg együtt sikerrel, a jókedvnek olyan messzire nem kellene szabadulnia, de nem szeretnék kicsinyeskedni. El tudom képzelni, milyen súlyos a pillanat, amikor valaki rájön, hogy egy jelenetről semmi nem jut az eszébe, viszont szabad téren vagyunk, nagy színpadon, a közönség nem bánná, ha történe is végre valami, meg ha az a történet esetleg a 30. sorból is látható volna, jöjjenek a táncosok, emiatt nem tör ki forradalom.

Különben sem tartunk még itt, vannak G. Dénes Györgynek is megbocsáthatatlan pillanatai, mindenekelőtt ilyen a „esudijó”, amit a

lovely-lovelyly magyarítására eszelt ki. Természetesen nem a kiejtési problémára fókuszál, ráadásul egy ilyen gyagya, infantilis szóval tönkreteszi az egész jelenetet, Elizával nem az a baj, hogy lenről jött, hanem hogy idióta. A gyakorlatban egyszerűen nincs olyan nagy színésznő, aki ezt a szót úgy tudná ismételtetni, szemét a távolba meresztve, hogy közben ne legyen pokoli ellenszenves. Azért érdekes, mert egy átlag hazai My Fair Lady előadáshoz képest most tényleg jelentékeny színésznő van szolgálatban, Radnay Csilla. Az ember csak néz, hogy voltaképpen a lényeg megvan, ha a történetet vesszük a lényegnek, tényleg átváltozik a lány, tenyeres-talpas, elálló fülű békából polgárkisasszony, aztán pedig hercegnő lesz, és sehol nem lepeli le magát. Akinek a My Fair Lady még mindig a film, az is elismeri, hogy Audrey Hepburn túl helyes már a kezdetekkor is, hiába piszkolják össze méregdrága arcfestékekkel a képét, azért úgy forgatja a szemét, úgy bájolog, hogy pontosan lehet tudni, mi lesz belőle. Mivel az utóbbi idők magyar színrevitelei megelégedtek azzal, hogy valamilyen képp a film hangulatát és világát próbálták színházba menteni, ez lett nálunk is a gyakorlat. Pygmalion helyett valami rút kiskacsa történetet mondanak el, van valaki, akiről csak le kell fürdetni a koszt és a közönségességet, és kiderül róla, hogy mennyire kis helyes, nemes, elegáns dáma. Túl könnyű így a feladat.

Radnay Csilla viszont tényleg kibíráhatatlannak és reménytelennek látszik a darab elején, aztán igazán kis helyes szürkévé válik, a végén meg tényleg pompás a dereka a fehér estélyi ruhában. Nem lehet tőle többet várni. Még akkor sem, ha

tudjuk, hogy ez zenés színház, nem elég elmondani, átváltozni, visszaváltozni, de el is kell énekelni. Radnay Csilla pedig jó hangú, muzikális színésznő, csak a szólam azért mégis ennél többet kíván. Rendben vannak ezek az áriaszerű magán-számok, de csak jóindulattal. Nehéz énekelnivalók, Kirit Te Kana-wa foglalkozott velük, vagy most a focivébé előtt a nagy riói koncerten Ana Maria Martinez. Ha megint a filmre gondolunk: Audrey Hepburnnek esélye sem lett volna a saját hangjával, mögé tettek egy rendes operaénekest. A darab lassan ötvenéves magyar története során valószerűleg soha nem volt a szerep minden szempontból kielégítően megoldva, úgyhogy nem a szörnyű csalódásnak adok hangot, amikor azt mondom: most sem volt. Csak Radnay Csilla egyéb szempontból annyira közel van az ideálshoz, hogy ez most jobban fáj.

Ha viszont már ilyen összma-gyarországi a nézőpontunk, aligha kerülhetjük meg a kérdést: van egy darab, amelynek a címét sem lehet lefordítani, ami annyira idegen problémákkal foglalkozik, amelyeket magyarra átültetni képtelenség. Hosszú, a mostani előadás is addig tartott, hogy a nagyérdemű szépen ottszorult a szigeten, gyalogtúrával tudott csak hazajutni. Voltaképpen mit imádunk ebben a darabban? Mert imádjuk, a hazai bemutató óta valahol mindig játszották, teljesen kiszorította Shaw eredetijét, ez a szép, családias, szerelmi befejezés eleve megnyugtatóbb az eredetinél, és legfeljebb annyit lehet engedni a női szolgáltságából, hogy most Eliza azért oda-csapja a megtalált papucsokat a földhöz, fene enne meg, itt van. Mindezzel együtt a darab érezhető-

en nekünk szól, van benne valami, ami minden porossága ellenére is csillog, szinte biztos, hogy jobban csillog, mint a bemutató eredeti helyszínén, New Yorkban. Miért?

A megoldás számomra akkor lett világos, amikor hallottam egy beszélgetést a szerzővel, Frederick Loewe-val, aki amerikasított kiejtésű neve ellenére is Löwe. Született Berlinben, osztrák szülők gyermekeként, édesapja operettbonviván volt, 1906-ban már az akkor friss Víg özvegyben játszotta Danilót. Érdekes a beszélgetés, azt mutatják meg benne a szövegíró Alan Jay Lernerrel, hogy miképp is készül a musical, együtt kitalálják a dal címét, a fősort, amiről szólni fog a szám, aztán Loewe megírja a dallamot, Lerner pedig a kész dallamra dolgozza ki a szöveget. De nem ez az igazán érdekes, hanem hogy Loewe, folyékonyan és választékosan beszél angolul, de nagyon erős német akcentussal. Hogy ő minden Broadway-sztársága ellenére alapvetően osztrák-német ízlésű maradt, a My Fair Lady minden angolsága ellenére operett. Nyilván ezért volt tökéletes választás a hatvanas években, amikor épp dúlt Pesten az operett-musical vita, hogy mit is kellene játszani az Operett Színházban, Csárdáskirálynőt vagy West Side Storyt. My Fair Ladyt. Egyszerre mindkettő, kétfelvonásos, de nagyzenekari, sokat beszélnek benne, emiatt kell hozzá egy prózai nagyvad is, Básti, Bessenyei, szép orgánmű, meglett férfiú, aki inkább elszavalja, mint éneklő a magáét. Slágerekkel van tele, de mégis van az egészben valami békebeli harmóniavilág. Ez utóbbit nem nagyon lehetett meghallani, inkább tűnt trottyos tűzoltózenekarnak az árokban helyet

foglaló társaság, de lehet, hogy erről meg az erősítés tehet, a részfűvök ültek közelebb a mikrofonhoz.

A férfi dúvadot most a kevésbé tisztán beszélő Hirtling István alakította, ezüst fejjel és karcsún, eszembe is jutott róla, hogy esetleg meg lehetne vagy meg lehetett volna próbálkozni Ernyey Bélával, érdekes lehetne, hogy odahagyva nem csak a magyar, hanem a nemzetközi hagyományokat is, olyannak jusson a szerep, aki énekelni tud. Hirtling István amúgy korrektül volt jelen, kicsit zavaró volt, hogy többnyire úgy beszélt, mintha egy nagy, teli hordót helyeztek volna a mellkasára, létezik egyéb kifejező eszköz is, mint a hang fojtott indulata, de magam sem tudom, hogy érdemes-e emiatt izgulni. Ez csak a My Fair Lady,

kedvesen és unalmasan, ahogy haladunk előre, mind fárasztóbban és álmosítóbban, mintha nem készültek volna el az utolsó jelenetek a bemutatóig. Nem baj, emlék gyánánt gyorsan belekapaszzkodok abba a táncba, amit még a Csudijó alatt lejtettek, gyümölcsösládákba lépve, gyorsan megfeledkezem a Higgins mamát játszó, háztartási alkalmazottnak álcázott Almási Éváról, nem töröm a fejem azon, miért nem állították meg Sztárek Andreát ezen a „kis szerepből is nagyot csinálók”-tévúton. Elmúlt. Menjünk haza.

Lerner-Loewe: My Fair Lady. A székesfehérvári Vörösmarty Színház előadása a Margitszigeti Szabadtéri Színpadon. Rendezte: **Szikora János**. Szereplők: **Hirtling István, Almási Éva** m. v., **Radnay Csilla, Egyed Attila, Sztárek Andrea** m. v.

Sándor Erzsi

A legszebb közszolgálat

A BBC a 80-as évek óta nem közvetít szépségversenyt, mert közszolgálati gátlásai vannak: inkorrektnek érzi a nők ilyenén összeterelését és egybevetését. Szépségversenygálát a belarusz közszolgálati televízió és a zambiai közvetít, esetleg a zulu. Meg a magyar. A BBC nagyjából akkor hagyott föl a közvetítésekkel, amikor Magyarország első televíziós szépségversenyét megnyerte Molnár Csilla Andrea, hogy aztán a szocialista celeblét felőrölje fiatal idegeit, és öngyilkosságával örökös árnyékot vessen minden elkövetkezendő magyaror-

szági szépségversenyre. Ez a két dolog – az, hogy a BBC nem tartja politikailag korrektnek a versenyt, és az, hogy a magyarországi szépségverseny-történet nyitánya egy halálba menekülés volt – éppen elég érv lenne ahhoz, hogy Magyarországon a közszolgálat bottal se piszkáljon meg egy ilyen eseményt. Am mivel az MTVA fennállása kezdete óta deklaráltan kertévé szeretne lenni, és tesz a közszolgálati ethoszára, mi sem természetesebb, mint az, hogy az m1 és a Duna World 15 millió magyarnak közvetíti a Magyarország Szépe 2014

döntőjét. Ennélfogva nemcsak bikini, estélyis és sárga formaruhás felvonulás lesz, hanem népviseletes is. Náray Tamás divattervező öltözteti majd a lányokat tokától bokáig matyóba. Hogy ez mennyit tesz majd hozzá a szépségükhöz, és mennyit a magyar nép összetartozás-érzéséhez, nem tudhatom, de amióta láttam a Pride-on Érpatak polgármesterét miskakancsónak öltözve, azóta semmin sincs okom csodálkozni.

A közszolgálati sajtó a nyár nagy szenzációjának tartja a Magyarország Szépe 2014-et, ami rendben is van, ha én vásároltam volna be így belőle, én is annak nevezném. Bár nekem biztosan feltűnne, hogy a TV2 azért hajlandó megszabadulni a tulajdonában lévő szerződéstől, mert az elmúlt években – a hozzáértők úgy mondják – a szépségverseny nem hozta a tőle elvárt nézettségi adatokat. A kertévé népe nem akarta nézni a lányokat, pontosabban a nézői vizsgálatok azt mutatták, hogy a nézők megnéztek egy kört, aztán mivel nyilván képtelenek voltak megkülönböztetni a felvonulókat egymástól, a töltelék-műsor pedig pont olyan volt, mint addig is az összes ilyen, hát elkapcsolgattak egyéb bambulnivalók irányába. Erre ugrott rá tehát az MTVA, ami már csak azért is érthető, mert az eddigi gyakorlat alapján tudható, hogy az MTVA szórakoztató műsorai alulról is nehezen szagolják az öt százalékot, tehát érdemes az újabb és újabb nézőriasztókba belefognia.

Az a ménkületes üzlet, amit közpénzből megköt a közszolgálat, egy embert mindenképpen gazdagít, azt, akinek a neve fennen ragyog a hazai televíziózás gyakorta felhősődő egén, és ez az ember nem más,

mint Hajdú Péter. Az ő érdekeltségébe tartozó cég birtokolta a három hazai szépségverseny, a Miss World, a Miss Earth és a Miss Universe licencét; valamelyik – vagy esetleg az összes – bulvár megírta tavaly, hogy a Frizbi Entertainment Kft. megvásárolta a Magyarország Szépe Kft. többségi tulajdonrészét is. Így aztán most az Átlátszó oknyomozó portálja jön, ők azok, akik ki szokták perelni az MTVA-ból a közpénzeket herdáló szerződéseket, és talán elérkezik majd az idő, amikor megtudhatjuk, mennyi közpénzt adott az MTVA Hajdú Péternek a show-ért. Most csak annyi világos, hogy mivel Hajdú Péter egy kereskedelmi média meghatározó arca, jelentsen ez bármit is, így aztán őt, a meghatározó arcával együtt, nélkülöznie kell a 15 millió magyarnak, mert a köztévében nem léphet föl. Tömeges öngyilkosság várható a Regát és a Csendes-óceán partja között, mindenütt, a magyarok lakta vidékeken. Hajdú Péternek választania kell a lé meg a még több lé között, és vélhetően tud választani. A céges összefonódások kibogozására pedig ott van Hajdú Péter hú társa, Sarka Kata, aki a magyar celebvilág egyik Kiszkel Tünde-díjas kitüntetettje, akinek cége egy emberként birtokolja ezt a többségi tulajdont, egészen pontosan 51 százalékot. Neki ajánlódta ugyanis Hajdú Péter abból az alkalomból, hogy ne legyen már minden az ő nevére írva, hogy néz már az ki az adóhivatalban. Így aztán Sarka Kata nyugodtan nyilatkozhatja azt, hogy „még magasabbra emelném a legnagyobb versenysorozatok színvonalát”, már csak azért is, mert nem tudjuk, minél magasabbra. Ha abból indulunk ki, hogy a tavalyi verseny harmadik

helyezettje, Kocsis Korinna visszaadta a koronát, mondván: szétbundázták az egészséget, akkor nem lesz nehéz a színvonalon emelni, bár az a botrány kifejezetten nézőbarát cirkusz volt, és értelmet adott az egész, egyébként teljesen értelmetlen versenynek. Abban a pillanatban bizonyította, ha későn és hiábavalóan is, hogy a szépségversenyen részt vevő lányoknak – vagy közülük egynek – mégiscsak van valami önértékelésük, öntudatuk, önérzetük, még akkor is, ha ez a verseny alatt egyáltalán nem látszik, és az utolsó pillanatban is csak a kudarc hozza elő belőlük. Botrányt egyébként érdemes csinálni, egyrészt, mert ha az MTVA nézettségét nem is, de legalább a sajtóvisszhangját megdobhatná, meg azért is, mert nem lesz belőle semmi. Tavaly Sarka Kata perrel fenyegetőzött, aztán mégis elnyaralták az ügyet, nyilván alapos okkal.

Tehát a tulajdonlás és a színvonalemeléssel miatt Sarka Kata zsűritag lesz, ezzel bizonyítván azt a tévhitet, hogy ő nincs is, csak Hajdú Péter fénytörésében látszik, és akkor arról most ne ejtsünk szót, hogy milyen is ez az fény. Már csak azért se, mert a bulvárkincsből az az értesülés is előlapátozható, miszerint Sarka Kata nem bízta tanulóidejét a véletlenre, hanem cégvezetővé előlépése pillanatában Kaliforniába utazott két (!) hétre „hogyan tanulmányozzam az amerikai szépségverseny rendezésének titkait”.

Na, erre már Kiszkel Tünde is összevonja rózsasáncos szemöldökét.

Az MTVA-szépségverseny zsűrijében a szponzorok mellett helyet kapnak egyéb nemzeti értékek is. Nacsa Olivér például, aki nagyre-

ményű fiatal humoristából lett reménytelen középkorú humorista, továbbá Michelisz Norbert, a magyar autóversenyzés nemzeti kincse, akiről semmit sem tudok, de ez csak engem minősít.

Az, hogy az MTVA milyen revüt körít majd a lányok időszakos feltűnése mellé, el sem tudom képzelni. Illetve éppen az a gond, hogy csak elképzelni tudom. Ugyanis most, amikor a tévékritikát írom, a műsort még nem adták le. Pre festa vagyok, ha lehet így lenni, de éppen elég sokévi televíziózást tudok felmutatni ahhoz, hogy lehessenek. A nagyszabású gálaműsoron fellépnek A Dal sztárjai, köztük Kállay-Saunders András, Király Viktor és Radics Gigi; senkit sem fog zavarni az a tény, hogy ők mindannyian egy másik, éspedig kertéves tojásból bújtak elő, az MTVA készen kapta őket, innentől viszont már az ő sztárjai, és ez tényleg nem más, csakis szerződés kérdése. Mindegy. A műsor többi része egyelőre nem tudható, de ez részletkérdés. A műsorvezetők a nagy tévés tapasztalattal rendelkező Harsányi Levente és Osvárt Andrea, aki nyilván hibátlanul olvassa majd fel a sugógépet, hiszen színésznő, és már olaszul is sikerült neki 2008-ban, amikor a San Remó-i dalfesztivál háziasszonya volt. Mit nem adna az MTVA azért a tízmillió nézőért, aki akkor nézte őt egy héten át!

Aztán ott lesznek a lányok. Akik nem szeretnék, ha emberi jogi szempontból bárki megvédené őket saját döntésüktől. Ők a testükkel és a külsejükkel szeretnének előbbre jutni az életben, ezért azt sem bánják, ha úgy írnak róluk jó ízlésű újságírók, hogy „felbukkant néhány karfiolos segg”. Sőt! A video-

megosztókon látható kisebb tudósításokban elmondják, ők maguk is felháborítónak tartják, ha valaki narancsbőrös combokkal vágyna szexszimbólummá lenni. Egyáltalán nem találják lealacsonyítónak, megalázónak, eltárgyasítónak vagy kizsákmányolónak a szépségver-

senyt. Lehet, hogy igazuk van. Ha jobban belegondolok, én is csak a közmédiába ily módon beemelt Hajdú Pétert tartom arcpirítónak.

Magyarország szépe 2014. m1, Duna World, július 20.

128



Jászberényi Sándor fotói (67. o.)