

Pető Iván

Szekfű Gyula

Az emlékezetpolitika, a történelem politikai célú interpretálása, ha nem ilyen megnevezéssel is, nem 21. századi találmány. A hősies, ideális múlt kreálása, a régi dicsőség szembeállítás a jelen gyarlóságával, a hanyatlás, a bajok okozójaként belső vagy külső felelősök felmutatása lehet tudatos manipuláció eszköze, de lehet őszinte meggyőződéssel létrehozott alkotás is. A konstrukció mindkét esetben arra az ontológiai optimizmusra épül, hogy a világnak természetesen kereknek, tökéletesnek kellene lennie, ennek létezők és adottak is a feltételei, de jól vagy kevésbé jól megnevezhető, körülhatárolható személyek, csoportok szándékosan vagy butaságból elrontják az eleve adott lehetőséget.

A magyar emlékezetpolitika legjelentősebb varázslója bizonyosan Szekfű Gyula volt. Dénes Iván Zoltán róla szóló monográfiája egyebek között arra a kérdésre keresi a választ, hogy tudatos, mondhatnánk, cinikus manipulátor volt-e, amikor az eszményi Magyarországról regélt, vagy hitte is, hogy a történelmi valóságot tárja a közönség elé. A kérdés már csak azért is indokolt, mert Szekfű egymást követő, változó mondanivalójú műveiben önreflexiónak, a korábbi nézeteihez viszonyulásnak nem sok nyoma látszik.

Szekfű talán a legismertebb, kiemelkedő, máig tartó hatású történésze a 20. század Magyarországnak. Több volt, mint történész, hiszen művei a két háború között az értelmiségnél jóval szélesebb körben, a középosztály polcainak elen-

gedhetetlen tartozékai voltak. És ha nem olvasták is feltétlenül a *Magyar történetet*, a *Három nemzedék* szellemiségét döntő többségük így-úgy elfogadta, sőt 45 éves kényszerzünet után 1990-től az utódok generációjának számottevő része is magáénak érezte. De Szekfű életútja szellemi teljesítményétől függetlenül is figyelmet érdemel. A rendszereken átívelő alkalmazkodás, az önmagával minden fordulata ellenére harmóniában lenni látzó ember, aki, amikor a magyar bajokon SOPÁNKODIK, az okokat, okozókat emlegetve soha nem többes szám első személyben fogalmaz, meggyőződése, hogy ha senki más, ő tudja, megmondta, mi a helyes, de soha nem hallgatnak rá – ismerős, jellegzetes karakter.

Az 1883-ban született Szekfű magyarországi tanulmányai után 1907-től 1925-ig Bécsben élt; amíg a monarchia létezett, K. u. K., majd magyar állami alkalmazott levéltárosként alapozta meg kiemelkedő történelmi ismereteit. A háború küszöbén, alig harmincévesen megjelent *A száműzött Rákóczi* című, mai kifejezéssel deheroizáló művével parlamenti interpellációig terjedő botrányt váltott ki. A háború alatt, 1915–16-ban írt német nyelvű, a magyar történelemről készült szintézisében (1918-ban magyarul *A magyar állam életrajza* címen) a keresztény-germán kultúrkör és a magyar állam egymásrautaltságát képviselte. Az 1920-ban közzétett *Három nemzedék* Mohács–Trianon párhuzamával, ma azt mondanánk, illiberális eszméjével, ha-

nyatlástörténetével a Horthy-korszak ideológiai alpműve lett. Az ő „találmánya” volt az öncélú, romantikus, református szellemű, függetlenségi kismagyar és a politikai realitásokat felismerő, Habsburg-hű, katolikus nagymagyar szemlélet megkülönböztetése. Míg Rákóczi-könyvében még csak „rosszul hazafiakat” látott, később belőlük „rossz hazafiak” lettek, s kiegészült a kép a „nemzetellenes gyökértelenek” ártalmas tevékenységével. Utóbbiak konstrukciójával döntő szerepe lett a polgári radikálisok, szociáldemokraták és kommunisták 1918–19-es szerepének összemosásában, végső soron ő alapozta meg a liberális, szocialista, mai formájában szoclib ellenségképet.

1925-től 1946-ig ő az újkori magyar történelem tanára a budapesti egyetemen, 1943-tól bölcsészkarai dékán, számos elismerés, egyebek közt a Corvin-koszorú birtokosa, Bethlen miniszterelnök személyes felkérésére több mint tíz évig a Magyar Szemle főszerkesztője, a Hóman Bálinttal közösen jegyzett, 1929 és 1934 között megjelenő *Magyar történet* Mátyástól az első világháborúig terjedő kötetének szerzője, miközben szerzőtársa 1932-től már miniszter. Hitler hatalomra jutása után fokozatosan szembefordul a náci Németországgal, a negyvenes évek elején publicisztikai írásokkal vesz részt a szellemi ellenállásban, 1944. március 19-e után bujkál.

1945-ben a polgári demokrata Világban publikál mérsékelt, konzervatív demokrata szemléletű cikkeket. 1946-tól 1948-ig Magyarországon moszkvai (nagy)követe. Ekkor írt *Forradalom után* című könyve a Szovjetunióhoz való feltétlen alkalmazkodást javasolja, és ő maga is e

szerint rendez be életét, egyebek közt a kollektív államfői testület, az Elnöki Tanács tagja lesz, azon kevés társadalomtudósok egyike, aki a Horthy-korszakban megszerzett tudományos státusát az új rendszerbe is átmentheti. Hosszú betegség után, 1955-ben hunyt el.

Dénes Iván Zoltán nagyszabású munkája nem úgynevezett életrajzi monográfia, hanem döntően eszmetörténeti elemzéssel mutatja be Szekfű pályáját. Negyven évvel ezelőtt publikált már könyvet Szekfűről, *A száműzött Rákóczi* szerzője életét meghatározó következményeiről, az életút egészét jól jellemző *A „realitás” illúziója* címen. Azóta is vissza-visszatért mostani hőiséhez. Könyve jelent meg egyebek között a történész nézeteit elutasító Bibó István és a Szekfűről egyébként szintén lesújtóan vélekedő Németh László, valamint Szekfű vitájáról. Vagyis a mostani kötetet évtizedekre visszatekintő munkálatok alapozták meg.

Hosszú ideig úgy tűnt – írja a szerző –, hogy csak Szekfű önmagáról kialakított képe és ellenségképe között lehet választani. A megbélyegzés és az eszményítés kettősségével szemben egy ideje azonban léteznek elmélyült elemzések is, és ő ezek útját kívánja folytatni. Tegyük mindjárt hozzá, sikeresen teszi. Pedig a kacskaringós életút, az egymásnak látszólag és valójában is ellentmondó művek ismeretében nincs könnyű dolga Szekfű monográfiájának.

Dénes Iván Zoltán kulcsfogalma a Szekfű-életmű elemzésében a mesterelbeszélés. Evidensnek tekintti, hogy olvasói különösebb magyarázat nélkül is értik a mások által is használt kifejezést, amely a mindent nyitó mesterkulcshoz hasonlóan itt a minden Szekfűi mű-

ben közös mondanivalót jelent. A történelmi Magyarország eszményét Szekfű számára Szent István és Széchenyi István képviselte, úgy, ahogyan ő alkotta meg őket. Szekfű, meggyőződése szerint, nem korának eszméit, szempontjait vetíti vissza, hanem minden kort a maga, mármint az adott időszak belső mércéje szerint mutatott be. A történelmi Magyarország azonban nem teremtődött újra – mondja – a realitásokkal nem számoló mindenkori felelőtlen politika miatt. És hiszi, nem módosította, legfeljebb átírta mesterelbeszélését – holott, mint Dénes Iván Zoltán kimutatja, Szent István és Széchenyi ideálján kívül szinte minden változott, egyebek közt 1913 és 1940 között Rákóczi-képe a teljes elutasítástól az erkölcsi példává emelésig „finomodott”, igaz, maradt az, hogy törekvései anakronisztikusak, megalapozatlanok, irreálisak voltak.

A Szekfű-monográfia domináns módszere, hogy a szerző nemcsak értő elemzését adja hőse nézeteinek, eszméinek, hanem többnyire idézetekkel, olykor hosszabbakkal is alátámasztja véleményét. A reprint és eredetileg is számos kiadásból bárki számára hozzáférhető Szekfű-művek részletes ismertetését, idézését a szerző nem látja indokoltnak, sokkal inkább a különféle levéltárakban található Szekfű-levelezésből bizonyítja a publikált művekről kialakított véleménye megalapozottságát. Bemutatja a meghatározó munkák visszhangját is, azok sokszor politikai, máskor szakmai motivációit. Elemzi Szekfű viszonreakcióit, a nyilvánosakat és a levelezésből feltárható magánjellegűeket egyaránt.

Kitér a könyv hősének szakmai, szellemi kapcsolatrendszerére is,

így mestereihez, idősebb kollégáihoz, tanáraihoz fűződő viszonyára, amely egy idő után, főleg a *Három nemzedék* publikálását követően, szakmai kérdésekben komoly nézetkülönbségeket jelentett, miközben ez a magánéleti érintkezést alig befolyásolta. Az olvasó újabb adalékokat ismerhet meg az Eötvös Collegium szellemiségéről, nevezetesen, hogy az egykori collegista Szekfűt a Rákóczi-könyv utáni megpróbáltatások idején volt diák-társainak szolidaritása is segítette, hogy legközelebbi barátja, szintén a collegiumból, a jeles irodalomtörténész, Horváth János milyen fontos szerepet játszott Szekfű munkáinak fogyaszthatóvá tételében.

Az az érdekes kérdés, hogy hogyan alakult viszonya szerzőtársával, Hóman Bálinttal, talán kisebb teret kap az esetleg remélnél. Egyáltalán, a *Magyar történet* szándékáról, szellemiségéről inkább szövegelemzéssel, összehasonlító vizsgálattal, a reakciók bemutatásával és nem a szerzők levelei, egymás közti diskurzusa alapján kap képet az olvasó. A politikussá vált Hóman és korábbi kollégájának nézetei, tudható, meglehetősen messze távolodtak egymástól, de kettejük ekkori érintkezéséről, viszonyáról csak töredékesen, leginkább a már a háborús évekre eső, döntően szakmai okok miatti szakítás közélébe jutó levelezésük okán esik szó. Ugyanakkor megismerjük Szekfű két kollégája, Mályusz Elemér és Hóman Bálint ügyében tett háború utáni tanúvallomásait, amelyekből kitűnik, hogy előbbiről elmarasztalón, bár nem vádlón nyilatkozott, említve, hogy ugyan egymással szomszédos volt egyetemi szobájuk, nem is köszöntek egymásnak, míg utóbbiról elismerően beszélt, mentette őt, igaz, jelezte, hogy mi-

nisztersége alatt alig érintkeztek. Minderre a szerző megjegyzi: Mályusz Szekfű szakmai ellenfele volt, és nem volt életveszélyben, Hómant viszont halálbüntetés fenyegethette, és barátjának tekintette. Jegyezzük meg: nem tudjuk, és e könyv sem foglalkozik azzal, hogy Szekfű mennyire ismerte valójában Hóman szerepét a zsidótörvényekben, ami már csak azért is érdekes lenne, mert az életrajzi tények között szerepel, hogy Szekfű felesége osztrák zsidó családból származott.

Az eszmetörténet nem a történettudomány legpopulárisabb ága, műfaja. Dénes Iván Zoltán ezúttal azonban jól követhető, néhány korábbi írásához képest olvasmányosnak is mondható, bonyolult, de áttekinthető szerkezetű művet alkotott. A szakmai kritikákban nyilván rámutatnak majd a feldolgozás

egyenetlenségeire, arra például, hogy a Rákóczi-könyvről szóló elemzés jóval mélyebb és alaposabb, terjedelmesebb is, mint a többi opusé. A monográfia azonban igen magas színvonalon tölt be egy úrt a 20. század magyar történelméről és a történelmi Magyarország eszményének nevezhető ideákról.

A könyv bő 400 oldalnyi főszövegét több mint 70 oldal irodalomjegyzék egészíti ki, emellett a Függelékben közel 25 oldalon szerepel Szekfű publikált műveinek és tanrendben meghirdetett óráinak jegyzéke. Mindezen túl névmutató és képmelléklet teszi teljessé a monográfiát.

Dénes Iván Zoltán: A történelmi Magyarország eszménye. Szekfű Gyula, a történetíró és ideológus. Pozsony, 2015, Kalligram. 542 oldal, 3900 forint.

Dalos György

Az író mint tús

Hogy is indult „Az Ikszek” cselekménye? Boguslawski, a lengyel nemzeti színművészet elismert nagysága, „a Mester” ötévi kényszerű lvovi vendégeskedés után hazatér Varsóba. Ötvennyolc éves, a nyomor szélén tengődik, családi élete szétzilálódott. Nagy tervet dédelget: vissza akarja szerezni színházát, amelyet veje, a költő Osinski bitorol – Boguslawski maga adta át neki a posztot, miután súlyosan eladósodott nála. 1815. szeptember végén vagyunk, Párizsban megalakult a Szent Szövetség, Napóleon –

a lengyelség utolsó reménye – egy brit hadihajón útban van Szent Ilna szigete felé. Varsónak lengyel minisztériuma és hivatalnoki kara van, de valójában Novoszilcev orosz gubernátor az úr – ő képviseli Sándor cárt.

Osinski fogcsikorgatva veszi tudomásul riválisa felbukkanását, de tudja, hogy nem lehet őt mellőzni. Kotzebue „A két Klingsberg” című vígjátékát kell lefordítania, színpadra állítania és egyik főszerepét játszania. A darab ártalmatlannak tűnik: két léha bécsi gróf, az idő-

sebb és fiatalabb Klingsberg különböző nőknek csapják a szelet, a fiú emiatt párbajhelyzetbe kerül az elszegényedett, de büszke Stahl bárárról, ám a végén a szerelem és az erkölcs diadalmaskodik. Annál különösebb, hogy a bemutató előtt nem sokkal a cenzúra kivetni való részeket fedez fel szövegben, és összehívhatja az igazgatótanácsot. Ezen Szaniewski cenzor felsorolja kifogásait.

Nem sokkal később a két városi lapban X. álnéven súlyos bírálat jelenik meg az előadásról és főleg a darab rendezőjéről és főszereplőjéről. Miután ezek a nyilvános támadások nem csitulnak, Boguslawski kénytelen tudomásul venni, hogy az álneves maffia mögött maga a hatalmi elit indított rohamot az ő szabad szellemű, rebellis színháza ellen. Ezt utóbb személyesen is értésére adják, s azzal kecsgetetik, hogy ha visszavonul, művészi rangjának megfelelő nyugdíjban részesül. A Mester nem hajlik az alkura, tovább küzd a színházáért – belevé-
nül, belebetegszik és belepusztul a küzdelembe, egy végső grandiózus jelenetben saját halálát is eljátszva környezete előtt.

Amikor először olvastam a könyvet, sőt amikor a szerzőről írott tanulmányomhoz (MV, 2011/9) másodszer is nekiveselkedtem, nem foglalkoztatott, kihez van szerencsém a főhős Boguslawski, az intrikus rivális Osinski, Szaniewski cenzor személyében, nem is szólva a tucatnyi színészlőről és színésznőről, számtalan mellékalakról, akik a mű hatszáz oldalán felbukkantak, noha jól tudtam, hogy Spiró majdnem mindet reálisan létező szereplőkről mintázta. Történész létemre még a varsói orosz főkor-mányzót is közönséges regényfigurának fogadtam el. Német műveltsé-

gemből annyira tellett, hogy Kotzebue-t úgy is mint színpadi szerzőt és politikai kalandort ismerhettem. A többiekhez nagyjából annyi személyes közöm volt, mint Baradlay Richárdhoz, Julien Sorelhez vagy – hogy a témára ráközelítsek – Pelageja Vlaszovához, „Az anya” főhőséhez.

Ezzel szemben Spiró „Diabolina” című regényének szinte valameny-nyi, a realitásból kölcsönzött figuráját nagy biztonsággal tudtam azonosítani, egyrészt Nyina Berberova „Budberg bárónéról”, Gorkij kedveséről (eredetiben „Zseleznaja zsenscsina”, A vasasszony) szóló emlékezése, másrészt Gorkijnak 2000-ben megjelent, addig kiadatlan levelei alapján. És persze nemzedéki és személyes okokból a Szovjetunió története sem volt idegen számomra. Furcsa módon éppen a címadó és a történetet elbeszélő figura, Gorkijnak haláláig hű kísérője, Olimpiada Csertkova keltette bennem a kitaláltság képzetét. Márpedig ő is élő személy volt. Bábaképző, majd ápolónői tanfolyamot végzett parasztlány, aki a tízes évek elején került az író kiterjedt petrográdi környezetébe, majd évekkel később, nyilván pártengedéllyel, a sorrentói villába és onnan vissza a Sztálin által Gorkijnak biztosított aranyketrebe. „Csertkova” némi szójátékkal „csertovkának” (ördöglánynak) is hangozhatott, ezt a kifejezést becézte Gorkij olvaszul „diabolinának”. Az egyébként elterjedt gyanú, hogy az író környezetében mindenki a titkosrendőrség informátora volt, vagy legalábbis alkalmilag jelentett róla, természetesen őt sem kerülte el. Tény azonban, hogy az időközben nyilvánossá vált dokumentumokban még célzás sem esik róla, jöllehet Gorkij és előtte fia, Makszim

meggyilkolásával nemcsak titkárát és orvosait vádolták, hanem magát Genrih Jagodát, a titkosrendőrség főnökét, sőt Nyikolaj Buharint is, akit Lenin „a párt kedvenceként” aposztrofált. Mindezen vádlottakat vagy inkább kellemetlen tanúkat annak akkori rendje és módja szerint ki is végezték. Ugyanakkor megtörténhetett a hiba, ami a leg-tökéletesebb állami terrorszervezetekkel is előfordul, hogy az egy-ügyűnek vélt proletár nővért kihallgatásra sem érdemesítették.

Itt kezdődik a regény. Mert egyfelől ez a felső tízezerbe csöppent fiatal nő egyszerre veti meg a népet, amelyből vétetett, és az elitet, amely őt a maga alárendelt minőségében befogadta. Másfelől viszont Diavolina mindenkit és mindent megfigyel és epésen jellemez maga körül. Vonatkozik ez Gorkijra is, akiről már a kezdődő ismeretség alapján csupa rosszat mond: „Soha nem ismertem senkit, aki ennyire gyűlölte volna a népet, amelyből állítólag jött, és amelyet állítólag képviselt. Az volt róla az első benyomásom, hogy nyomakszik, igyekszik, felfelé tör, könyököl, kelteti magát, a képét tenyerébe mászóknak találtam, úgy izgett-mozgott, mint egy kurva, hülyeségeket beszélt...” Ezt a tirádát azonban különös félmondat zárja: „és beleszerettem”. Az átlagos férfimentalitás ezt a félmondatot megvetően a „női logika” fölényével intézi el. Spiró kíváncsiságát éppen ez a látszólagos ellentmondás kelti fel: az egyetlen lehetséges nőre összpontosít, aki számára Gorkij, a férfi – egyáltalán nem a világhírű író – a legfontosabb, de, Gorkij más „nőtől” eltérően, nem „akar” és helyzeténél fogva nem is „akarhat” tőle mást, mint hogy mellette maradjon, és lássa, mi történik vele

nap mint nap. S minthogy a történelmi háttér kirajzolásához Diavolina horizontja nem elég tág, a szerző bizonyos terheket levesz a válláról. Úgy is mondhatnánk, azonosul vele, valahogy hasonlóképpen, mint Flaubert tette Madame Bovaryval.

Szemben „Az Ikszek” főhősével, aki művészetét az orosz uralom elleni hazafias lengyel szellemi mozgalomnak szenteli, Gorkij a cári rezsimmel dacolva pozitív, szocialista jövőképet lát maga előtt. A század elején már világhírű író, Nobel-díjgyanús. Hatalmas honoráriumának jó részét a szociáldemokrácia Lenin által képviselt szélsőbaloldali frakciójának juttatja, lakása a forradalmárok illegális találkozóhelye. Az 1905-ös forradalom leverése után Olaszországba emigrál. Capri szigetén hatalmas házat visz, amely egyben az orosz szellemi és balos politikai élet központja. Nagyjából ekkor kezdődnek vitái Leninnel, aki immár a filozófiában is mind rosszabbul túri a másként gondolkodást és a mérsékelt, men-sevik szocializmust. Csakhogy Capri szigetén még Gorkij vendégeként békésen sakkozik az „idealista” Bogdanovval, és az író minden „elhajlásával” együtt magához akarja kötni.

Egészen más a helyzet 1917 őszétől, amikor Gorkij megretten a hatalomra került elvtársai terrorjától. Miközben a bolsevizmust bíráló folyóiratát betiltják, megpróbál beilleszkedni, kulturális intézményeket, kiadókat működtetni. Emellett rendszeresen kiáll üldözött, halálra ítélt vagy kiutazásukban meggátolt áldozatok érdekében is. A Leninhez fűződő régi barátságot humánus célokra próbálja hasznosítani, hol sikeresen, hol teljes kudarccal. Gavril nagyherceget és feleségét

még át tudja menteni Finnországba, de Gumiljovot kivégzik, és Bloktól megtagadják az esetleg életmentő külföldi gyógykezelést. A „kijáró” szerep ezzel véget ér, s vele együtt az író és a bolsevik vezér barátsága is. A közvetlen ok, amint azt Diabolina helyesen elbeszéli, az 1921-es oroszországi éhínség körüli konfliktus volt. A katasztrófa oka – egymást követő rossz terméseken és szárazságon kívül – az volt, hogy a parasztokat terrorizáló fegyveres begyűjtő osztagok a vetőmagot is elkobozták. Ötmillióra becsült halálos áldozat, a terjedő járványok és a kannibalizmus láttán Gorkij kezdeményezésére és nyilván Lenin engedélyével 1921 júliusában létrejött az éhezőköt segítő POMGOL, amelynek vezetésében művészek, tudósok, sőt még forradalom előtti politikusok is részt vettek. Maga az író hírneves kollégáit, Gerhart Hauptmann, H. G. Wellst, Upton Sinclairt és Anatol France-ot szólította meg, és a nemzetközi segítség meg is indult. A POMGOL-t azonban a Cseka öt hét múlva feloszlatta, polgári résztvevőit halálos ítéletekkel fenyegette, amelyeket csak a nemzetközi tiltakozás hatására nem hajtottak végre. A segélynyújtás ettől kezdve diplomáciai csatornákon folyt, és Lenin két villámgyors következtetést vont le a történelemből: időlegesen engedélyezte és megadóztatta a paraszti magánkereskedelmet, a veszélyesnek ítélt értelmiségieket pedig az úgynevezett „filozófushajón” kiakolbólitotta az országból.

Gorkij is ekkor hagyta el Szovjet-Oroszországot, igaz, emigrációját nem tette nyilvánvalóvá, hanem gyógykezelésként álcázta, mintha Lenin többszöri ajánlatának tenne eleget, hogy beteg tüdejét Itália

napja alatt gyógyítsa. Helyzete ugyancsak kétértelmű volt: bolsevik szemszögből erősen kompromittálta az a tény, hogy végül is Mussolini Olaszországában telepedett le, a milliós fehér emigráció pedig továbbra is „a forradalom viharmadarát”, Lenin munkatársát látta benne. Ebben az is közrejátszott, hogy Nyugaton élve nem nyilatkozott a szovjetrendszer ellen, és erre nemcsak érzelmi, hanem anyagi oka is volt. Műveit ekkoriban egy berlini orosz kiadó jelentette meg, amelynek könyveit ekkor még Oroszországban is legálisan lehetett szerezni. Am a hurok kétfelől is szorulni kezdett: Gorkij nyugati népszerűsége, amely a cári időkben a legnagyobbakéval vetekedett, hanyatlani kezdett, Moszkva pedig többé-kevésbé finoman értésére adta, hogy akkor lesz pénz, ha feladja félemigráns státusát, és nyilvánosan azonosul az ekkor már mindinkább Sztálin irányította hatalommal. Az ajánlat egyébként nagyvonalú volt: presztízszt és szerepet is szántak a legnagyobb élő orosz írónak. Első, még kísérleti jellegű hazautazásakor grandiózus ünnepléssel fogadták. A zilált élethelyzet, a pénzsűke és a romló egészség megtette a magáét: 1932-ben Gorkij véglegesen hazatért. Kapott egy villát Moszkvában és egy dácsát a Krímben, utcákat, hájokat, városokat neveztek el róla, kultusza – elég beleolvasni a korabeli szovjet lapokba – már-már Sztálinéhoz volt mérhető. Mondhatni, eszményi feltételek között hódolhatott egyetlen igazi szenvedélyének, az írásnak. Ekkor született a „Jegor Bulicsov” és a „Vassza Zseleznova”, és ekkor próbálta, sikertelenül, befejezni a „Klim Szamgin”-t.

Csak éppen a dicsőség ára bizo-

nyult túl magasnak, a magasság szédítőnek. A családba előbb barátként, majd Tyimosa, Gorkij menyé szeretőjeként beépült Jagoda, a titkosrendőrség főnöke, az időközben felcseperedő leányunokát, Márfát pedig Szergo Berija – igen, annak a Berijának a fia! – vette feleségül. A moszkvai villában többször is vendégeskedtek a Politbüro tagjai, élükön Sztálinnal. Gorkij először nagy pozitív riportot írt a számára Potemkin-faluvá átépített, hírhedt szolovecki lágerről, majd összehozta a szovjet írók első kongresszusát a „szocialista realizmus” égisze alatt. Közben ott próbálta folytatni, ahol 1921-ben abbahagyta: irodalmat szervezett, kegyvesztett értelmiségieket és pártból kizárt vagy lecsukott régi bolsevikokat mentetgetett. Nagy kapcsolatok olykor még időleges sikert is hoztak – Buharin egy darabig az Izvesztijija főszerkesztője, Kamenyev az Akadémiai Kiadó igazgatója lehetett –, mígnem mindketten belevesztek a készülő nagy perek hullámaiba. 1934 decemberében, Kirov leningrádi pártvezető meggyilkolása után Gorkij már csak statisztá volt. Mi több, még a kínzószerszámokat is megmutatták neki. Amikor egyik könyvsorozatába felvette Dosztojevskij „Ördögök” című regényét, maga a „Pravda” rontott neki. Egy idő múlva pedig a Kreml már nem reagált kétségbeesett telefonhívásaira. És az is tény, hogy 1932 után, részben betegsége, részben pedig az őt őrző-védő hatalom óvatossága miatt, nem hagyta el többé a Szovjetuniót. Végeredményben tús lett belőle.

Ekkorra tetőződött be az író személyes tragédiája: fia, Makszim, a sokféle tehetségű, ám a világban ügyetlenül tébláboló és alkoholba menekülő fiatalember egy a „cse-

kista haverokkal” (így Diabolina) eltöltött ivászat után a hideg éjszakában megfázott, és néhány nappal később meghalt. A hivatalos diagnózis tüdőgyulladás volt, ám az esetet két évvel később a Buharin–Jagoda-perben egyenest az ekkor mexikói száműzetésben élő Trockij nyakába próbálták varrni. Gorkij ezt már nem érthette meg.

Spiró legfőbb írói teljesítménye ebben a kétszáz oldalas könyvben Gorkij alakjának megjelenítése a maga névvé deklarált keserűségében, nagyságában és kicsiségében, bátor és gyáva tetteiben, pozorságában és őszinteségében, mindabban, ami a szellem emberét a szörnyszerű 20. században körülvette, s amire oly kevesen tudtak méltóságteljesen és ugyanakkor eredményesen reagálni. Ennyiben a „Diabolina” „Az Ikszek” problematikáját szövi tovább, csak éppen világégek és totalitárius berendezkedések közepette, amelyek az értelmiségi létet és szerepet kétségesebbé teszik, mint a nagy elődök, Puskin, Lermontov, Gogol vagy Dosztojevskij esetében.

Történészként – nem is tudom, hogy Diabolinával vagy Spiróval vitatkozva – fontosnak vélem megjegyezni, hogy a könyvben kissé öszszemosódik a Gorkij–Lenin és a Gorkij–Sztálin konfliktus. Ez az aránytalanság két okból is kifogásolható. Gorkijt a szovjet állam alapítójához bensőséges viszony fűzte, még akkor is, ha tudatosan „használták egymást”. Elég jól kiderül ez a levelezésükből, amelyben az igazáról extrém módon meggyőződött ideológus szellemi érveket és érzelmi indulatokat sorjáztat a „puha” író ellen. A Sztálinhoz írott levelek személyessége ehhez képest mímeltnek hat, mintha csak körítésül szolgálna a különféle kérések-

hez vagy javaslatokhoz. Még fontosabb, hogy a lenini terror egy polgárháborús országban dühöngött, ami ugyan nem mentség az embertelenségére, de a „filozófushajó”, a polgári elit tömeges kiebrudalása arra vallott, hogy Lenin viszonylag enyhébb eszközöket is hajlandó volt akceptálni a siker érdekében. Valamint: ő még szembekerült önmagával, egykori szociáldemokrata énjével, amikor a rendszert mentendő beáldozta a barbár „hadikomunizmust” az „új gazdaságpolitikára”, és növekvő rémülettel figyelte az általa kiépített párturalom következményeit. Sztálinnál efféle ambivalenciának nyomát sem látjuk. Hasonlóképpen túlzottan vélem Gorkij állítólagos félelmét (1933 után) egy esetleges Hitler–Sztálin-paktumtól, hiszen maguk a puhatolózó tárgyalások is – kétségkívül Moszkva kezdeményezésére – 1939. április 17-én kezdődtek el. Kisebb probléma, hogy a könyv szerint Gorkij első, 1928-as moszkvai utazásakor többek között sérelmezi, hogy „az öntelt Trockij” nincs jelen a fogadóbizottságban. Ezzel szemben az októberi forradalomnak Leninnel csaknem egyenrangú irányítója ekkor már kizárt párttag volt, és Alma-Atában élt belső száműzetésben, úgyhogy igazoltan maradt távol a nagy eseménytől.

112

Visszatérnék még arra „Az Ik-

szek” kapcsán érintett kérdésre, amit a regény történelmi hitelessége tesz megkerülhetetlenné. A kétszáz oldalba sűrített lexikonnyi tudásanyag komoly szellemi feladattá teszi az olvasást. Ilyesmi a fikciós irodalmi művekkel is előfordul. A nagyszerű Déry Tibor „A befejezetlen mondat” trilógiájához nemcsak a fő- és mellékfigurák listáját mellékelte, hanem szabályos használati utasítást is adott. „Olvasóimat arra kérem – ha figyelmükre érdemesítik e könyvet –, ne mérjék szűkre az olvasásra szánt időt.” Valami hasonlót ajánlanék én is a „Diabolina” olvasóinak, kiegészítve azzal a talán szokatlannak tűnő javaslattal, hogy bizonyos neveknek nézzenek utána a képernyőn, és alkalmilag tekintsenek bele azokba a Gorkij-művekbe, amelyeket Diabolina a hősnő jogán hol fitymálva, hol pedig lelkesen emleget. A szerzőt pedig, úgy is, mint művei hűségese olvasója, emlékeztetném arra, hogy nagylélegzetű könyveit a kritika olykor túlírtnak minősítette. Ebben ugyan lehetett némi igazság, de ami a „Diavolinát” illeti, szerintem éppenséggel visszafogta magát – én ebből a könyvből legalább még kétszáz oldalnyit szemrebbenés nélkül végigolvastam volna.

Spiró György: Diabolina. Budapest, 2015, Magvető Könyvkiadó. 208. oldal, 2840 forint.

Gyórfy Iván

Hazatérés

1945 májusában nem tört ki semmiféle béke Európában – még a csendes-óceáni háború lezárultával, szeptemberben sem beszélhetünk ilyesmiről. A régi etnikai-valor-lási ellentétek, melyeket a szemben álló szövetségi rendszerek csupán ideig-óráig jegeltek, újult erővel fel-lángoltak, a bosszúállás tüze is ma-gasba csapott, emberek tízmilliói botladoztak az utakon, vagy mert elűzték őket szülőföldjükről (mint körülbelül 12 millió német származásúval tették Kelet-Európától a Balkánig), vagy hazatérőben a kon-centrációs, hadifogoly-, gyűjtő- és menekülttáborokból: a kontinens átrendeződése még hosszú évekig zajlott. Nagy-Britanniában tovább szigorították a fejadagrendszert, a felszabadító-megszálló hadseregek öldököltek és pusztítottak, testvér fordult testvér ellen. Hegyekben álltak a halottak és a romok: a törté-nés Tony Judt szerint a Szovjet-unióban 25, Németországban 20 millióan voltak fedél nélkül, Berlin épületeinek 75 százaléka lakhatatlan volt, és körülbelül 53 ezer gyerek csavargott a német főváros ut-cáin. Csak Európában 36,5 millió-an veszítették életüket a háború hat évében, és a zsidóság 60 százalékát legyilkolták. „Még sosem vittek véghez ilyen pusztítást, ilyen rom-bolást az élet struktúrájában”, írta a *New York Times* publicistája. Hi-ába a rákövetkező több évtizedes béke – Kelet- és Közép-Európa vas-függöny mögé zárásának és az atomkatasztrófától való állandó rettegésnek az árán –, e népek és országok a második világháborút

sosem fogják kiheverni. Az biztos, hogy hetven évvel később még messze nem sikerült magunk mö-gött hagyni.

Joggal merül fel a kérdés: lehet-séges-e egyáltalán ilyen körülmé-nyek között „hazatérni”? Ha Köves Gyuri szemszögéből nézzük – ta-pasztalata nem csupán a koncent-rációs táborok túlélőinek közös ne-vezője, hanem az újra gyökértelenné vált, identitásuk új magvait épp csak elvető európaiaké, afrikaiaké, ázsiaiaké –, maga az otthon fogal-ma is megkérdőjeleződik. Ki a ba-rát és ki az ellenség? Kiben lehet bízni, és kiben nem? Meg lehet-e bocsátani, s ha igen, milyen követ-kezményekkel jár ez? Egyáltalán: kik vagyunk mi, mivel érdemeltük ki a sorstól ezt a bánásmódot, mer-jünk-e egyáltalán élni?

Ezek az alapkérdései Christian Petzold német rendező legújabb, immár hetedik nagyjátékfilmjének, a *Phoenix* bárnak is. Hősnője, Nelly Lenz koncentrációs táborból térne vissza otthonába, Berlinbe, férjé-hez, a bárzongorista Johannes Lenz-hez, aki az éjszakai életben csak Johnny néven ismeretes. Egyetlen támasza barátnője, Lene Winter, akinek határozott elképzelései van-nak a hogyan továbbról: ki kell vándorolni Palesztinába, Nelly csa-ládtagjainak kiirtása után örökölt vagyonát az új zsidó állam létreho-zására kell fordítani, és semmikép-pen nem szabad megbocsátani a németeknek. Lene azonban, akit arcon lóttek a táborban, és épp lá-badozik egy súlyos helyreállító mű-téttől, csupán egyet szeretne: régi

életét visszakapni, s vele egykori szerelmüket Johnnyval – ez tartotta egyedül életben a korábbi években. Am hiába a klasszikus filmes műveltségét is megcsillogtató orvos minden fáradozása, az archív fotók alapján végzett plasztikai beavatkozás bár tökéletesen sikerült, felismerhetetlenné tette Nelly arcvonásait. Semmiben sem emlékeztet egykori önmagára, talán már énekhangjának vitalitása sem a régi – egykor bárénekes volt ő is –, járása lassú, bizonytalan, tartása görnyedt, személyiségének mozaikdarabkái nem állnak össze egységes egészzé.

Johnny viselkedését eleinte nem tudjuk hova tenni: miután Nelly nagy nehezen felkutatja őt egy az amerikai megszállási zónában működő Phoenix bárban, ahol konyhai aljamunkát végez, a férfi nem ismer rá, ám a vélt hasonlóság miatt nemsokára kapva kap az alkalmon, hogy Nelly örökségére az ő segítségével tegye rá a kezét. Alagsori romlakásába viszi, és szobafogságra kényszeríti, amíg úgymond tökéletesen el nem sajátítja eltűnt felesége gesztusait, kézírását, ruhavilésletét, mozgását. Ugyanakkor nem él vissza a helyzettel: mintha ő is a nejét kívánná visszaszerezni, másra nőként alig tud tekinteni. Nelly belemegy az alkuba, dacára annak, hogy Lene óvja a kétszínűnek tartott alaktól, megtalálja ugyanis az okiratot, melyből kiderül, hogy Johnny Nelly letartóztatása után néhány nappal aláírta a válást. Vajon ő volt az, aki bujkálása alatt feljelentette az asszonyt, vagy a vidéki fogadós házaspár, amelyik lakóhajóján bújtatta a nőt? Milyen feltétellel szabadult a zongorista a német fogságból? Nelly – új személyiségében immár Esther – még azután is óvakodik szembe-

nézni e dilemmával, hogy Lene öngyilkos lesz, és búcsúlevelével együtt a válóokmányt is barátnőjére hagyja. Johnny közben a legapróbb részletekig megtervezi a nő „hazatérését” a koncentrációs táborból, nem törődve annak figyelemztetésével, hogy az öltözék, a smink, a cipő, a tartás – egyáltalán semmi nem emlékeztet egy holokauszt túlélőre. Am a nagy eseményre összecsiszított volt barátok – illetve azok, aki közülük nem távozott az élők sorából, vagy nem vált ismert nációvá – tanúskodása létfontosságú az örökség megszerzése érdekében. A vasútállomáson, majd a közeli vendéglőben azonban nem várt sebek szakadnak fel, s Johnny egysíkúnak tűnő nézőpontja is hirtelen elhomályosul; hogy mit kezdenek új önismeretükkel, már egyedül a néző dolga kibogozni.

A direktor védjegye, hogy szereti több szemszögből, egymásnak felelgetve, a szubjektumok valóságmetaszétét, majd összecsiszítva bemutatni az olyan egyéni drámákat, amelyek egyetemes társadalmi-politikai jelentőséggel ruházhatók fel. Legutóbbi játékfilmje, a *Barbara* (2012) – amely Ezüst Medvét hozott Petzoldnak a legjobb rendezésért, és hazáját is képviselhette a szélesebb Oscar-mezőnyben – egy NDK-ban élő fiatal orvosnő kálváriáját dolgozza fel, aki 1980-ban nyugatra disszidálna szerelméhez, emiatt egy isten háta mögötti, kallódó gyerekeket gyógyító kórházba számúzik – itt aztán, a Stasi szoros felügyelete alatt, életstratégiája ellenkezőjére fordul. A főszereplőt alakító Nina Hoss azonos a Nelly régi-új személyiségét a melodráma és a lélektani thriller eszköztárával megelevenítő színésznővel, ami persze nem meglepő:

Petzold és Hoss közeli munkabarátokként immár hatszor működtek együtt tévé- és játékfilmekben, sőt a zavarodott, mégis nagy lelkierőt felmutató lányokat, asszonyokat alakító Hosst színpadon is rendezte már az ötvenöt éves direktor. A hollywoodi alapsémára felfeszített, az eseményváz helyett a lelki rezdülésekre fókuszáló, elemelt kameraállásból, lecsupasztított, olykor a kamaradrámák szintjéig bezárkózó képi világgal operáló stílusgyakorlatok az 1990-es években indult Új Berlini Iskola kézzelvonásait őrzik magukon, melynek Christian Petzold a legkarakteresebb alkotója, forgatókönyvíró-társa, Harun Farocki pedig a Berlini Filmakadémia tanáraként egyik legjelentősebb ösztönzője volt. Am Petzold mostani filmje mégis az új német film egy másik irányzatához, a történelmi félműltat tanulmányozó vonulathoz közeledik, igaz, ha úgy vesszük, jelen idejű valóságsszemléletét itt sem ereszti karnyújtásnyinál távolabb. Lene (a magabiztos Nina Kunzendorf szerepformálásában) az, aki nem tudja lezárni a múltat, így a filmből is idő előtt távoznia kell. Johannes (a *Barbara* után itt is Ronald Zehrfeld jeleníti meg Nina Hoss lelki társát, úzótt lezsersege mögött tragikus alak sejlik fel) és Nelly kettőse, amely mellett a mellékszereplők valóban mellékesnek látszanak, csupán történelmi árnyékot borít a kapcsolati és bizalmi válság hátterére: elveszettségük már-már ontologikus, nincs se vége, se hossza, leképezi atomjaira hullott személyiségük időn kívülségét és otthontalanságát.

„Mindig is a kiüresedett jelenségek érdekeltek, legyen az egy há-

zasság, úgy általában a társadalom vagy csupán egy szimpla eszme. Mi történik az összeomlás után? Az eszme foszlányai. Egy összedőlő ház építőkövei. A törmelékekből újra lehet ezeket építeni – de miként? Hogyan építünk fel újra egy eszmét, egy érzést, egy családot vagy egy társadalmat?” – teszi fel a kérdést a film kapcsán készített interjúban a rendező, aki instrukcióként csak annyit mondott színészeinek: nem arról forgatunk, hogy mi történt, hanem a félelemről, a rejtőzködő kollektív traumáról. És valóban: a *Phoenix bár*, amelyben természetesen senki nem éled újjá hamvaiból, mert lehetetlen az újrakezdés, megfoghatatlan az egzisztencia, és a büntudata elől, akárhány országhatáron kel is át, senki nem menekül, két fontos mozzanatra szándékosan nem derít fényt, azok a felderítetlen múltba vesznek. Az első mozgó, aki az eseményeket elindítja: az árulás tettese a szűk választékból bárki lehet, de még a véletlenek szerencsétlen együttállása sem kizárt. S az őstrauma, amely a bizalmat helyezi a látásában korlátozott Iustitia mérlegére: Nelly arcsérülése csak az ellenőrző ponton örökös katona rémült-viszolygó tekintetén át érzékelhető. Ha nincs tett és nincs elkövető, kizárólag áldozatok, nincs megbocsátás sem: a történetet nem lehet, de nem is érdekes lezárni. Vannak utak, amelyek nem vezetnek haza.

Phoenix bár (Phoenix). Színes, feliratos német filmdráma, 98 perc, 2014. Rendező-forgatókönyvíró Christian Petzold, operatőr Hans Fromm.

Mélyi József

Hiány és szabadság

Ha valaki ötven év múlva 2015 őszének története iránt érdeklődik, és újságcikkek, posztok, blogok, álló- és mozgóképek alapján a kultúra egykori magyarországi állapotaira akar következtetni, akkor valószínűleg nehezen tudja majd elhelyezni a nagyobb képben a Leopold Bloom-díjjal kapcsolatban felkutatott információkat. Nemcsak azért, mert a mi külön bejáratú katasztrófánkba ezen a szeptemberen beszökött a világ, és átdimenzionálta szinte valamennyi problémánkat, hanem mivel az idén harmadik alkalommal és immár a harmadik helyen megrendezett bemutató a hozzá kapcsolódó procedúrával, zsűrivel, általános körítéssel együtt kifelé azt sugallja, mintha legalábbis a kisebb keretben minden rendben lenne. Mintha errefelé még mindig működne a kortárs képzőművészet korábban létezett rendszere, mintha kompatibilis lenne a nemzetközi hálózatokkal, s mintha ezen a területen a legtehetségesebbek lennének a legelismerettebbek.

Ma még persze rendkívül tisztán látszik, hogy ez a rendezvény a kivétel; az elmúlt évtizedekben a világhoz közelíteni látszó struktúrák szinte teljesen felbomlottak, a negyven év alatti tehetséges művészek és kurátorok közül sokan külföldre távoztak, és maradt egy az állam által szinte teljesen sorsára hagyott, a stagnáló privát gazdaság szférájából pedig egyre kisebb forrásokból részesülő kortárs magyar művészet. Hiszen már önmagában az a tény is árulkodó, hogy egy

olyan szférát, amely a világon mindenütt a globalizáció jegyében önmaga oldja fel nemzeti határait, Magyarországon még mindig elsősorban a magyar jelző felől közelítünk meg. Sőt ennek az inverze sem jelent mást: az, hogy a Leopold Bloom-díj nyertesének az elkövetkező időszakban külföldi kiállítást kell rendeznie, a nemes szándék ellenére mindenekelőtt nem a nemzetközi vérkeringésbe való bekapcsolódással, hanem a hazai bezárkózással függ össze.

Óhatatlanul is ezek az első (fájó és beletörődött) gondolatok a díj hat jelöltjének – egy külön teremben a két korábbi nyertes műveivel kiegészített – tárlata kapcsán, mégpedig azért, mert a bemutatott anyag valóban nemzetközi színvonalú: a művek nagyobb része bármilyen biennálén megállná a helyét. Velence, São Paulo, Sydney vagy Isztambul helyett azonban mindez a Bálna emeletén látható, fényes elszigeteltségben, üres üzlethelyiségek felett és mellett, oly módon, mintha az egyes alkotók művei közti térbeli szüneteket a hatalmas épület légüres tereinek lehetne megfeleltetni. Hat művész hat sok tekintetben hasonló pozíciója jelenik meg a szellős, modern kiállítótermekben, ahol mennyezet helyett a gépészeti elemek funkcionális és geometrikus, szigorú és egyben póre rendszere borul a konceptuális indíttatású munkák fölé.

A geometrikus és konceptuális jellemzők egymás mellett élése szinte valamennyi alkotáson feltűnik: Kerecsi Nemere méheinek

hatszögalkotó tevékenységétől Kokesch Adám egyszerű mintázatú színes plexitábláin át Puklus Péter avantgárd indíttatású szobor-árnyék-konstrukciójáig. De az első benyomások alapján egyébként is több a közös jellegzetesség, mint arra egy sokat megengedő – és a progresszió igencsak rugalmas követelményét előtérbe helyező – kiírás alapján számítani lehetne. Kéves például a szigorúan helyi vonatkozás: mintha tényleg egy külföldi biennáléra készültek volna a művek, nem kell külön magyarázat a magyar jellegzetességek kibontására. Sőt mintha ez a határokkal nem törődő, a világ sok pontján értelmezhető nyelvezet arra is szolgálna, hogy az alkotók eltávolodhassanak a specifikusan kelet-közép-európai problémáktól, ezzel minden felvetést és témát azonnal egy általánosabb szintre emeljenek. Mindez azonban nem azonos a könnyű érthetőséggel; szinte valamennyi munkán tapintható a titokzatosság, az azonnali (képi) lefordíthatóság elleni „impregnáló réteg”. A kiállított anyag tehát több szempontból egyneműnek látszik, de az egységes felület alatt az egyes alkotói pozíciók karakteresen különböznek.

Kokesch Adám hosszú évek óta önálló világot épít: a bemutatott művekből egy most már térben is egyre inkább terjeszkedő univerzum rajzolódik ki, amelyben az alkotó a valóságból monomániás módon szűri ki a számára fontos elemeket. Kokesch valószínűleg saját „plexivilágban” él, amelyre a külvilág minden darabja egy különleges algoritmus alapján átírható. A megfeleltetések spektruma minden kiállítással és mű-átcsoportosítással változik: a mostani együttesben visszaköszönhet a pesti villamos-

megállók anyagvilága és dizájnja, de ugyanígy Kokesch keretébe illeszkedhetnek a fény útját és viselkedését vizsgáló bonyolult szerkezetek, szemvizsgálathoz használt eszközök, esetleg egy filmforgatás rekvizitumai is. Kiállított objektjei sok irányban nyitott asszociációteremtő készülékek, amelyekből a néző a látás és jelentés összefüggéséhez juthat el, vagy másfelé indulva kérdéseket tehet fel a művészet flexibilis kereteivel, illetve tárgykultúránkkal kapcsolatban.

Hasonlóan egységes világot alkotnak Albert Adám munkái, megközelítésmódjuk viszont sokkal közvetlenebb módon intellektuális: műveiben a percepció működésének vizsgálata mellett a megismerhetőség alapkérdése áll a középpontban. Érdeklődése kiterjed a természettudományos, társadalomelméleti, szellem- vagy gazdaságtörténeti összefüggésekre: egyes művei mintha komplex rendszerek töredékei, egy hatalmas – egyelőre képzeletbeli – archívum darabjai lennének. Albert Adám művei alapvetően szövegigényesek – valójában minden mű egy kibontható történet, amelynek megértéséhez elengedhetetlen a textuális háttér –, a szerteágazó megközelítéseket az egységes esztétikum mellett a szövegek tarthatják egyben. A Leopold Bloom-díj bemutatási módjával – amely leginkább valóban a biennálék világához hasonlít – a részletesebb kommentár nem kompatibilis, így azonban a művek együttesében a néző sok tekintetben a megfajtséktől elzárva érezheti magát.

Kerezsi Nemere munkái rövid kommentárokkal ellátva is világosak. Berliini képein a léghajóoptikai jelenségek és a történelmi emlékezet sűrűsödésének helyszínei kapcsolódnak össze egy motívum-

ban. A kép készítője közönséges turistaként az emberi kultúra, a történelem jelentéssel teli elemeihez viszi kameráját, hogy az időbeli egybeesést figyelve és kivárva a természeti jelenséghez rendelkezéses jelentést. A *Méhesben* című öszszetett művében a beavatkozás más irányú, lényegében mégis hasonló. Kerezsi lépeket alakít át, a hatszögű sejteket öt-, négy- és háromszög oldalúakkal helyettesíti, majd szintén kivárja a megfelelő pillanatot: filmen és tárgyi formában rögzíti, ahogy a méhek visszaalakítják a platóni testek mintájára, emberi kéz által eltorzított formákat. Műveiben a szobrászi alakítás és a természet műve, a természet-tudományos megfigyelés és a művészi szemlélet jelenik meg – időben egymáshoz rendelve.

118 Puklus Péter, illetve Kudász Gábor Arion munkásságának alapja a fotográfia, bemutatott sorozataik azonban kizárják a fotó szűk értelmezését, és a konceptuálisan kiterjesztett képalkotás felé mutatnak. Puklus kiindulópontja nem is fotográfiai, hanem szobrászi: műegyüttese középpontjában egy klasszikus avantgárd elemekből (fizikai értelemben pedig műtermi fa-, fémradékokból) építkező objekt árnyjátéka áll. A tárgy projekciója nemcsak fizikai, a belőle kiinduló gondolatok, asszociációk más képekbe fűződnek, s továbbgyűrűzve egészen a köztéri művészet mezőjéig jutnak. Kudász Gábor Arion művei két falon egymással párhuzamosan sorakoznak, a legszemélyesebb archívum – a művész édesanyjának halála után összeállított képsor nagyon személyes leltár – áll szemben a szándékosan személytelen konceptuális szociográfiával. Az érzelmeket felkavaró feljegyzésekkel szemben ott áll egy „*Elektromos vezérlőrendszer egy leszerelt téglagyárban*”.

Kudász a két oldalon egy-egy történetet (re)konstruál – mindkét esetben struktúrákba rendezett képek segítségével.

Katarina Sevic a Technica Schweiz csoporttal együttműködésben hozta létre az *Alfred Palestra* című projektet. A történelem egymásra íródott rétegeit feltáró színházi munka eredeti helyszíne egy franciaországi iskola, Alfred Jarry egykori gimnáziuma volt, ugyanaz a hely, ahol annak idején Alfred Dreyfus második perét is rendezték. A Sevic által készített, abszurdnak látszó színházi rekvizitumok – fából készült, hordozható könyvtartók és egy furcsa lábtartóval kiegészített ágy – révén a kiállítóterben is átélhetővé válnak az egymásba fonódó történetek. A gimnázium diákjaival a 2014-es Rennes-i Biennále keretében rendezett olvasási gyakorlat, workshop és előadás révén a valós funkcióval rendelkező, mégis szurreális tárgyak kortárs tartalommal telnek meg, a jelenben teszik újra átélhetővé az elképzelt történelmet. A 2015. évi Leopold Bloom-díjat Sevic kapta, talán azért is, mert munkájában a legplasztikusabban jelent meg a történelmi súlyú problémák kortárs feldolgozhatóságának lehetősége.

A Bálnában rendezett kiállításon külön terembe kerültek a korábbi két győztes – Nemes Csaba és Batykó Róbert – festményei. A konceptuális alkotások mellett műveik azonban súlytalannak látszanak: mintha nem egy vagy két év, hanem legalább egy évtized választaná el egymástól a korábbi és mai alkotásokat. A festők klasszikusoknak (Nemes Csaba esetében pedig a több asszociációt lehetővé tevő koncept művek között didaktikusnak) tűnnek a kortárs kérdéseket konceptuálisan és enigmatikusan,

néhol tudományosan, sokszor pedig sterilen megközelítő ez évi művekkel szembeállítva. A festményekhez képest is szembetűnővé válik, mennyire fontos és mai kérdés lehet a történetek, a környezet, a természettudományos tapasztalat vagy a személyes múlt olvashatóságának, transzformálhatóságának problémája.

A kiállításon kitapinthatóvá válik, mennyire távol van mindez a mai közönségtől – a külföldi zsűri által kiválasztott és elbíralt művészi pozíciók mögött jelenleg sem szélesebb hazai érdeklődés, sem magyar intézményes közvetítőrendszer nem áll. Tíz évvel ezelőtti viszonyokra vetítve a Bálnában látható alkotók bármelyike önálló kiállítást érdemelt volna az Ernst

Múzeumban – ma már az NKA támogatásának megszerzése és egy komolyabb installáció finanszírozása is súlyos probléma. A másik oldalról nézve azonban mindez több szabadsággal jár. Ugyan intézményes háttér nélkül és kétségek között, a siker kritériumainak felismerhetetlenségével küzdve és legtöbbször eladhatatlanul, de az alkotóknak minden egyes pillanatban szembe kell nézniük azzal a kérdéssel, hogy mi a művészet. Az ebben a kérdésben rejlő szabadság most minden egyes bemutatott műből sugárzik.

A Leopold Bloom-díjra jelölt művészek kiállítása a Bálnában, 2015. szeptember 4-től november 15-ig. Kurátor **Szegedy-Maszák Zsuzsanna** és **Hanka Nóra**.

rol-rol

Csengery Kristóf

119

Varietas delectat

A közelmúltban jelent meg a nemzetközi hírű kontratenor, Philippe Jaroussky kitűnő lemeze, amelyen francia zeneszerzők Verlaine-megzenésítését éneкли. Mi lehet érdekesebb és vonzóbb egy kiváló kontratenor lemezénél? *Őt* kiváló kontratenor közös lemeze! Ilyen is van, és ez is a közelmúltban látott napvilágot. A kiadó, a Decca nyilván a hajdani Három tenor jelenséget parafrázálja a *The 5 countertenors* címmel: mindnyájan emlékezünk Luciano Pavarotti, Plácido Domingo és José Carreras világszerte elsöprő sikert aratott közös fellépéseire, amelyek talán még ma is tartanak, ha nem vet véget a soro-

zatnak 2007-ben a 72 éves Pavarotti halála. Mi a jó az ilyen koncertekben és lemezekben? Nyilvánvalóan az *azonos, de mégis különböző* élményével való bizsergető találkozás. *Szinte* ugyanazt halljuk, például azonos hangfajt, három tenort – de a Pavarotti–Domingo–Carreras hármas esetében is hallatlanul érdekes és szórakoztató volt meghallgatni velük egy áriát, például a *Turandotból* Kalaf herceg *Nessun dorma*-áriáját úgy, hogy minden dallamsort más énekel, más stílusban, más felfogással, más ízléssel, más személyiséggel, és aztán a végén, a harmadik és egyben záró *vinceròt* (győzni fogok) hárman

egyszerre zengik heroikusan, felkötve ama nevezetes *h*-ra, hogy onnan leereszkedve érje el a három fenséges hang a valószínűtlenül hosszan kitartott, záró *a* diadalmos fennsíkját. (Ez az egyik olyan részlete az operairódalomnak, ahol a közönségből kiváltott hatalmas ovációhoz nem kell magas *c*-t énekelni...)

Vagyis a változatosság gyönyörködtet. Azonos fajú hangokból több, esetünkben mindjárt öt – és persze minden *voce* színe, fajsúlya különböző –, mint ahogyan eltérők az egyéniségek, akik a hangokat birtokolják. Ezért aztán sokfélék lesznek az előadások is, pedig a repertoár, amelyből a tíz áriát tartalmazó lemez válogat, természetesen azonos, a barokk *opera seriák* (komoly operák): Jomelli, Porpora, Galluppi, Händel, Mysliveček, Johann Christian Bach, Gluck, Bertoni, Hasse műveinek világa. E repertoár legfontosabb bravúrdarabjait persze akkoriban nem kontratenoroknak írták a zeneszerzők, hanem kasztráltaknak: őket rajongta körül a 18. században Európa, a köznéptől az arisztokratáig, sőt a királyokig.

A mi öt énekesünk esetében persze az is alig titkolt célja lehetett a Deccának, hogy megmutassa: mostanra a kontratenor (vagy férfialt) éneklés olyannyira elfogadottá, sőt ünneplétté vált világszerte (gondoljunk csak a már említett Philippe Jaroussky óriási sikereire), hogy szinte minden országnak, de legalábbis minden régióknak megvannak a maga nagyjai. (Hogy csak három jelentős csoportot mondjunk: más az angol, más a francia és más a német kontratenorok éneklésmódja, kultúrája, nem is beszélve az amerikaiakról. Nevekre lefordítva: David Daniels vagy Robin Blaze másképp énekel, mint

Andreas Scholl, és mindannyiukétől eltér Derek Le Ragin művésze.) Iskolák működnek, és egymással versengenek ezek kiemelkedő neveltjei, akik közül maguk is sokan a legújabb művészgenerációk nevelői, ilyen például az imént említett Andreas Scholl, aki hajdan a bázeli Schola Cantorum Basiliensis növendéke volt, ma pedig ugyanott ő az utóda a professzori székben egykori tanárának, Richard Levittnek.

Ezen a lemezen a variabilitás már a nemzetiségek és életutak terén is erőteljesen megnyilvánul. Yuriy Mynenko (a lemezen így írják a nevét, mi Magyarországon persze a Jurij Minyenkót preferálnánk) ukrán, és harminchat éves: 1979-ben született. Nála valamivel idősebb a katalán Xavier Sabata (1976), akit a budapesti közönség is hallhatott nemrég, a Magyar Állami Operaház júniusi Vivaldi-bemutatóján (*Farnace*). Szintén régi ismerősünk Max Emanuel Cencic, a hangfaj egyik ünneplétté sztárja, akit már gyermekként körülrajongott a közönség: ő is 1976-os, Horvátországban született, de Bécsben töltötte nevelődésének idejét, s még e zenével csordultig telt városon belül sem akárhol – a nagy múltú Wiener Sängerknaben fiúszoprán kórus tagjaként. Valter Sabadus (1986) a legfiatalabb: ő ma német illetőségű, de Aradon született, s családja a Ceausescu-rezsim bukása után emigrált Alsó-Bajorországba. Végül az ötödik művész ismét más földrajzi területet képvisel: Vince Yi Dél-Koreában látta meg a napvilágot, de mint sok ambiciózus honfitársa, ő is az Egyesült Államokban folytatta tanulmányait, Kaliforniában nőtt fel. Az öt művész a nemzeti és kulturális hátterek színes palettáját kínálja, ez aligha kétséges.

Ez a sokszínűség természetesen akkor is megnyilvánul, ha hallgatni kezdjük a lemezt. A tíz szám nyújtotta lehetőségeket patikamérlegesen kimérve, szigorú igazságossággal osztották el: minden művész két áriát énekel. Az a tendencia is megfigyelhető, hogy a többség igyekszik a két megszólalás alkalmával egyéniségének két különböző oldalát villantani fel, egy gyors, virtuóz számot és egy lassabb, lírai vagy tragikus hangvételű darabot választva. Valer Sabadus szólal meg elsőként: a nápolyi Niccolò Jommelli, Philipp Emanuel Bach és Gluck kortársa (évre egyidős volt velük) *Tito Manilo* című operájából énekel egy áriát (*Spezza lo stral piagato*), melynek tolmácsolásakor szenvedélyesnek mutatkozik, előadásmódját tűz hevíti és harciasság jellemzi. Ugyanakkor orgánuma nőiesen karcsú, mély regisztere azonban férfiasan tartalmaz, így az összhatás sajátos ketősséget mutat. Fontosak még nála az erős hangsúlyok, a ritmika élénk sodrása és a virtuozitás. Második megszólalása Christoph Willibald Gluck *Demetriójában* lírai-tragikus, belső történésekben gazdag hosszú hangokkal, lágy legatókkal. Második művészünk, Xavier Sabata először a nagy énekmestertől, Nicola Porporától, a nagy kasztráltak, Farinelli, Caffarelli és Salimbeni mesterétől énekel (az *Ifigenia in Aulide* egy áriáját): itt is van szenvedély, virtuozitás, ugyanakkor a hang mintha sötétebb volna a Sabadusénál. Az orgánum sötét színezetéről szerzett benyomásokat erősíti meg Sabata második megszólalása is az obligát lassú számban (Händel: *Agrippina, Voi che udite il mio lamento*).

És harmadik jelöltünk, Max Emanuel Cencic? Ő elég nagy név és elég nagy presztízsű énekes ah-

hoz, hogy mindjárt belépőként megengedjen magának egy olyan áriát, amely nem arra ad módot, hogy az énekes virtuóz technikáját csillogtassa, hanem inkább arra irányítja a figyelmet, milyen tragikus atmoszférát tud teremteni egy igazi előadó csupán a lírai legatodallamok éneklésével is. Erre nyújt lehetőséget Baldassare Galuppi *Penelope* című operájának *A questa bianca mano* című áriája. De azért Cencic a gyors szám lehetőségét sem hagyja ki, legfeljebb a második helyre teszi: Ferdinando Bertoni *Tancredijéből* az *Addio, o miei sospiri* már virtuózan és erőteljesen, a mély regiszterben is tartalmasan szólal meg figyelemreméltó orgánumán – és persze több mint magabiztos technikával. Végre egy igazi operasláger! – sóhajt fel a lemezhallgató a negyedik énekes első hangjainak hallatán, Yuriy Mynenko ugyanis Händelt választott, s tőle sem akármit: a *Serse* egyik fergeteges részletét (*Crude furie degl'orridi abissi*), amelyet az áriához il-lőn sistersgő indulatokkal, nagy hévvel és rendkívül hatásosan ad elő. Ő az egyetlen a válogatottból, aki nem törekszik a hangulatok és hangvételek egyensúlyára: második megszólalása (Johann Christian Bach: *Temistocle – Ch'io parta?*) is a szenvedélyes-furiózus áriatípusból való. Valer Sabadus kapcsán már említettük a nőiesen karcsú orgánumot: nos, Mynenko hangja is sokkal inkább feminin, mint maszkulin benyomást kelt. Mindez azonban semmi ahhoz képest, amit a koreai énekes, Vince Yi nyújt: az ő hangja abszolút női hang, színezetében is, súlyában is, mozgékony-ságában is. Világos, könnyed, repdeső orgánum, és tulajdonosa tisztában van ezzel, sőt rá is játszik a hatásra, zavarba hozva a hallgatót, aki tudni ugyan tudja, hogy

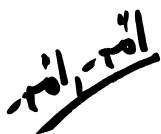
férfi énekest hall – de ha nem tudná, elhitethetnék vele, hogy hölgy, aki énekel. Ez a különös vibrálás, a nemekkel való játék a kontratenor éneklés esztétikai és lélektani élményéhez éppúgy hozzátartozik, mint ahogyan ugyanezt figyelhetjük meg az opera világában, az alt hangfajban a nadrágszerepek esetében, különösen Mozartnál vagy Richard Straussnál. Rafináltság, kifinomultság, sőt túlfinomultság. Vince Yi erre épít, ezt aknázza ki teljes sikerrel, s ebben segíti pergő technikája, sok folyékony legatója, előadásmódjának simulékony eleganciája. Öt hang, ötféle élmény – pedig mindenki ugyanabból a repertoárból válogat. Még szerencse, hogy a kritikusnak nem kell kiválasztania, kit tart a legjobbnak...

Apropó, repertoár. A lemez családka élményei közé tartozik, hogy mindvégig nem tudjuk eldönteni, ez a sok kismestertől származó, jobbnál jobb darab tényleg ennyire „ütős” zene-e, vagy csak azért hatnak ilyen közvetlenül, fűszeresen, temperamentumosan, mert megemeli őket a szuggesztív, olykor kifejezetten lehengerlő előadás. Vagy-

is azért, mert az énekesek „elviszik a hátukon a darabokat”. Egyszer így gondoljuk, máskor meg úgy. Bizonytalanság ezen a téren is – ez is a lemez egyik fontos élménye, nyilván nem véletlenül, hiszen ugyanezzel a bizonytalansággal játszik a CD a férfias és nőies hangkarakterek és megszólalásmódok hangsúlyozása terén. Kedves lemezhallgató, téged itt néha a pénzéért az orrodnál fogva vezetnek... Egyvalami azonban megkérdőjelezhetetlen: az öt énekes kvalitása. És ugyanígy biztos az is, hogy a szólistákat kísérő historikus együttes, az Armonia Atenea karmesterük, George Petrou vezényletével igazi klasszis, méltó az élmezőny más (náluk talán híresebb) kiválóságaihoz. Őket, úgy látszik, szerencsére nem érinti a görög válság. Érdekesség a magyar zenehallgató számára, hogy a lemez kísérőszövegét a hazánkhoz sok szállal kötődő Nicholas Clapton írta – egy hatodik kontratenor...

The 5 Countertenors – Yuriy Mynenko, Xavier Sabata, Max Emanuel Cencic, Valter Sabadus, Vince Yi, George Petrou, Armonia Atenea. Decca.

122



Fáy Miklós

Szeretni kell

Ennyi az egész. És ezt most nem tanulásként írom. A Hair tanulása egészen más, mint aminek gondolták, és amikor azt énekelték, hogy Peace, flower, freedom, happiness. Attól még tart a hatása, és az ember ma úgy ül be rá, hogy milyen szép kísérlet is volt, megpróbálni visszahozni a ferences szelle-

met, összehangolni a virágokat meg a szabadságot és az LSD-t... Ehhez persze nagyon be kellett csukni a szemet, és nagyon nem venni tudomást arról, hogy az LSD eredetileg mégiscsak a harcoló katonák halálmegvetését volt hivatva fokozni. Jó reggelt, holdfény.

Az előítéleteinkkel a nyakunk-

ban ülünk be Hairt nézni, hogy jaj, ez mekkora marhaság. Első előítélet. Második előítélet, hogy volt a film, és hiába tudjuk, hogy ez a Hair nem a film. Nem nehéz tudni, először is elmondják rögtön az elején, azonkívül néhány évtizede előadták az eredetit nálunk is a Kongresszusi Központban, az emberek meglehetősen csalódottak voltak, nem voltak benne a nagy jelenetek, a sorozóbizottság meg a meztelen fürdőzés a tóban. Viszont mindenkinek le kellett vetkőznie valamikor a darabban, erről hírhedt az eredeti változat.

Most még ezt is kihagyták belőle. Csak ez a lazaság van benne, valami halvány történet, amellyel eltántorgunk a következő számig. Szívem szerint azt mondanám, hogy ha nem volna, talán jobban járnánk, nem kell ennyi sem, énekeljék el, amit lehet, és közben teljen az élet, a mi életünk, meg az övék is, ezeknek a 67-eseknek az élete, akik úgy tudtak örülni a máznak, mintha tényleg nem volna holnap. Talán ezt is hitték: nincs holnap, addigra elkezdik bombázni egymást az öltönyösök és az egyenruhások, és mekkora pech pont az üllő és a kalapács között táncikálni.

Mi van, ha ennél valahogy mégis több a Hair? Nem számok sorozata, ilyen vagy olyan történettel összeragasztva, hanem megvan a maga logikája, zenei szerkezete, dalszövegi súlya? Ha nem véletlenül keveredett bele a Hamlet? Végül is megvan rá az esély. A zeneszerző Galt MacDermot másik, Magyarországra is elkerült, szerintem túl ritkán játszott musicalje, A veronai fiúk szintén Shakespeare, A két veronai nemes. Hátha valóban van itt valami nagy és súlyos költészet, nem csak színek és álmok. Hamlet nem csak egy teljes monológgal

szerepel a Hairben, What a piece of work is man, amit örömteli módon észre is vett a dalszövegeket fordító Závada Péter, de a majdnem utolsó szó is a Hamlet utolsó szava, the rest is silence. A többi néma csend. Mondjuk ez egy szótaggal több, Arany János nem gondolt arra, hogy énekelni is fogják a sorait. Csak azért örülök Závada Péter részen levésének, mert az amerikai himnusz idézetét például nem vette észre, vagy nem tartotta fontosnak felhívni rá a figyelmet a címadó dalban. Nem is lehet észrevenni.

Shakespeare-nél, vagy legalábbis a Hair szövegénél maradva, hát jó, nézzünk egy példát. Ezt a csendes kis dalt, a Frank Millst. A fiú, aki megvágta a Central Park-i csajokat két dollárra, és a lányok azóta is visszavárják, mert a címét elvesztették. De nem, nem a pénz miatt várják, csak úgy, őt magát. Miklós Tibor úgy fordította a szöveget, hogy Frank Mills bőrdzsekijének hátán három felirat van: Mary, Anyám és Bűn az élet. Nagyon bírtam ezt a megoldást, mert bár nem dzsekifeliratok, inkább tetoválások, de stimmelnek: akinek anyám tetoválása volt, mondjuk a nyolcvanas években, annak Bűn az élet tetoválása is volt. Az eredetiben egyébként Mary, Mom és Hell's Angels a három felirat a dzsekin, egy kicsit máshová helyezi a fiút, nem Szabolcsba, hanem a veszedelmes motorosok közé, hiszen körülbelül ez is a vicc a dalban. A kislány ábrándos szemekkel énekel ábrándos melódiát egy feltehetőleg igen veszedelmes emberről.

Ezt a poént egyébként Miklós Tibornál jobban veszi észre Závada Péter. Nála a bőrdzseki hátára az van írva, Mary, Anyám és Üsd a négert. Nyilván ilyen felvarrók nem

voltak már akkor sem, de a poén ül. Kicsit szomorúan mondom: erre az egyre emlékszem csak igazán, többnyire elmaradnak az emlékezetes bemondások, megmaradó sorok, és csak részben azért, mert úgy énekelnek, hogy nem is nagyon lehet érteni a szöveget. Ez is egy szakma, a dalszövegírás, a Hair alapján csak annyit lehet mondani, hogy nem reménytelen a Závada-helyzet, de gyakorlott szövegírótól és slamköltőtől ez azért kicsit lécsúró.

Nem is ez most a fontos, hanem a mindegy. Mindegy, hogy ül-e a poén vagy nem, mindegy, hogy elhangzik-e a dal vagy sem. A filmben nem is emlékszem, mikor éneklük, rajta van a filmzenealbumon, tehát biztosan elhangzik, talán a rádióból szól, vagy valami, de nem lényeges. Hiába keressük a zenei építkezést, csak egy a biztos, a musical két végpontja. Aquariusszal kell kezdődni, és a vége a Let The Sunshine In. Ami közte van, az a sorrend szempontjából mellékes. Mondhatni: igazi musical.

Néha szeretnénk, ha több lenne ennél, ha tényleg valami szabadsághimnusz vagy legalább megnyugvási pont volna a világban, ami azt susogná, hogy nem kell csinálni semmit, csak örülni az életnek, szeretni egymást, aztán meghalni, békésen, térdig érő szakállal. De hát nem ez a darab, hanem musical. Annak viszont nagyon ravasz, hiszen tudni kell hozzá énekelni, táncolni, zenélni, és közben úgy kell tenni, mintha ez valahogy magától menne, ez most nem koreográfia, hanem csak lötyögés, nem éneklés, csak dúdolás, nem színház, hanem létezés, ejtőzés, élet.

Nem vagyunk végtelenül messze tőle. Ami a táncokat illeti, tényleg félig rögtönzésnek hatnak, ha pe-

dig nem ilyen, az mindig tudatos, jelentéssel bír. Nem azért szteppelnek, mert az helyén van a Parkban, hanem mert gúnyolódnak. Egy pont ide. A másik pont, a színháziasság vagy életesség is körülbelül megvan. Dumálnak, lebeszélnek a nézőtérrel, felgyújtják a villanyokat, csupa agyonhasznált színházi közhely, de a nagyon civil bazmegolások még mindig hatnak kicsit, és hát nincs mit tenni, annyit romlott vagy javult a színpadi szitoktűréskéességünk, hogy egyre cifrábbakat kell mondani, ha azt szeretnénk, hogy legalább valaki fölhaborodjon. Valaki föl is háborodik, két idősebb hölgy a szünetben elköszön a mellette ülőktől, nem nagyon sok, de valami.

Közben a szövegkönyvben a Mohácsi testvérek szorgalmasan keverik a két valóságot, a darabot és az életet, Bukowski kiszól, hogy neki a darab végén meg kell majd halnia, meg mondják, hogy most nem lesz ruhacsere, azt a verziót nehéz is lett volna megfizetni, mármint a jogdíjakat érte. Meg, megyeget. Erősebbnek érzem a színházi valóságot, igazából a jogdíjak nem érdekelnek, viszont az mégis nagyon vicces, amikor azt mondja Berger, hogy megláttam a nagy Ót, az igazi nagy Ót, nagy Óvel. Nem röhögnek annyira, amennyire vicces, de hát ez van. Az is igaz, hogy ez a poén bármelyik Mohácsi-rendezésben elhangozhatna, talán el is hangzik majd, szóval nem kifejezetten Hair-tréfa, nem is lehetne angolra fordítani.

Már csak zenélni kellene. De azt nagyon. Lazán, de mégis nagyon. A zenekar jó is, egy rocktársaság, szaxofonnal, fuvolával kiegészítve bizonyos pillanatokban. Tisztább helyzet egy magát rockmusicalnek nevező darabban, mint amikor be-

csúszik az egész alá egy szimfonikus zenekar. Nem kell. Hiába tudja MacDermot a hangszerelést akár ezen a szinten is, mert nincs rá szükség. Már csak énekelni kellene.

Azt viszont tényleg nem ártana. Mert amúgy hiába tetszik, amit Pető Kata csinál, hiába rokonszenves az egész jelenlétének Kútvölgyi Erzsébetre emlékeztető komolysága, ha meg lehet örülni a hangszínétől, a rossz helyen váltó hangjától, a fakóságtól, csináltságtól. A fiúknál sem jobb a helyzet, Szabó-Kimmel Tamás nagyon magabiztos, vagy annak mutatja magát, szinte fáj, ahogy megy, dumál, uralkodik, de mindent elfúj a szél, amint énekelni kezd, ott már nincs meg ez az öntörvényűség, csak úgy elmegy, rendben van. A Bukowskit játszó Formán Bálint már nincs is rend-

ben, hamis is meg bejedd is, az előbbi ismeretében persze joggal van bejeddve, rossz spirál. Van még Nagy Dániel Viktor, aki azért elég jó.

Bevittük az előítéleteinket. Lehetetlen. Lejárt darab, amit a Belvárosi Színház fülledt nézőterén, minimális színpadán, ezekkel a nem táncoló, nem éneklő szereplőkkel lehetetlen megcsinálni. Tényleg lehetetlen. De ez csak az egyik fele. Mert ha végiggondolom, milyen Hair-előadásokat láttam eddig Magyarországon, szabad téren, edzett musicalszínészekkel... – messze ennek volt a legtöbb értelme.

Hair: Belvárosi Színház. Fordították a **Mohácsi testvérek**. Dalszöveg **Závada Péter**. Koreográfia **Bodor Johanna**. Rendezte **Mohácsi János**.

ról-ról

Sándor Erzszi

Jönnek a Bélák

Mivel az RTL Klubnak csak ön maga szabhat határt, úgy döntött, hogy ezt meg is teszi. Minek az a nagy nézettség – gondolhatták –, ha feleannyi nézővel is utcahossznyi előnnyel uralhatják a hazai médiapiacot. Bukjunk meg! – kiáltottak fel egy nyári estén, amikor már nem maradt a sifonérban egyetlen tehetségkutató műsoruk sem: gyártsunk olyan ótvart, amit már tényleg a legedzettebb nézőink se bírnak megnézni. Ezt jó előre be is jelentették egy augusztus végi sajtótájékoztatón, hogy ne érjen

senkit váratlanul. Kísérletezgetni fognak. Mivel az anyagi lehetőségeik a médiapiac sztereotípiához képest korlátlanok, mi történhet, ha kipróbálnak egy társkereső show-t? A semmi történik, jól látták.

Az az igazság, hogy az egyórás Vigyél el!-t csak két részletben voltam képes megnézni, mert az első fél óra egy teljes napra leállította az agyműködésemet. Hála a digitális világnak, nem vagyok kénytelen a valós időben tévét nézni, mert a Vigyél el!-ből egyszerre hatvanperces dózis biztosan maradandó agy-

károsodást okoz. Lehet, hogy a fél óra is, de ezt legfeljebb a környezetem érzékeli, én még nem.

Volt már társkereső műsor az újkori kertéves televíziós időkben. Noszaly Sándort és Benkő Dánielt kellett arra vállalkozó nőknek elcsábítaniuk, ők meg rózsaszálat nyújtottak át széles gesztussal annak, akinek a nevét a füldugójukra súgta a vezérlőpultból a szerkesztő. A két férfi közül az egyik lantművész, a másik teniszező, de már képtelen vagyok felidézni, hogy melyik melyik. Miképpen a tévéshow-ban megszerzett párkapcsolatuk is csak addig tartott, amíg az utolsó hámsejtet is le nem vakarta róla a bulvár. A tévéshow-k frigyei – ki hinné? – nem az égben köttenek.

Az RTL Klub most csak annyit tett hozzá a társkereső műsorok sokaságához, hogy dömpingben kínálja a nőket a műsoronkénti négy hímnek. Sokkal jobban nem lehet kislingelni egy társkereső műsort. Akárhogyan dúcolják alá – azon, hogy egy nő keres egy férfit vagy megfordítva, nem nagyon lehet változtatni (egyelőre). Akik ismerik az angol eredetit, a Take Me Away-t, azok szerint ez a műsor nemcsak reality, hanem kedves vetélkedő is. Nekem csak a magyar változat jutott, és ha ez a magyar reality, akkor hálát adok az istennek, hogy már túl vagyok a fogamzóképes időszakomon, és ha ez a vetélkedő, akkor inkább léírom hússzor, hogy Friderikusz Sándor is jó Vágó István helyén. (De hol van már az is?)

Le vagyok lassulva a korhoz képest, holott az én generációm egy rockandrollszerű ideje alatt képes volt életre szóló döntést hozni, néha többet is. De be kell látnom, hogy ez korlátlanul, sőt romantikusan-nyálasan hosszú idő az okos-telefonos társkereső appokhoz ké-

pest. A Tinderen 25 másodperc alatt születik meg egy elhatározás, úgy, hogy minden lényeges információt kicseréltek egymás közt a résztvevők. Vékony a vádli? offoltalak, szívi.

– Kék szemed van? A Life-ban gyúrsz? Kúrunk? – ez a három mondat egy chatben már direkt lelkezésnek számít.

Ilyen műsor és ennyire realitás a Vigyél el! reality show. Az angol eredetiben (ha ugyan) meglévő vetélkedőelemet kihagyták belőle. Kihagyták a figurákat is. A szendét, a bávatagot, a karcost, a démont, akik jól beszínezik az ottani show-t. Nálunk ömlesztett nők vannak.

Harminc – állítólagos – szinglit kasztingoltak a műsorba, többnyire nehéz életű műkörömépítőnők és szorgos rúdtáncipari munkásnők valamennyien. Jó, tényleg nem találná föl magát ott egy klasszika-filológia és/vagy neolatin tanszéken kutató szingli nő, még akkor sem, ha történetesen bárcarendszáma és épített műkörme van. Mert lehet.

Az RTL Klub a kisujjából kirázza a csilli-villi stúdiódíszletet, nem vacakol vele. Férjen bele mindenki, legyen benne lift, amelyben az alfahím leszáll a rá éhes nők gyűrűjébe, és legyen színes. Legyen igazán ronda.

Sajnos egyetlen hangot sem vagyok képes elhinni abból, hogy nem előre megbeszélte, kitervelt, a vezérlőből utasított, kiszámított párbeszédet és beszélásokat hallok, pedig meglehet, a résztvevőknek van valamennyi szabadságuk. Azt talán nem is hinném el, hogy magába a párválasztásba ne szólnának bele – nagyon erősen kellene érvelniük a szerkesztőknek, hogy meggyőzzenek. Így viszont csak arról számolhatok be, amit látok. Adott harminc egymást gerjesztő, szingli nőből álló félkoszorú, ezeknek há-

rom lehetőségük van eldönteni, hogy az elébük tálalt hím tetszik-e nekik, vagy nem. Az első alkalom az, amikor alászáll, és bemutatkozik, hogy ő Béla.

Jújj, Béélaaa! – sikolt fel a stúdió fele, és nyomja a gombot, mert aki Béla, az vérgáz.

– Most tényleg, mér nyomtad ki? – kérdezi Istenes Bence, a műsorvezető, mire a lány: – De hát Béla! Most hogy mondjam neki, hogy Béla?

Reality. Ha valaki nem tudná.

Akinek Béla önmagában még nem válóok, az nem nyomott gombot, és így benn tartotta magát a második körben, amelyben levetítenek egy kisfilmet Béláról. Nagyjából olyat, amelyben kiderül, hogy vérfertőzéshez közeli kapcsolatban él a nővérel, viszont sárkányhajós evezős vagy motoros futár, aki szombatontként mezítláb nyomja a Bulibárára, vagy éppen ő maga a disc-jockey. Ez már azért jobban megosztja a nőket, mert Béla hasonló hatást lehet dobni ugyan a kocakákkal, de a Bulibárá, az kész. Így aztán néhányan nem vállalják be, kinyomják a kis gombjokkal, ezzel megint szűkül a szájba jöhető nők köre. Ám van egy harmadik kör, amelyben Béla a stúdióban vitézkedhetik. Borzalmas hamisan, a felismerhetetlenség határán gitározik valamit, amihez énekel. Itt már csak az érzékeny szívű, anyatípusú műkörömépítőnök maradnak versenyben, és akkor elérkezik Béla nagy pillanata, ő választhat az addig mellette kitartó nőkből valakit, akivel majd elhalad Cupido Beachre, hogy ott a tengerparton a stáb rájuk csatoljon egy mikroportot, gopro kamerát, akármit, amelyek folyamatos jelenlétében szerintem megmondják nekik, hogy mit tegyenek, de ez a realityben úgy jelenik meg, mintha a pasi vil-

lantott volna a nőnek egy randevút.

Ezekből a légyottokból bejátszának a stúdióban hörgő női csapatnak meg a nézőknek persze, hogy megmutassák, milyen az igazi szerelem, amely a tengerparti, csillámló fövényen alapozódik, és a naplementében apró kortyokban ivott borocskával a hozzá illő homár tál à Newburggal éri el a tetőfokát, miként az a tatabányai pannelban szótt tévénezői álmokban oly gyakori.

A tengerparti bejátszásokban, a stúdióban még az ingüket letépő, kockás hasukat mutogató pasik egy betanított nehézfémipari szakmunkás finomságával kápráztatják el a kiválasztott nőt, aki a műsorban még felajzottan sikoltozott, ám mire Cupido Beachre ér, előtör belőle az eladdig féltve rejtgetett visszafogott gépirókisasszony. A világ legunalmasabb randevút adják elő, nem csodálkoznék, ha az, aki a stúdióban nézi őket, soha nem akarna eljutni odáig. Inkább megmarad szinglinek, amivel biztosítja magának a napi betevő bulvárfigyelmet, már ha elég ordenáré, eléggé kivarrt, és bírja a szexista dumákat.

Bírja, különben minek menne a húspiacra?

Istenes Bence, a műsorvezető nem is tesz mást, mint tiszte szerint a méretes stúdióban lefutja a félmaratont, és közben a nők meléivel beszél. Ez alkalmanként hatvan darab női mell, van témája. Az RTL Klubban nyilván működik egy szexistamegjegyzés-számláló, és ha az adott műsorvezető az előírt mennyiséget nem teljesíti, legyen az akár Istenes Bence, akár Sebestyén Balázs, egyszerűen nem kapja meg a fizetését. Meg kell dolgoznia. Istenes Bence ordít, rohangál és gátlástalan, holott nyilván lehetne

vicces és cinikus is. Lehetne, ha tudna. De csak azt tudja, amit nyújt. Ő is és az egész műsor is erőltetett, mesterkéltné, megjátszott és tökéletesen aszexuális. Tekintettel arra, hogy egy párválasztó realityról beszélünk, a magyarság atól gyarapszik majd, ha nem nézi, és szombat este más elfoglaltságot választ helyette. Vigyázva szörföljön, ha a kezébe akadna mégis a távirányító, mert a Cupido Beach-es randevúk annyira lankasztók, hogy váratlan szemrevételezésük az egész hétvégét hazavághatja.

Aki mégis megnézi, annak az egyetlen öröme a hűsvásár első fázisában lehet, amikor jönnek a Bélák, és félnek a nők első ítéletétől.

Remeg a szájuk széle, görcsbe áll a fejük, mert a stúdióban vágni lehet a női hormont. Itt van még egy kis bosszú a folyamatos női megfelelésért, ami aztán eluralkodik a műsoron, a nőknél és a férfiakon egyaránt. A nők inkább megszeretik a Bélákat, hajlandók a Bulibáróra mezítláb dajdajozni a holdfényben, és nem észrevenni az önmagától eltelt, pszichopatagyanús bájjúnár farzsebében a műanyag fésűt. Csak mehessenek párosan Cupido Beachre.

Ez a reality.

Vigyél el! RTL Klub, szombatonként. Műsorvezető **Istenes Bence**.

