Pető Iván

A múlt újrateremtése

A játékfilm varázsa, hogy a néző, bár tudja, hogy komponált sztorit lát, valamilyen mértékig valóságnak képzeli, különben aligha élné át érzelmileg. Ez az effektus működik az „igazi" embereket megidéző alkotásoknál is, azzal a különbséggel, hogy ha a film elfogadható minőségű, hitelesnek tetsző, a legtöbben a mozi után is hiszik, amit láttak, az a valóság hű tükre. Persze az átlagnéző nem tudja, mi az, ami tény, ami a valóság kis módosítása, és ami teljes mértékig fikció, ezen belül akár a látottak szerint is történhetett volna, vagy teljesen a fantázia szüleménye.

A *Blokád* című, névleg a taxisblokádról készült film az agitprop *Elk*rtuk*kal összevetve más minőség. Jobb fazonja, látszólagos hitelessége miatt könnyebben fogadja el a néző, hogy a valóságot látja, de azért az Oscar-jelölés, ahogy mondani szokták, tréfának túl erős. A másfél milliárdos kiemelt állami támogatásból, valójában Antall József emlékének szépítésére készített, személyét jócskán megemelő, remek színészi alakításokkal, ügyesen felépített munka jórészt Kónya Imre 2019-ben megjelent könyvére épül (*Antall József közelről, Kortárs Kiadó*).

A filmet hasonló színvonalon, de korrekten, dramaturgiai baklövések, hazugságok és – nevezzük nevén – aljasság nélkül is el lehetett volna készíteni, akár még Antall visszafogott idealizálásával együtt is. Mert a drámai alapanyag adott: a demokrácia és nyugati értékrend mellett elkötelezett hős, aki bevallása szerint egész felnőttkorában arra készült, hogy politikai szerepet vállaljon, a körülmények miatt évtizedekig – ahogy Fehér Ferenc emlékezett szavaira – alámerült és kibekkelt, látszólag harmonikusan illeszkedett a konszolidált Kádár-rendszerbe, amikor pedig közel 60 évesen végre eljött az áhított lehetőség, szinte megoldhatatlan helyzettel, feladatokkal kellett megküzdenie. Túl a gazdasági és társadalompolitikai örökségen, csak néhány hónappal a megnyert választás, miniszterelnökké válása után, éppen, amikor műtétje miatt – mint a filmben mondja – egyszer betegszabadságon van, kitör a taxisblokád, amely így-úgy, de a társadalmi elégedetlenséggel szembesíti. Ráadásul kitűnik, amin legkevésbé valószínűleg ő lepődik meg, hogy távollétében kormánya, pártja nem képes kezelni a helyzetet. Kórházi ágyáról lényegében neki kell megoldania a konfliktust. Mindeközben rákkal diagnosztizálják, tudnia kell, lehet, hogy a mandátumát sem töltheti ki. Ha kb. ezt prezentálják, együtt a főhős „emberi arcával", az ifjú Antall olykor kimondottan szép filmbeli jeleneteivel, az alámerülés évtizedeinek nagyvonalú elfelejtésével, ugyanúgy „működne a mozi", mint a látható változat. Egy tisztességes munkába még az is belefért volna, ha Antall erényeinek érzékeltetésére Göncz Árpád a megvalósítottnál hitelesebb viszonyítási pontként jelenik meg, hiszen a két régi barát ab ovo két eltérő karakter, 1990 utáni pozíciójuk is más szerepet osztott nekik. A miniszterelnöki munka sokszor jár

kellemetlen következményű döntésekkel, míg a köztársasági elnök, a nemzet egységének megjelenítője a kivételes eseteket nem számítva, mint éppen az országot megbénító blokád, többnyire nem kényszerül ilyesmire, kis túlzással elég, ha szépeket mond. Míg Antall profi politikusnak, sőt államférfinak tartotta magát, készült is ilyesmire, Göncz nem álmodott hivatásos politikusi szerepről, elnökké válása után is a civilt, a laikust, az antipolitikus politikust kívánta megjeleníteni – a térségben egyébként nem egyedül, gondoljunk csak Václav Havelra. A kétféle feladat és szerepfelfogás, az ebből adódó eltérő nézőpontok, anélkül, hogy szükség lenne bármelyik legitimitásának utólagos kétségbe vonására, elmarasztalására, önmagában is teremthetne filmes feszültséget.

Ezzel szemben a *Blokád* úgy emeli Antallt a magasba, és csinál belőle rettenthetetlen, bölcs államférfit, hogy ellenpontként Gönczöt a mélybe taszítja, karikírozza, hiú pojácaként mutatja be, aki népszerűsködése okán és nem meggyőződésből cselekszik, tesz keresztbe a kormánynak, mindezen túl a múltjában sötét dolgok sejthetők – olyannyira elrajzolt a figurája, hogy az átlagos tájékozottságú néző számára is „kilóg" a filmből. (*Könyörtelenül lehullt a lepel Göncz Árpi bácsiról. Hiánypótló, zseniális film Antall Józsefről és a taxisblokádról* – írta a *Magyar Nemzet*.)

A film első epizódja, de több szempontból is meghatározó eleme Göncz és Antall 1990. június eleji moszkvai útját idézi fel. Apróság, furcsa ötlet, hogy a magyar delegáció landolásának alátfestője a manapság újra népszerű régi olasz partizándal, a *Bella ciao*. A kitalált karakterének megfelelően eleve begyulladtnak mutatott Göncz, félve a szovjet büntetéstől, lebeszélné Antallt, hogy felvesse Gorbacsovnak a Varsói Szerződés (VSZ) felszámolását. Antall persze hajthatatlan, elő is áll a javaslattal. Valójában, de ennek nincs különösebb jelentősége, szemben a film prezentációjával, nem kétoldalú találkozón járt a delegáció, hanem a VSZ Politikai Tanácskozó Testületének ülésén vett részt. Az már lényeges viszont, hogy a téma is itt került elő, de Antall nem a VSZ felszámolását, hanem a csehszlovák delegációval együttműködve a szervezet, illetve katonai szervezete demokratikus reformját vetette fel. Ez jóval óvatosabb lépés volt, mint ami Magyarországon már napirendre került, ugyanis Vásárhelyi Miklós az SZDSZ képviselőjeként már május elején előterjesztett egy parlamenti határozati javaslatot, miszerint az 1956-os Nagy Imre-kormány nyilatkozatát a VSZ-ből történő azonnali kilépésről csak a szovjet invázió miatt nem foglalták törvénybe, ezért a parlament deklarálja, hogy Magyarország nem tagja a Varsói Szerződésnek. Antallék moszkvai útja idején a parlamenti pártok egyeztetése még tartott a szövegről, mellesleg a mai közönség számára elképzelhetetlen kölcsönös megértésben. (A módosítások után a határozatot az Országgyűlés 1990. június végén fogadta el.) Még egy év kellett ahhoz, hogy a VSZ megszűnjön. Ahogy akkor Für Lajos honvédelmi miniszter fogalmazott, nem a magyarok intézték el, hanem a nemzetközi változások következménye lett.

A filmbeli jelenetsorban a szovjet és a magyar delegáció találkozóján Göncz megszólalását kínosnak, nevetségesnek állítják be, miközben, ha Antall a bemutatott módon, a kétol-

dalú tárgyalás antréjaként, előzetes diplomáciai egyeztetés nélkül dobja be a VSZ felszámolását, az lett volna az igazi amatőrség.

A film szerint a taxisblokádot kiváltó benzináremelés egyik legfőbb oka, Irak Kuvait elleni agressziójának világpiaci következményei mellett, hogy az oroszok elzárták az olajvezeték csapját. A néző aligha érti félre: ez Antall bátor és kemény moszkvai fellépésének megtorlása. Valójában a blokád idején akadozott ugyan a vezeték működése, szándéktalanul, de elzárás nem történt. A két esemény, a moszkvai út és az áremelés között eltelt négy hónap miatt logikátlan is a film beállítása. Egyébként, ha a bemutatott változat igaz lett volna, az éppen Göncz filmbeli óvatosságát igazolná, mellékesen az meg egyenesen viccesre sikerült, hogy Antall elveket követ, ezért hátrányokat is kockáztat, ő a mai „Brüsszel", míg Göncz, a hátrányoktól félve, az elveket feladva Orbán előképe lenne – de ki vesz észre ilyesmit egy film sodrásában.

Nyilván értelmetlen minden jelenetet összevetni a valósággal, de néhányra azért érdemes kitérni. Nincs köze a tényekhez annak a beállításnak, hogy a blokád első napján a taxisok már majdnem megállapodtak a kormánnyal, amikor Göncz nyilatkozata, miszerint a kormány függessze fel az áremelést, a blokádozók menjenek haza, kerüljön az Országgyűlés elé a benzinár ügye, szétverte a gyors befejezés lehetőségét. A kormány, az MDF ugyanis Göncz nyilatkozatáig kérlelhetetlenül azt képviselte, hogy a blokád jogellenes, nincs kompromisszum. Göncz „békepárti" megszólalása és az elnöki pozíció alkotmányos határait feszegető, mert a kormány kompetenciáját érintő fellépése éppen erre és a blokád minden eszközzel történő felszámolásával fenyegető kormánynyilatkozatra reagált. A film sok logikátlan mozzanata közül az egyik egyébként éppen az, hogy miközben Göncz fellépését kívánják rosszindulatúan beállítani, a hidak megtisztítására alkalmas katonai felvonulás bemutatásával/kitalálásával éppen indokoltságát támasztják alá. Ha a jogellenesnek tartott demonstrációt a látott katonai erővel felszámolják, ahhoz képest a 2006-os rendőri fellépés babazsúr lett volna. Mellesleg mintha a film arra építene, a nézőnek nem ugrik be a 2006-os megmozdulások, Orbán parlament előtti 2007-es kordonbontása és a blokád analógiája. Vagy lehet, hogy az alkotók sem vették ezt észre?

Sokan ismerik Göncz fényképét, amikor két karját magasra emelve, mindkét kezével a győzelem V betűjét formálta. A fotó köztársasági elnökké választása utáni ünneplésekor készült. Most a mozdulatot a taxisok és a kormány megállapodása utáni pillanathoz időzítik, mintha az elnök győzelemként, a maga győzelmeként ünnepelné a konfliktus lezárását, szemben a bölcs miniszterelnökkel, aki azt mondja, nincsenek győztesek.

A film valóságtól merészen elrugaszkodó elemei közül érdemes megemlíteni Antall 1956-os szerepének beállítását is. Azt már sok évvel ezelőtt megírták, hogy Antall utóbb rosszul emlékezett egykori tetteire, október 6-án nem tartott beszédet a Batthyány-örökmécsesnél, nem alakította meg a kereszténydemokrata ifjúsági szervezetet, mert ilyen nem jött létre, nem védte vagy foglalta el fegyverrel a kisgazda székházat, így ezekről a filmben nem is esik szó. Viszont egy jelenetben Gönczöt és

Antallt Kovács Béla és idősebb Antall József megbízza egy szöveg elkészítésével, amit Bibó István nevének említésével összecsúsztatnak a Nagy Imre-kormány államminisztere által jegyzett, 1956. december elején kelt memorandummal. A néző azt látja, hogy Göncz mintegy titkárként gépeli az egyébként nála tíz évvel fiatalabb, akkor 24 éves Antall diktálását, majd az inkriminált írást a politikai rendőrség Antallék lakásán, házkutatás során keresi, sőt, az ifjú Antallt le is tartóztatják. Kihallgatási jelenetében tudtunkra adják, hogy a kihallgatók mindent tudnak, vagyis valaki köpött. Azt sejtetik, ez Göncz lehetett, hiszen más bennfentest nem ismerünk meg. A valóság mindezzel szemben az, hogy Antall ilyetén szerepének nincs ismert nyoma. Göncz sem szövegezett, hanem a Bibó-féle memorandum külföldre juttatásában játszott döntő szerepet. Antallt nem ilyesmiért, hanem 1957. március 15. előtt, a MUK (Márciusban Újra Kezdjük) miatti preventív intézkedés részeként vették néhány napos őrizetbe, több ezer más emberrel egyidejűleg. Kihallgatásának, ha egyáltalán volt, nem maradt dokumentuma. A film azt viszont elfelejti említeni, hogy a Bibó-per másodrendű vádlottjaként Gönczöt életfogytiglani börtönre ítélték, és másokkal együtt az 1963-as amnesztiával szabadult. Persze ha ezt jelzik, nem lebegtethető a besúgás gyanúja.

Az alkotók számítanak rá, a nézőben nem merül fel: ha 1956-ban az történt, amit a filmben sugallnak, egyáltalán, ha Göncz olyan ember lett volna, mint amilyennek mutatják, akkor Antall vajon miért javasolta 1990-ben a köztársaság elnökének?

Blokád, filmdráma, 100 perc. Rendező: **Tősér Árpád**. Forgatókönyv: **Köbli Norbert**. Operatőr: **Nagy András**. Producer: **Lajos Tamás**. Főbb szereplők: **Seress Zoltán**, **Gáspár Tibor, ifj. Vidnyánszky Attila**.

Csepeli György

Szókratészi játszmák

A TikTokon nemrég megkérdezték tőlem, hogy akadálya-e a szerelemnek, ha a szerelmesek között nagy a korkülönbség? Magam is meglepődtem, hogy már az első nap 90 ezer like-ot kaptam a szonjaszobeczki néven futtatott kis videóra, ami azt mutatja, hogy hatalmas az igény az efféle kérdésekre adott válaszok iránt, függetlenül attól, hogy helyeseljük vagy elutasítjuk a nagy korkülönbséget a szerelemi kapcsolatokban.

A szerelem nemtől függetlenül hidalhatja át a szerelmesek eltérő életkora által nyitott szakadékot. Legkevésbé az idős férfi és a fiatal lány közötti kapcsolat láttán kapjuk fel a fejünket. Ezt a sémát tartjuk leginkább magától értetődőnek, melyben a férfiak nőkkel szembeni fölénye jut kifejezésre. Kirívó, bár ma már megdöbbenésre aligha okot adó kapcsolatnak számít, ha a nő jóval idősebb, mint a férfi, akit szerelmi társaként választ. Két változat marad. Az

egyikben idős férfi szeret ifjat, a másik változatban idős nő bolondul bele a nála jóval fiatalabb lányba. További variációkra ad lehetőséget, hogy a szerelem kölcsönös vagy egyoldalú, s ha az utóbbi, akkor melyik az aktív szerelmes, és melyik a passzív, aki végül elhagyja az őt szerető felet.

Az idős férfi fiatal fiúk iránti rajongásának archetípusát Thomas Mann alkotta meg fájdalmasan szép novellájában, mely mindenkiben felkelti az elérhetetlen szépség utáni vágyat, aki olvasta a novellát, és járt Velencében. François Ozon filmjében hasonló módon egy fiatal ifjúba egy nála jóval idősebb férfi habarodik bele, aki az efféle kapcsolatokban gyakorlott Szókratész szavaihoz híven „el nem szakad tőle se éjjel, se nappal, hanem valami kényszer és ösztökélő vágy nem hagy neki nyugtot, ez hajtja őt, mivel szüntelen gyönyört jelent neki, ha látja, hallja, megérinti és minden érzékszervével érzékeli kedvesét". Az ifjú azonban vonakodva viszonozza idős partnere szerelmét, s idővel elfogja az idegenkedés. Szókratész szavait idézve, „látnia kell egy öregedő, rég elvirágzott arcot, s a többi sem marad el ettől, aminek még felsorolását meghallgatni sem volna gyönyörűség". Így készül el a csapda, melyből a nem kívánatos valóságra vak szerelmes férfi nem tud szabadulni.

Denis Ménochet alakítja Peter von Kant, a divatos, jól kereső filmrendező szerepét, aki magához csábítja a Khalil Ben Gharbia bőrébe bújt, megigéző külsejű arab fiatalembert. A jóképű, csábos testű fiatal férfi nem okoz meglepetést a néző számára. A befogadott, amint megszerzi idős szeretője jóvoltából a hírnevet, lelép, s visszatérve feleségéhez önálló filmszínészi pályáján aratja sikereit, mit sem törődve a fájdalommal, melyet maga után hagy a lakásban, ahol a magányával szembenézni képtelen Peter von Kant él. A 85 percen át mutatott pergő történet bővelkedik a homoszexuális testi aktusok látványát kedvelők számára izgató, az efféle aktusokat nem kedvelők számára visszataszító képekben, miközben várjuk az egyáltalán nem boldog véget. Peter von Kant anyja szerepében feltűnik a múlt század hetvenes éveinek német idolja, Hanna Schygulla, akinek csak a szeme maradt régi, teste megroppant, arca elvesztette egykori hamvas báját. Stefan Crepon játssza remekül a Peterbe szerelmes engedelmes házi rabszolga szerepét. A lakásban időnként felbukkan Peter barátnője, majd a lánya is megjelenik.

A moziban ülve mindent megkapunk, ami egy sikeres mai kamaradarabhoz szükséges. Befizetünk a roppant jeges űrön át lélektől lélekig vezető kalandtúrára, melynek része az alternatív szexualitás, a fogyasztói kapitalizmus jámbor bírálata, a művészi létet átható hátborzongató idegenség, s jolly jokerként ott van a szerelmesek közötti nagy korkülönbség, mely iránt, mint a TikTok-példa mutatja, ma talán nagyobb a közérdeklődés, mint valaha. Ozon ügyesen mozgatja filmje szereplőit, akiket mindvégig egy kis lakásban láthatunk, ahol a rendező tágra nyitja a lelkek közötti teret, melyben az önmagát megbolondító öregedő férfi szeret, majd szerelmét elveszítve szenved, tör-zúz, míg bele nem nyugszik a megváltoztathatatlanba. Az öregedő férfi jól látja, hogy az öregség ellenszere a fiatalság, ami azonban természetes ellensége

minden előtte születettnek. Az idős férfi fiatal fiú iránt érzett egyoldalú szerelme szomorú történetében a mulandóság kegyetlen valósága mutatkozik meg. A fiatalnak járó ártatlanság nem akarja vagy nem tudja megérteni az előtte született bűnösségét, akire már nem a megváltás, csak a halál vár.

Az ókorban Anaximandrosz sejtette meg az egymást követően születettek múló életére kérlelhetetlenül érvényes törvényt, mely szerint „amiből a dolgok létrejönnek, szükségszerűen abba kell pusztulniuk is, hisz bűnhődniük kell és megítéltetniük jogtalanságaikért az idő rendje szerint". Peter von Kant egyetlen bűne az életkora, mely elől nem menekülhet, öregségéért fiatal szeretője bünteti, aki még nem tudja, hogy rá is hasonló sors vár majd, ha odaér.

Ozon filmje nem rossz, ám a rendező nem saját anyagból dolgozik, s miközben létrehozta a maga filmjét, kimosta az eredetiből az aranyat. Mint korábban már máskor is tette, Ozon Rainer Werner Fassbinder életművéből merít. Fassbinder a német összeomlás hónapja végén, 1945. május 31-én született, s fiatalon, 37 éves korában halt meg. Egész életét Nyugat-Németországban élte le, szeizmográfként előre jelezve a gazdasági csoda által teremtett társadalmi nyugalom és biztonság töréspontjait a lelkekben. A francia filmrendező ötven évvel később újraalkotja a fiatalon elhunyt német zseni Petra von Kant keserű könnyei címmel 1972-ben készített filmjét, mely a csúcsokban bővelkedő pálya egyik legcsodálatosabb darabja.

A francia rendező-forgatókönyvíró kirabolta Petra von Kant lakását, és beköltöztette a Peter von Kantnak nevezett klónt, aki látszólag ugyanazt az érzelmi kényszerpályát futja be, mint a Fassbinder által megálmodott eredeti hős, de már nem a női, hanem a férfiszerep szabta mederben. Aki nem látta az eredetit, annak az Ozon-féle változat is tetszhet. Valójában a nőkkel eljátszatott eredeti film és a férfiakkal újratöltött remake úgy viszonyul egymáshoz, mint Michelangelo márványba faragott Pietàja és Jeff Koons porcelánból készített Michael Jackson-szobra, mely a kedvenc majmát dajkáló popsztárt mutatja ugyanabban a tartásban, mint ahogyan a római Szent Péter-bazilikában üvegfal mögött látható örökifjú Mária siratja ölébe véve halott fiát.

A két film között a kontinuitást Hanna Schygulla képviseli, akinek édes arca, csodálatosan formált teste az első filmben villámcsapásként hat a magányos, érzelmileg és érzékileg kiéhezett nőre, Petra von Kantra. Ozon jól megérezte, hogy Fassbinder a maga életéből vette a szókratészi helyzetet, az érett, szeretetre és szerelemre éhes férfi vágyakozását a fiatal, vonzó férfitestre, akiben akár hajdanvolt önmagát szerethetné. A német rendező azonban a történet elmondásakor nem véletlenül cserélte fel a nemeket a maga személyes történetéhez képest. Petra von Kant tragikus hősnő, akit kínoz a lakás szűk terében hozzá oly közeli másik ember elérhetetlensége. Fassbinder nőt választott a magányával megbirkózni képtelen, kegyetlen, önző, ám tehetséges és sikeres karakter megjelenítésére, mert tudta, hogy a német férfiak ideje Németországban a férfiközpontú, tekintélyelvű, homofób társadalom 1945-ben bekövetkezett bukásával visszahozhatatlanul

lejárt. Nem véletlen, hogy a szereplők szókratészi játszmái a lakás egyik falát borító buja barokk festményen látható lankadt férfi nemi szerv előtt bonyolódnak. Fassbinder a Nyugat-Németországban 1945 után újjáéledt szabadversenyes kapitalista társadalom által megkövetelt keménységet, határozottságot, agresszivitást a nőkben látta újjászületni, akikben korábbi kiszorítottságuk bosszújaként a férfiasság felszámolóit látta. Fassbinder filmje a nyugati világnak azt üzente, hogy a 20. század nyertesei a nők, vesztesei a férfiak lettek. A helyzet, mint az LMBTQ-járvány mutatja, a 21. században tovább bonyolódik, de ez már egy másik történet.

Ozon filmje nem lett több, mint a szókratészi csapdába esett idősödő férfi szerelmi öncsalásának édes-bús története, mert a francia rendező nem vette észre, hogy Fassbinder a maga filmjében nem melodrámát, hanem éles társadalomkritikai mondanivalót hordozó tragédiát mondott el, melyet figyelmeztetésként szánt a jövőnek. Fassbinder nem tudhatta, hogy lesz majd valaki, aki profetikus üzenetét meg nem értve ötven évvel később úgy állít neki emléket, hogy közben szétveri annak alapzatát.

Peter von Kant, francia film, 2022, 85 perc. Rendező-forgatókönyvíró: François Ozon. Operatőr: Manuel Dacosse. Szereplők: **Isabelle Adjani**, **Denis Ménochet**, **Hanna Schygulla**, **Stefan Crepon**, **Khalil Ben Gharbia**.

Mélyi József

Nem térkép-e?

Személyes élményekből indulok ki; Radnóti Sándor tájkönyvét a Szentendre felől Budapestre tartó HÉV-utazásaim során olvastam ki, negyvenperces szakaszokban, azonos ritmusokban. Pontosabban a negyvenpercnyi útban mindig volt egy-egy megszakítás: Pomáz előtt ugyanis hosszan halad a szerelvény a tájban, és jó kibámulni az ablakon. Szentimentálisan hangzik, mégis szinte muszáj kitekinteni, hiszen ezen az útvonalon ez az egyetlen tájélmény; Pest felé beljebb haladva a belakott vidékeken legfeljebb egy-egy kivágásban, ha tájkerti szakkifejezéssel élünk, „vue”-ben jelenhet meg egy pillanatra a táj. Radnóti könyvében előrehaladva azután egyre kevésbé lehetett „ártatlan” a pillantásom, hiszen minden egyes kitekintés egyben az olvasottak feldolgozása, a látó és a látott viszonyának értékelése, újraértékelése is volt.

Gondolataimba viszont állandóan a mostanában minden reggel elsőként áttekintett táj-képeim kúsztak be: az Ukrajnában zajló háború Twitteren előhívható fotói, a végtelen tájban készült drónvideói, és ehhez kapcsolódva a harci események friss térképei. Nemcsak a pillantás, de maga a táj is elveszti

így az ártatlanságát, sem a közeli háború borzalmainak idevetített képei nem iktathatók ki belőle, sem pedig a mesterséges intelligencia, illetve az algoritmus által befolyásolt tájképek gondolatai. Nem lehet eltekinteni attól, hogy mára a táj befogadásában nemcsak a keletkezéstörténethez, de a 19. században mélyreható változásokat okozó „vasúti pillantáshoz" képest is szinte felmérhetetlennek tűnik az átrendeződés. Elsősorban ebből az átalakult tekintetből kiindulva tűnik ma megkerülhetetlen alapvetésnek Radnóti Sándor könyve a táj keletkezéstörténeteiről.

A szerző nem a szokásos módon a bevezetőben vagy az általában az elméleti alapokat lefektető első részben jelöli ki a vizsgálat sarokpontjait: már jócskán benne járunk az elméletek és művészettörténeti példák sűrűjében, amikor kiderül, hogy a táj mint ma ismert fogalom nem örökkévaló jelenség, hanem a reneszánszból kibontakozva történetileg kialakuló kulturális konstrukció. A legtöbbször vizsgált téma a 18. század tájjal, természettel kapcsolatos gondolkodása s az akkoriban Európában lezajlott paradigmaváltás. Bár a táj fogalmának kialakulását a szerző több irányból közelíti meg, mégis minden – előre vagy visszafelé – a felvilágosodáshoz tart. Ide vezetnek vissza a kerttel vagy a giccsel kapcsolatos elképzelések, s persze ugyanígy mindazok a gondolatok, amelyek a szép, a fenséges és a festői alapkategóriáihoz kapcsolódnak. A szövegekből úgy tűnik, hogy az utóbbi három közül Radnóti vizsgálatának (és érdeklődésének) középpontjában leginkább a fenséges áll, amely egyedül kap külön fejezetet (*A természeti fenséges*). A szerző számára fontos, hogy „a fenséges fogalmában […] mindig is volt valami, ami túlmutatott az érzéki tapasztalatok megformáltságán, valami, ami kívül esik az ízlés által való megítélhetőségen". A fenséges ezek szerint a másik két fogalomnál sokkal közelebb áll az egzisztenciális alapélményhez, s ez a kötet folyton visszatérő alapmotívuma. Ezt tartalmazza a tájtapasztalat megragadása is: „…elsődlegesen nem esztétikai tapasztalatról van szó, hanem olyan elementáris léttapasztalatról, amely gyakran válik a művészet jelentős anyagává, és onnan visszahat a természetszemlélet konkrét formáira és módjaira is".

A szöveg másik végpontja – ha lehet ilyet mondani – a giccs, amelyet a szerző a zárófejezetben tárgyal, olyan jelenségként, mint ami a leginkább eltávolodik az életbe vágó kérdésektől, pontosabban elfedi őket, s tudatosan vagy öntudatlanul cukormázas érzésekbe (vagy azok utánzatainak utánzataiba) burkolja azokat. Míg Radnóti a fenséges fogalmának alakulását az esztétika szilárd és klasszikussá vált szövegeire támaszkodva tekinti át, egyenes úton végighaladva, addig a giccs esetében inkább a különböző megközelítésmódú szakszövegek között vezető kanyargós ösvényt próbálja felrajzolni, hogy így desztillálja saját giccs-definícióját.

A szerző egyszerre szigorú tudós, aki a lábjegyzetekből semmit sem hagy ki, ami egy, a tárgyalt korszakra és a tájra vonatkozó képzeletbeli *Esztétika* tankönyvből kimaradhatna, ugyanakkor a megközelítésmódok között szabadon

kacskaringózó író. A könyv egészére tekintve felváltva jellemző a kikövezett elméleti-történeti utak felmutatása, illetve a zegzugosabb ösvények kitapogatása. Radnóti eközben nem egyetlen mezőre koncentrál, hanem mindig több diszciplína összefüggéseiben gondolkodik, kételkedik, tesz fel kérdéseket és ad válaszokat. Példáinak két legfontosabb területe a festészet és a költészet, s e kettősség jelét már a kötet borítója is magán viseli. Itt jelenik meg először Claude Lorrain *Táj Psychével és Ámor kastélyával* című, később részletesen elemzett festményének egy szűk részlete, illetve itt áll az alcím, Kosztolányi *Hajnali részegség*ének híres sora: „Ők, akik nézték Hannibál hadát". (Olvasás közben már maga az alcím is megkérgesedett gondolataim újraértékelésére késztetett – ekkor jöttem rá, hogy mindig arra gondoltam, ezen a helyen nem nézték, hanem látták áll, s most tudatosult bennem a csillagok megszemélyesítése is.)

Radnóti már az alcímben jelzi, hogy a tájtapasztalat egyben időtapasztalatot is jelent; a kiemelt Kosztolányi-sorban a végletes időbeli elválasztottság éppúgy benne van, mint különböző korok tekinteteinek összefűződése. Egyébként is, az idő többféle, illetve nagyon különböző módokon szüremlik be a könyvbe. Az egyik megjelenési módja például a történeti idő felmutatása: világossá válik, hogy mindennek történetisége van, nemcsak a tájnak, de még a giccsnek is. A másik a befogadói idő, amelynek érzékeltetése elmaradhatatlanul jelen van az egyes elemzésekben. És persze a befogadás közben tudatossá válik az olvasói idő is, amely fejezetenként nagyon különböző lehet – a HÉV megszabott időtartamai alatt a szöveg sűrűségétől függően hol harminc, hol pedig csak tíz oldalt tudtam elolvasni. A ráfordított időtől függetlenül Radnóti Sándor könyvéről elmondható, hogy szinte kimeríthetetlen, így sokszor olvasható.

Bár a kötet minden tekintetben rászolgál arra, hogy az Atlantisz *Mesteriskola* sorozatában jelenjen meg, az egyes szövegrészek tudományos mélysége változó. A legmélyebb (vagy másként tekintve persze a legmagasabb) pont talán Joachim Ritter tájfilozófiai tanulmányának (*A táj. Az esztétikum funkciója a modern társadalomban*) kritikai elemzése. De ugyanilyen mélységű a természet morális ellenpontozásának problémája Ruskin és Turner kapcsolatából kibontva vagy a természeti és a történeti nézőpont vizsgálata Goethe és Schiller vitáján keresztül. A könyvben egyébként is kiemelt szerepet kap Schiller, akinek *A naiv és szentimentális költészetről* szóló tanulmányát Radnóti nemcsak hogy elemzi, de ugyanazt a kiemelt idézetet többször, különböző aspektusokból világítja meg.

Schiller, Goethe, Ritter, Ruskin, Diderot és mások elméletei mögött mindig művészettörténeti példák tűnnek fel. (A példák túlnyomó többsége a 17. és a 19. század közötti időszakból származik; Radnóti itt ugyanúgy szigorúan alig tekint ki – Anselm Kiefer kivételével – az elmúlt vagy a mostani évszázadra, mint ahogy a fenséges táj elemzéséből is kihagyja a későbbi Lyotard-t.) A kötet egyik legsajátosabb eleme a

felvezető három alfejezet, bennük egy-egy mottószerű festmény-példával. Az első a táj keletkezésének előtörténetéhez tartozó (bizonyos értelemben korát megelőző) kép, Claude Lorrain műve. Radnóti már itt is a jelentés „életbevágó" rétegére helyezi a hangsúlyt: itt nem önmagában a táj a lényeges, hanem a magányos alak világba vetettsége. A második Caspar David Friedrich egyik leghíresebbé vált képe, a *Szerzetes a tengerparton*, amely itt nemcsak azért tesz szert jelentőségre, mert a Friedrichre erős hatást gyakorló Lorrain művével jól összevethető, hanem azért is, mert a táj keletkezéstörténeteinek fókusza épp e két mű közé esik. Radnótit ebben az esetben sem önmagában a tájábrázolás érdekli, hanem a létezés és a semmi képbeli megjelenítettsége. „A semmi azért jelenhet meg az üres természetben, mert az emberhez való viszonyában életre kelt, mint a lét ellentéte". Radnóti Friedrich művét kivételesnek tekinti, az életműben elhelyezve viszont véletlenszerű anakronizmusnak, s ez a negatív vélemény – bár a kötet gondolati ívében lecövekelése érthető – néhol kissé túlhangsúlyozottnak tűnik. (A szerző kis túlzással egyetlen alkalmat sem hagy ki, hogy kicsinyítő jelzőket helyezzen el Friedrich egyes műveinek – különösen a *Tetscheni oltár* – környezetében…)

A harmadik bevezető példa, amely nemcsak időben, de összefüggéseiben is nagyobb ugrást jelent, Anselm Kiefer egy korai műve, a *Heroikus jelkép III.*, amelyen a művész, nyilvánvalóan provokatív céllal a friedrichi *Rückenfigur* parafrázisaként a tengerparton állva emeli náci köszöntésre a karját. Ebben az esetben az 1970-ben készült kép mintegy megelőzi azt az életművet, amelyben majd táj és történelem összeolvad. Kiefer tájában gyakran ér egymásba az ősi germán táj elképzelése és a Blut und Boden filozófiája: a táj pedig minden esetben jelentéshordozóvá válik. Korai műve azonban, amely egy nagyobb sorozat része, már épp annyira távol áll a táj keletkezéstörténetétől, mint amennyire távol van a hatvanas évek Kiefer-féle felfogása a mai kortárs tájelképzelésektől.

Mégis, a kettő valahogy összekapcsolható, s talán éppen egy személyes élmény révén. Néhány hónappal ezelőtt Velencében járva láttam Kiefer hatalmas mű-komplexumát, amely a Dózse-palota két termében takarta ki a 16. századi tűzvész után oda készített, klasszikussá vált festményeket. A nagy méretű, súlyos festéktömegekből felépített felületek nemcsak a múlt tájképeiként vagy az emlékezet tájaiként jelentek meg, hanem – mindenekelőtt méretük és a képekbe applikált tárgyak nyomán – úgy tűnt, mintha idővel képesek lennének giccsbe hajlani. Bár Radnóti Sándor művében Kiefer kiemelését eredetileg tévedésnek tartottam, most végiggondolva inkább már arra hajlok, hogy a könyvet a vége, a giccs felől olvasom majd újra – térben pedig akkor Budapest felől Szentendrére haladva.

Radnóti Sándor: A táj keletkezéstörténetei. Budapest, 2022, Atlantisz. 400 oldal, 5995 forint.

Kőrizs Imre

Szenegáli Odüsszeia

Aligha kockáztatna túl sokat, aki fogadna arra, hogy egy magyar kiadó már dolgozik Brigitte Giraud *Vivre vite* című könyvének fordításán. 2022-ben ugyanis ez a regény kapta a Goncourt-díjat, márpedig az előző öt nyertes kötet közül csak egy van, amely nem jelent meg magyarul. A tavalyi győztest, Mohamed Mbougar Sarr *Az emberek legtitkosabb emlékezete* című regényét nemrég adta ki Bognár Róbert fordításában a Park, ugyanaz a kiadó, amely 2021-ben Hervé Le Tellier tavalyelőtt díjazott *Anomália* című könyvének – Gulyás „Pantagruel" Adrienn által készített – fordítását is megjelentette. Mindkét könyv puha fedelű, ami az úgynevezett magas irodalom olvasóinak körében nem a legjobb ajánlólevél, vagy legalábbis nem volt az mostanáig, amikor is a papírárak és egyéb kiadói költségek emelkedése alighanem a legfinnyásabbakkal is elfogadtatja majd ezt az olcsóbb nyomdai kivitelezést. A Park borítóinak ráadásul gyakran van egy sajátos, reptéri jellege is, mint az olyan könyveknek, amelyeknek muszáj a tranzit újságosstandjain a címlapjukkal felhívniuk magukra a figyelmet – az *Anomália* címbetűi akkorák, mint egy gyufásdoboz –, hogy ha a könyvespolcára nem is, de egy hosszabb utazás vagy rövidebb nyaralás idejére a bőröndjébe betegye őket az ember.

Mohamed Mbougar Sarr Magyarországon teljesen ismeretlen, de Franciaországban már eddig sem volt az: a 1990-ben Dakarban született író pályája a tízes évek közepén indult. Pályafutása tehát egyelőre rövidnek mondható, visszhangtalannak azonban korántsem: mielőtt negyedik regénye besöpörte a Goncourt-t, az írónak már volt néhány másik irodalmi díja is. Persze a Goncourt sem garancia az abszolút minőségre. Michel Houellebecquenek például az addigi leggyengébb regényét, *A térkép és a táj*at díjazták. Igaz, akkor már annyira nevetséges volt, hogy az írót három remekmű után is mellőzi a bizottság, hogy a díjat szerintem akkor is megkapta volna, ha öt év szünet után 2010-ben kifestővel vagy meséskönyvvel jelentkezik.

Nem is tudom, mi döntötte el, hogy elolvasom Mbougar Sarr könyvét. A fülön található idézet, az ember saját történetével való viaskodásáról, önmagában mindenesetre elég közhelyes. A hátsó borítón a *Figaro*-kritikából kiemelt részlet és a magyar ajánló szöveg fordulatos regényt sejtet, viszont az, hogy egy fiatal szenegáli író „Párizsban fiatal afrikai írók egy csoportjával jár össze; figyelik egymást, beszélgetnek, vitatkoznak, isznak, sokat szeretkeznek", a maga belterjességével, nemde, inkább riasztó. Ennél talán csak az lenne kevésbé vonzó, ha egy fiatal magyar író regényét ajánlanák a figyelmünkbe hasonló szavakkal.

És még a három *Könyv*re oszló regény első, százhúsz oldala sem győzött meg. Ennek *Első* és *Második része* nehezen induló, morzsalékos szerkezetű epizódokban mutatja be

azt a miliőt, amelyben egy fiatal szenegáli író, Diégane Latyr Faye él. A pályájuk elején álló afrikai írók párizsi életének leírásához a magyar olvasónak, azt hiszem, túl kevés a kapaszkodója, az egész annyira speciális, mint mondjuk a pacalt is tartalmazó andouillette kolbász: hogy értékelni tudjuk, ahhoz talán már franciának kell lenni.

A fiatal afrikai írók beilleszkedése a párizsi irodalmi életbe paradox: mintha már maga a beilleszkedés is annak az afrikaiságnak a keserű gúnnyal és öngúnnyal regisztrált feladását jelentené, amely íróságuk igaz értelme lenne. Valami hasonló tapasztalatot ír le Borbély Szilárd is a *Nincstelenek* végén, de különösen az *Elveszett nyelv* című esszéjében: a társadalom alsó rétegéből származó szerző azon az áron sajátítja el a nyelvet, amelyen elbeszélhető a története, hogy közben elveszíti az önazonosságát, amely épp a saját történetén alapul. Azt hiszem, nagyon ritka, hogy aki nem születik bele egy műveltségbe, az ne a természetességével fizessen érte. Diégane életérzésének egyik egyszerre melankolikus és ironikus megfogalmazása a következő: „Európában téblábló szomorú afrikaiak vagyunk, és úgy csinálunk, mintha mi mindenhol otthon éreznénk magunkat. De lehet, hogy csak az a biztos tudat (vagy remény) köt össze, hogy egyszer majd rendezünk végre egy szexpartit."

Annak a poétikai problémáját, hogy a kultúra és a nyelv elvesztése nélkül elmondható-e a veszteség, Mbougar Sarr és az egykori író, egy bizonyos T.C. Elimane nyomába eredő elbeszélője bravúrosan megoldja, ami már önmagában jelentős teljesítmény. Ehhez bizonyára kellenek az előző mondatban érzékeltetett, minden nehézkességet nélkülöző áttételek – ahogy az élethű szobrot alkotó Pygmalionról mondja Ovidius: azt, hogy csak művészet, szemünk elől az alkotásnak épp a művészi megformáltsága rejti el. (Latinul ez persze tömörebb és művészibb: „ars latet arte sua".)

Az *Első könyv*ben a főhős karakterének szociokulturális és lélektani expozíciója mellett Elimane regényének fogadtatását is megismerjük, mégpedig a korabeli kritikákból származó idézetekből. Ezek értelemszerűen fiktív szerzők fiktív szövegei, de a lapok, amelyekben a könyv szerint megjelentek, valódiak, és a kritikák által képviselt szólamok is jól azonosíthatók a korabeli világnézeti spektrum egyes tartományaival: a francia olvasó nyilván olyan jól szórakozhat ezeken, mintha egy magyar regényben Szerb Antal-i, Szabó Dezső-i vagy Németh László-i modorban és ízléssel dicsérnének vagy kárhoztatnának egy kitalált könyvet. Emellett van a regényben egy olyan véletlen *easter egg* is, amely csak Mbougar Sarr magyar olvasói előtt képződik meg: az elbeszélő egy helyütt *A virradat ígéretét* idézi Roman Garytól – vagyis egy Bognár Róbert által fordított könyvben épp egy Bognár Róbert által fordított könyvet.

A miliő exponálásán túl az *Első könyv* legfontosabb mozzanata Diégane találkozása *Az embertelenség labirintusa* című regénnyel. A titokzatos, mert csak hivatkozásokból ismert könyvet egy T.C. Elimane nevű szenegáli író írta, még a gyarmati időkben, a harmincas évek végén, és mint Diégane

későbbi kutatásaiból kiderül, akkoriban heves érdeklődést váltott ki – „a néger Rimbaud”… –, parádésan induló fogadtatása azonban később botrányba fulladt, mert kiderült, hogy a történet egy szubszaharai mítoszt plagizál, a szöveg pedig tele van más művekből átvett jelöletlen idézetekkel. Ennek a posztmodern gesztusnak az elfogadására nyolcvan-kilencven évvel ezelőtt nyilván még nem állt készen a francia irodalmi élet. Elimane a botrány kirobbanása után hamarosan eltűnt, még fénykép sem maradt róla, a kiadó a szerzői jogi kártérítésekben tönkrement, a raktárban maradt példányokat bezúzták.

Csak helyeselhető, hogy Mbougar Sarr bölcs józansággal tartózkodott attól, hogy könyvében Elimane csodálatra méltóként emlegetett regényéből idézzen. Amikor azt olvassuk, hogy „már egyetlen oldal is maga a bizonyosság, hogy írót olvasunk, igazi írót; ilyen csillag egyetlen egyszer tündököl fel egy irodalom égboltján”, az olyan várakozásokat ébreszt, amelyeket lehetetlenség kielégíteni. Aki olvasta Krasznahorkai *Háború és háború* című regényét, az tudja, miről van szó: ott a könyv főhőse, Korim György egy fantasztikus kéziratra bukkan, amely „olyan, mintha az édenkertről szólna […], nemcsak megemlíti, szóba hozza, kijelenti ezt a szépséget, de hosszan el is időz benne, azaz megteremti a maga különleges módján”. Amikor ezek után idézeteket is olvashatunk az ekképp felmagasztalt műből, azok értelemszerűen nem tudnak felérni a szerző által keltett várakozásokkal.

Elimane könyvéből csak egy ötsoros idézetet ismerünk meg, amely arról szól, hogy egy király csak akkor részesül minden hatalomban, ha felajánlja birodalma öreg embereinek a hamvait – amit ő meg is tesz. A mágyára vetett öregek maradványait tehát szétszóratja palotája kertjében: ezekből támad az embertelenség labirintusának nevezett halálerdő.

Az *Első könyv Első rész*ének (*Az anyapók hálója*) legfontosabb története tehát, hogy Diégane találkozik Marème Siga D.-vel, a hatvan év körüli szenegáli írónővel, akivel futó erotikus kalandba keveredik, és megkapja tőle *Az embertelenség labirintusa* egyik fennmaradt példányát. Azt a könyvet, amelyről mindaddig csak hallott, de most óriási hatást gyakorol rá. A *Második rész* (*Nyári napló*) a regény korabeli fogadtatásának naplószerű feltárása, a harmadik pedig (*Három jegyzet az esszenciális könyvről*) mindössze néhány idézet, kétoldalnyi terjedelemben Elimane naplójából: a könyve megírását közvetlenül megelőző poétikai elmélkedés.

A *Második könyv* a regény leghosszabb és elbeszélői szempontból legszövevényesebb fejezete: Diégane meglátogatja amszterdami otthonában Marème Siga D.-t, aki elmeséli mindazt, amit Elimane-ról megtudott. És ez nem kevés. A mesélés, amelynek számos további almesélője van, kontinenseket és évtizedeket ölel át. Egy afrikai falu kunyhójában kezdődik, de egy darabig azt sem tudjuk, ki a beszélő. Mint néhány oldallal később kiderül: ez Marème Siga D., akinek elbeszéléséből nem csupán az Elimane utáni nyomozására derül fény, hanem részletesen megismerjük saját élettörténetét is, amelyben egy kis afrikai faluból nemcsak Franciaországba, hanem egy hozzá közel álló haiti költőnő

közbeiktatásával még Argentínába is eljutunk.

A három *Rész*ből és a közéjük iktatott két életírásjegyből álló *Második könyv* rendkívül fordulatos, az *Első rész* (*Ousseynou Koumakh testamentuma*) mágikus realistának nevezhető részletekben is gazdag: a szerző nem kívánja ez irányú fogékonyságait elrejteni, de nem is tüntet velük. Az afrikai falusi szent embernek megmaradó, vak Ousseynou Koumakh, valamint ikertestvére, a franciás műveltséget szerző, de az első világháború észak-franciaországi frontján eltűnt Assane regényes története nemcsak Mossane, az utóbbi, majd az előbbi felesége révén kapcsolódik össze, hanem az is kiderül, hogy Marème Siga D. Ousseynou kései leánygyermeke, Elimane pedig Assane és Mossane fia, Siga D.-nek tehát idősebb unokatestvére. Elimane fogantatásáról különben igen fordulatos történetet ismerhetünk meg: ez a szál egyike a kötet hollywoodi forgatókönyveket megszégyenítő dramaturgiai bravúrjainak. A családon mindenesetre mintha egy Ousseynou által Mossane-től eredeztetett átok ülne: legalábbis később bevallja, hogy azért nem tudta szeretni a lányát, mert különleges tehetsége révén előre látta, hogy a családot elhagyó Assane és Elimane példáját fogja követni.

És Siga D. csakugyan Franciaországba kerül, ahol írói karrierje előtt egy bárban dolgozik rúdtáncosként, ami csak ebben a kényszerű összefoglalásban hat furcsán, mert a történet, a miliő, a mellékszereplők életszerű leírása – vagy egy Carlos Gardel-tangó itt füttyszóként megjelenő motívuma – a cselekmény minden egyes fordulatát hitelesíti.

Siga D. történetének már említett almesélői közé tartozik maga az apa, Ousseynou Koumakh, majd az idős Brigitte Bollème is: az az újságíró, aki még 1948-ban tette közzé Elimane-t illető nyomozásának eredményét egy *Ki volt valójában a néger Rimbaud* című és *Egy fantom odisszeája* alcímet viselő riportjában. (A szöveg ugyancsak teljes terjedelmében olvasható a könyvben.) Az idős Bollème Siga D. számára előadott történetének persze további al-almesélői is vannak, ami az olvasás során a regény cselekményét nem teszi követhetetlenné, amikor azonban az ember leteszi a könyvet, az elbeszélés kaleidoszkópszerű irizálásának emléke miatt mégis sajátos szédületet okoz. Jellemző például, hogy amikor Diégane – ugye emlékszünk még a fiatalemberre? – a negyedik könyvben visszaveszi az elbeszélő szólamot, van egy párbeszédekkel tarkított, tízoldalas argentínai epizód Witold Gombrowicz főszereplésével, ahol az olvasó már tényleg könnyen elveszítheti a tájékozódó képességét, ha nem figyel az elképzelt eseményeket leíró szöveget bevezető és lezáró idézőjelre.

A regény *Harmadik könyvé*nek – szerelmi és egyéb – történései ismét Diégane körül forognak. Az előző fejezetben egy noir hangulatú krimiszál erejéig még a németek által megszállt második világháborús Párizsba is eljutottunk, most pedig a forrongó Szenegál közéletébe kapunk bepillantást. A vérengző bandák kegyetlenségeit egy gyerekkorára emlékező szereplő szavaiból ismerjük meg: a szerző a történetek egyes részeinek kitakarásával, a szereplőknek csupán a szavai idézésével tökéletes biztonsággal

kerüli el a nyers naturalizmus és ez elvont példázatszerűség veszélyeit.

A könyvből fokozatosan kiderül, hogy T.C. Elimane hosszú és változatos életet élt – talán csak az nincs kellőképpen tisztázva, hogy miből tudott annyit utazni –, de ahhoz mégsem elég hosszút, hogy a szülőföldjére visszatérő Diégane-nek megadasson a vele való találkozás pillanata. Az olvasó azonban sokáig nem tud szabadulni attól az élménytől, amit ennek az egyszerre aprólékosan és mégis különös nagyvonalúsággal megszerkesztett, társadalmi, lélektani és poétikai kérdésekkel egyaránt magas szinten foglalkozó, emlékezetesnél emlékezetesebb szerepelőkkel benépesített, szomorú és mégis felemelő történetnek a megismerése jelent.

Mohamed Mbougar Sarr: Az emberek legtitkosabb emlékezete. Fordította: **Bognár Róbert**. Budapest, 2022, Park. 464 oldal, 3999 forint.

Stuber Andrea

Az Örkény Színház Fantomja

Egyes színházakban a színészigazgató évadonként magára oszt egy-két főszerepet. Mácsai Pál nem ilyen. Ő – úgy tetszik – megvárja, míg megtalálja egy-egy neki való munka. Jut is olykor méretes színészi feladat számára az Örkény Színházban. Ez annak köszönhető, hogy a nála dolgozó rendezők – a színházhoz kötődőek és a vendégek – szívesen próbálják ki őt a színpadon. Így tett például a *Tangó*t és a *Három nővér*t színpadra állító Bagossy László (neki ez szinte szokása; a Katonában is alaposan megdolgoztatta Máté Gábort a *Heldenplatz* egész estét betöltő főszerepében) vagy Ascher Tamás *A Bernhardi-ügy*nél. Ekképpen járt most el az Örkény dramaturgjából rendezőjévé vált Gáspár Ildikó is, amikor személyre és helyre szabottan lefordította és színre vitte Mácsai Pállal a *Solness építőmester* című Ibsen-darabot. (Hogy Mácsai Pál ritkán játszik, ez talán okozhatna gondot, de nem okoz, mivel színészileg tökéletesen karban tartja őt az *Azt meséld el, Pista!* című Örkény-estje, amelyet 26 éve ad elő töretlen sikerrel.)

Ibsennek ez a késői drámája nem különösebben népszerű. A Thália Társaság játszotta először magyarul 1905-ben a Foliès Caprice mulatóban, a Károly kaszárnya félemeletén. Ady Endre így számolt be róla a Budapesti Naplóban: „Nem mondjuk, hogy nagyszerű színpadi magyarázatot kaptunk. De éreztük a színpadon állandóan az Ibsen nyomában járó intellektusnak és érzésnek jeleit.” Az elmúlt évtizedekben mindössze egyszer került elő a mű, 2008-ban a Radnóti Színházban, Bálint András (akkori) színiigazgatóval a címszerepben. Tavaly átfuthattunk a cselekményen az SZFE Zsámbéki–Fullajtár–Tárnoki–Jákfalvi-színész-

osztály *A nagy Ibsen-vizsga, avagy sehol sem jobb a szobalevegő* című vizsgaelőadásán is, mivel Tarnóczi Jakab rendező egyhuzamban játszatott el a színinövendékekkel három családi drámát: a *Kísértetek*et, a *Solness*t és a *Borkman*t.

A *Solness*ben – ahogy Ibsennél általában – régi családi tragédiák árnyéka vetül a történetre. A főhős építészként szép karriert befutott férfi, akinek házassága kiürült, boldogtalan, gyásszal terhelt. Jól felfogott érdekéből bolondít egy fiatal nőt, majd megszédül egy még fiatalabbtól. Végül meghal, voltaképp egyetlen póz kedvéért, amivel imponálni akart a lánynak.

Gáspár Ildikó újrafordította a drámát, ennek értelemszerűen az lett a következménye, hogy a 130 éves szöveg még frissebb, életszerűbb, egyben vulgárisabb lett, mint amilyenként a 2000-es évek elején Kúnos László jóvoltából találkozhattunk vele. Ami Kúnosnál még „régimódi vacak" volt, az mára „elavult fos". „Itt hagy faképnél" helyett „itt hagysz engem egyedül, a szarkupac tetején". És így tovább. Meglehet, hogy ez a nyelvi átminősítés eleve közelebb hozza a mai nézőkhöz a darabot, de ennél is fontosabb szerepet tölt be a dráma életre keltésében a rendező két meghatározó döntése. Az egyik a tér. Szinte lakásszínházi a forma, amelyben az előadás zajlik. Az Örkény Asbóth utcai stúdiójában ezúttal csupán kétsornyi szék vonul végig a falak mentén. A közöttük elférő szűk helyen, majdhogynem a nézők lábaiban meg-megbotolva játszanak a színészek. Legalábbis akcióban kilépnek középre, de egyébként maguk is a nézőtér egy-egy székén ülnek. Némelyiküknek kialakítottak afféle magánzugot. Például Hámori Gabriella – aki Solness sápadtfehér arcú, már első blikkre is szenvedő felesége – kiskertet birtokol. Néhány zöld növény állványon, általában azokkal foglalkozik, amikor nincs jelenetben. Gondozza, öntözi. (Ugyanolyan kerek, piros műanyag locsolókannája van, mint nekem, á la 1980-as évek. Csak az övéből nem csinált elefántot néhai Péter barátom, kék szigetelőszalagból szemet és szájat ragasztva rá.)

A bőrnadrágos Zsigmond Emőke a Solness cég nélkülözhetetlen irodavezetőjeként nagy gumilabdát kapott. Némely munkahelyeken előszeretettel ülnek ilyenen az egészségükre is ügyelő dolgozók. Szemben velem Pogány Judit foglal helyet, az otthonosan ismerős fekete kompléjában, amelyet ezúttal feldob a mellén csomóra kötött fehér gyöngynyaklánc. Amikor az előadás elején feláll, és egyre dúltabban kéri számon Mácsai Pál Solnessén, hogy miért nem ad háztervezési lehetőséget fiatal munkatársának, Ragnarnak (aki az ő fia), akkor nekem háttal áll éppen. Rögtön tudom: meg kell néznem még egyszer az előadást. Látnom kell, milyen Pogány Judit arca ebben a jelenetben. A fiát egyébként Polgár Csaba adja, akit Mácsai Pál nemrég felkért és kinevezett az Örkény Stúdió művészeti vezetőjének. És evvel a mellékkörülménnyel már el is értünk az előadás másik nagy rendezői találmányához: a darab és az élethelyzetetek rafinált összemosásához. Jótékony bizonytalanság lebeg afölött, hogy az ibseni szerepek megformálást látjuk, vagy a legszemélyesebb módon fogalmazódnak meg Madách téri figurák, szituációk, viszonylatok.

Mácsai Pál elismert, sőt rajongott Solnesst játszik, akit bizonyos pontokon nyugodtan nézhetünk Mácsai Pál színésznek és színiigazgatónak. Okos, fegyelmezett szakember, aki félve tudja, hogy előbb-utóbb jönnek a fiatalok és az ő helyét követelik majd maguknak. Természetesen nem egy az egyben Mácsai Pál ez, akit látunk. Még szép, hogy nem, hiszen a történetben a főhős egyszer csak kvázi pedofilként áll előttünk. Gáspár Ildikó azt is belerendezte a játékba, hogy e pillanatban mi, nézők, megdöbbenünk, és elhidegülünk tőle, s utána már nem is tud megénekeltetni bennünket, hiába fogja újra a gitárt, s zengene velünk reklámdalocskát a Solness-házakban élők családi boldogságáról. A szerepazonosítást erősíti viszont az a betét, amikor Mácsai-Solness (kevéssé indokoltan) vászonra kivetített régi családi filmfelvételeket néz, ahol a gyerek és a kamasz Mácsai Pál biciklizik, focizik, vagy bámulja a párizsi Notre-Dame-ot. Ezután a színész végignézi, s közben szarkasztikusan kommentálja azt a felvételt is (amely időről időre felbukkan a Facebookon), amikor 1994-ben egy koncerten eldübörögte a *Dicsőséges nagyurak* című Petőfi-verset.

A játék (legalább) kétfedelűségéhez tartozik az is, hogy a szereplők, akik az előadás folyamán a közönség első sorából nézik kollégáikat, nem egyértelmű módon vannak ilyenkor jelen. Lehetnek ők a szcénán épp kívül eső, magukat kifújó színészek, akik közömbösen várnak a sorukra. Lehetnek néző i helyzetű szakmai megfigyelők. De szemlélődhetnek szerepből is: mintegy látva és arckifejezéssel disztingváltan reflektálva arra, hogy mit tesz és mit nem tesz a Solness nevű ismerősük, rokonuk. Az, hogy a jelenetben részt nem vevő szereplők pozíciója nem meghatározható, csak fokozza az izgalmasságát ennek a felvillanyozóan érzéki produkciónak.

Mácsai Pál Solness építőmestere önérdekalapú manipulátor, de csak úgy lustán, kisebb szükségszerűségek mentén is könnyedén leuralja a környezetében élőket. Olyan férfi ő, aki gondosan leveszi fémszíjas karóráját, mielőtt benyúlna az irodavezetőnője ruhája alá. Sem a felesége, sem a szeretője nem érhet az arcához; azonnal elhúzza fejét a simító kéz elől. Csak az új lánynak adja oda magát. Mácsai Pál felhasználja a nézők fizikai közelségét, szemkontaktust keres, kimosolyog, hogy maga mellé állítson bennünket. Tekintve a színházi közönség nemi eloszlását, amit tapasztalatilag ¾ rész nő, ¼ rész férfire saccolok, nagy biztonsággal nyert ügye van. (Jómagam mint óvatos duhaj, önszántamból sosem ülök az első sorba, mert nem szeretném, ha bevonnának. Mácsai Pál ironikusan emleget is atrocitást az első sor mellett elhaladtában.) A Solness elleni lényegi vádat elnyomott munkatársa, Ragnar mondja ki: ez az ember gyáva.

Mácsai Pál színészpartnerei többnyire markánsak, Hámori Gabriella mélabús, hallgatag, ám nagyon is képben lévő asszonyától Bajomi Nagy György néha fényképezőgépet kattintó, vakuzó, figyelemfelhívó orvosbarátjáig. A munkájába és életébe belefásult Solnesst felpiszkáló fiatal lányt, Hildét Szaplonczay Mária egyetemi hallgató játssza hosszú fehér ruhában, szakadt farmerban, piros tornacipőben, kapucnis piros

fölsőben – mindebben egyszerre. (Látvány: Szabados Luca.) Irritáló jelenség, egyben lenyűgözően elfogulatlan. Hamar rájövök, hogy nekem, a Solness-korú nézőnőnek pont ilyennek kell látnom Hilde Wangelt: fiatalnak, üdének, szabadnak, szemtelennek, gátlástalannak és idegesítőnek. Tehát a színinövendék remekül végzi a dolgát.

A szünet talán felesleges. Egy ennyire intim, a közönséget alaposan behúzó előadásból kár kiengedni a nézőket a közepén. A végét pedig kicsit mintha elnagyolták és összecsapták volna. Ismét egy régi(nek látszó) filmet vetítenek a vászonra: Mácsai-Solness vörös bélésű fekete köpönyegben, erős sminkben, részint Drakulára, részint az Operaház Fantomjára emlékeztetőn kering a háztetőn a fehér ruháját menyasszonyi mezként viselő Szaplonczay-Hildével. Nem is tudom… Talán azt mondják evvel, hogy ne vegyünk nagyon komolyan semmit sem. Legfőképp saját magunkat ne.

Solness. Az Örkény Színház előadása. Szereplők: **Mácsai Pál**, **Hámori Gabriella**, **Bajomi Nagy György**, **Pogány Judit**, **Polgár Csaba**, **Zsigmond Emőke**, **Szaplonczay Mária e. h.** Látvány: **Szabados Luca**. Zene: **Matisz Flóra Lili**. Fordító, rendező: **Gáspár Ildikó**.

*

(A Madách Színház Emberszag című produkciójáról közölt korábbi cikkemben tévesen írtam az operatőr, vágó, rendező Pálos György nevét. Elnézést kérek érte.)

Csengery Kristóf

Saját kamara

Miért mondják, hogy a kamaramuzsika a zeneirodalom legtisztább, legnemesebb, leghumánusabb műfaja? Honnan veszik ezt a vájt fülűek, akik hegedű–zongora szonátákról, vonósnégyesekről, zongoratriókról áradoznak? Nincs ennek a lelkesedésnek sznobizmusszaga? Nincs, mert a tisztaságot, nemességet, humanizmust az áradozók nem belehallják a darabokba, hanem az a művek szellemében, s ami perdöntő: a kamaramuzsikálás *gyakorlatában* valóban benne rejlik.

A kamarazene ugyanis az egyenlőségről szól. Itt senki sem szólista, és senki sem kísér. Persze időről időre mindenki előtérbe lép, olyankor a többiek háttérbe húzódnak. Párbeszéd zajlik, melynek során valaki felvet egy gondolatot, a másik meghallgatja, tovább fűzi, az egyik kérdez, a másik felel. Az történik a zene közegében és eszköztárának segítségével, ami az emberi társadalomban a legszebb és legritkább: gáncstalan, békés eszmecsere valósul meg, amelyben mindenki mindenkit méltányol. Ilyesmi az életben alig fordul elő, de valljuk meg, a többi zenei műfajban is vagy a magány (szólókompozíciók) vagy a fölé- és alárendeltség (versenyművek) alapelve érvényesül, vagy éppen tömegtársadalmi struktúrák szolgáltatják a mintát (zenekari darabok). A kamarazene demokráciája különleges kivétel.

Ha abból az alapelvből indulnánk ki, hogy minél szervesebb egy ország demokratikus múltja, annál élénkebb kamarazenei életet feltételezhetünk az adott társadalomban, akkor Magyarország hírből sem ismerné a kamaramuzsikát. Ennek ellenére a magyar kamarazenei kultúra nagy múltú és erős jelenű. Magyarázat persze van rá, hogy miért – ám ez nem társadalmi folyamatokban keresendő, hanem három személyben, akik két iskolát képviselnek. Az első Weiner Leó (1885–1960), aki, bár érzékenyen megmunkált műveket írt, Kodály és Bartók árnyékában zeneszerzőként nem volt sikeres, a budapesti Zeneakadémia kamarazene-tanáraként azonban már életében legendává vált, azzá tette a művek iránti határtalan alázata és maximalizmusa. Az ő munkáját folytatta később Kurtág György (1926) és Rados Ferenc (1934), hasonló szellemben és igényességgel. Ez a két kamarazenei iskola egymásba kapcsolódott és egymásra épült, s máig meghatározza a magyar muzsikusok kamarazenéhez fűződő viszonyát. Ennek köszönhető, hogy a magyar zenészek kamarazenei teljesítménye a világon mindenütt megbecsülésnek örvend (Kurtághoz és Radoshoz az utóbbi évtizedekben a világ minden tájáról jártak később nemzetközi hírűvé lett növendékek), s hogy a magyar közönség, amely hozzászokott a kivételes zenei teljesítményekhez, máig szívesen hallgat kamarazenét – mostanában néhány örvendetes kezdeményezésnek köszönhetően a műfajnak szentelt fesztiválokon is.

A Zeneakadémia kamarazenei fesztiválja a 2015 óta minden év novemberében megrendezett *Kamara.hu*, amelynek két művészeti vezetője *Simon Izabella* és *Várjon Dénes*. A zongoraművész házaspár sokszínű műsorokat tervez, amelyekben hangszeres és vokális zene szólal meg különféle korok termésből, népes hazai és külföldi muzsikusgárda előadásában. A sokféleség ellenére két egységesítő tényező minden évben érvényesül. Az egyik a színvonal maximalizmusa: csak jelentős szerzők értékes művei kerülnek terítékre, és csak interpretációs csúcsminőséget nyújtó, a kamarazene iránt szenvedélyesen elkötelezett muzsikusok tolmácsolásában. A másik a társművészeti ihletettség: Simon és Várjon minden évben kiválaszt egy számukra kedves irodalmi művet (az évek során középpontba állították Thomas Mann *Varázshegy*ét, Antoine de Saint-Exupéry *A kis hercegé*t, Hermann Hesse *Üveggyöngyjátéké*t, Proust *Az eltűnt idő nyomában* című regényfolyamának I. kötetét), s a megszólaló zenéket úgy válogatják ki, hogy azok szellemükkel kapcsolódjanak az irodalmi alkotás gondolatvilágához.

Az idei esztendő Kamara.hu fesztiváljának kiszemelt irodalmi alkotása Virginia Woolf *Saját szoba* című esszéje (1928). Mint ismeretes, a két előadásból egybegyúrt, felülmúlhatatlanul elegáns stílusú, lázadó írás alapgondolata a női alkotó (író) szerepe, problematikája, helye és lehetőségei (pontosabban érvényesülésének lehetetlensége) különféle korok szellemi életében. Ősfeminista mű. Ehhez az íráshoz válogatta a két zongoraművész a zenéket. Többféleképpen is szerepet juttattak hangversenyeiken a Nőnek: megszólaltak női zeneszerzők művei a 17. századi, velencei Barbara Strozzitól Felix Mendelssohn nővéréig, Fanny Mendelssohnig és Robert Schumann feleségéig,

Clara Schumannig, helyet kaptak a programban olyan kompozíciók, amelyek középpontjában egy-egy nőalak áll, amelyekben tehát a zene a maga eszközeivel a női lét kérdéseit-konfliktusait fogalmazza meg, vagy azokra keresi a választ. És természetesen számos női előadó lépett pódiumra a hangversenyeken. Ugyanakkor, mint a korábbi Kamara.hu fesztiválokon, ezúttal is megfigyelhető volt, hogy a szerkesztés nem akar mindent egy kaptafára húzni: idén sem valamennyi zene kapcsolódott a Woolf-esszé gondolatvilágához, számos kompozíció a kontraszt jótékony hatásával fűszerezte a hangversenyek összefüggésrendszerét.

A nyitó hangverseny Barbara Strozzi négy szólókantátájával indult. Strozzi a velencei költő, Giulio Strozzi feltehetőleg házasságon kívül született s később az apa által adoptált lánya volt, mindenesetre a költő házában nevelkedett, s később részben az ő verseire írta nyolckötetnyi vokális művét, melyek még a zeneszerzőnő életében nyomtatásban is megjelentek. Barbara Strozzi szerencsés kivételként olyan szabad szellemű környezetben élt, ahol már a 17. században elfogadták egy nő alkotótevékenységét: lehetett elismert és sikeres zeneszerző és énekesnő. Négy művét *Csővári Csilla* énekelte, lanton és barokkgitáron *Győri István*, barokkcsellón *Karasszon Dénes*, csembalón *Várallyai Ágnes* működött közre. A hajlékony dallamvezetésű, kreatívan díszített, érzelemmel és indulattal teli, szuggesztív és közlékeny előadásokat hallva nemcsak annak örülhettünk, hogy egy kevés figyelemre méltatott barokk szerző műveit halljuk (jegyezzük meg, Baráth Emőke néhány éve *Voglio cantar* címmel nemzetközi sikert arató lemezt készített Barbara Strozzi és kortársai műveiből), de annak is, hogy a Kamara.hu programját vérbeli historikus régizenei produkció is színesíti. Ha valaki áttekinti e művek korabeli első nyomtatott kiadásának kottáját (az interneten is hozzáférhetők), megtanulja tisztelni a produkció résztvevőit, látva, hogy a vázszerű eredeti kottaképhez milyen teremtő módon kell hozzáadniuk a maguk többletét az előadóknak ahhoz, hogy ilyen életteli produkciók szülessenek.

F–A–E: Frei aber einsam. Szabadon, de magányosan. Ez volt a magyar származású, európai hírű hegedűművész, Brahms felfedezője és barátja, Joseph Joachim életmottója, s ennek a három szónak zenei hangokként is értelmezhető kezdőbetűiből kiindulva komponálta 1853 októberében, nem sokkal Schumann és Brahms megismerkedése után három barát: a zenei betűjátékokat amúgy is kedvelő Robert Schumann, tanítványa, Albert Dietrich, valamint a húszéves Johannes Brahms a híres, de szinte sohasem hallható *F–A–E hegedű–zongora-szonátát*, a 19. századi zenetörténet egyik nevezetes művét, a kollektív komponálás egyik ritka példáját, amelyet a Kamara.hu szerkesztői a nyitó hangversenyen a többszerzős mű jellegéhez híven a négy tételben négy különböző hegedűssel (és két zongoristával) terveztek megszólaltatni. Az élet azonban felülírta a tervet: a finálé reménybeli megszólaltatója, Veronika Eberle megbetegedett, ezért Dietrich nyitótétele (*Kelemen Barnabás–Fejérvári Zoltán*), Schumann *Intermezzó*ja (*Kokas Katalin–Fejérvári Zoltán*) és Brahms *Scherzó*ja (*Arvid Engegård–Várjon Dénes)* után Várjon Dénes egy

nem sokkal később keletkezett, hasonlóan különleges művet illesztett finálefunkcióban a tételsor végére: Schumann *Szellemvariációi*t. Ez a szólózongora-mű (1854) Schumann utolsó befejezett alkotása, amelyet a bipoláris és szifiliszben szenvedő zeneszerző nem sokkal mentális összeomlása és öngyilkossági kísérlete előtt komponált, s amelyről hallucinációi alapján úgy hitte, megalkotásában szellemek voltak segítségére. Nem sokkal ezután került élete tragikus végjátékának színhelyére, az endenichi idegszanatóriumba. A három hegedű–zongora tétel előadását a többszereplős előadógárda ellenére egységesen dús hangzásigény, érzelem- és indulatgazdag előadásmód jellemezte, Várjon Dénes pedig a *Geistervariationen* ihletett megszólaltatójaként fölényesen érzékeltette a mű sejtelmesen átszellemült, bensőséges jellegét.

A szünet után, a második rész elején ismét Csővári Csilla lépett pódiumra, de ezúttal nem historikus régizenei produkciókban, hanem Simon Izabella érzékenyen alkalmazkodó s egyszersmind inspiráló zongorajátékának előterében, három romantikus szellemű Schubert-dal megszólaltatójaként. A szerkesztők három tragikus sorsú nőalakot állítottak egymás mellé, amikor a *Rosamunde Románc*ára, *A Halál és a lányka*, illetve a Goethe *Faust*jának részletére komponált *Margit a rokkánál* című dalokra esett a választásuk, Csővári Csilla pedig azok után, hogy a Strozzi-kantátákban vokális technikájának virtuozitását csillogtatta meg, és könnyed eleganciával teremtett sziporkázó hangulatot, most hol a visszafogott tragikum, hol a drámaiság és titokzatosság, hol a zaklatott szenvedély eszköztárával idézte meg a dalok atmoszféráját és a bennük ábrázolt nőalakok érzéseit.

Ahogyan az első részben az *F–A–E szonáta*, a másodikban a koncert zárószáma, Mendelssohn kamaszfejjel komponált remekműve, az *Esz-dúr oktett* (op. 20) szolgáltatta a nőiség témájának hódoló művek után a kontrasztot. A megkettőzött vonósnégyesre fogalmazott mű játékosai, az *Engegård Vonósnégyes* (*Arvid Engegård, Laura Custodio Sabas* – hegedű, *Juliet Jopling* – brácsa, *Jan Clemens Carlsen* – cselló), valamint *Kelemen Barnabás, Kokas Katalin* (hegedű), *Osztrosics Éva* (brácsa) és *Kokas Dóra* (cselló) felszínre segítették a kamarazenében szunnyadó szimfonizmust, átadták magukat a sűrű textúra minden zamatát kiélvező hangzásmámornak, és valósággal lecsaptak minden olyan pillanatra, amelyben a zene a ritmikai feszültség, az erős hangsúlyok vagy a sodró lendület lehetőségeit kínálja, felfokozott lelkiállapotba hozva ezáltal a hangszerjátékosokat éppúgy, mint hallgatóikat. Az *Oktett* telített oldat: olyan mű, amely szuperlatívuszokra épül és túlcsordul, sok jó értelemben egzaltált pillanattal. A muzsikusok akkor viszonyulnak hozzá hitelesen, ha a végletektől sem idegenkedve vetik bele magukat a megszólaltatásába – ezt sugallta a produkció, és az eredményt hallva nehéz lett volna vitatkozni ezzel a kimondatlan, mégis világosan érvényesülő interpretációs alapelvvel.

Kamara.hu, nyitó hangverseny. Zeneakadémia, Solti-terem, 2022. november 17.

Vadas József

Hab a tetőn

Valamikor ősszel a Fő utcában volt találkozóm; s a napsütéses szép időben a Lánchíd mellől a rakparton sétálva néztem át a pesti Duna-partra. Ahol a második világháborúban elpusztult szállodasor helyén a Kádár-korban létesült modern hotelokat annak idején sok kritika érte. Nem pusztán a kivitelezés nem éppen high-tech minősége okán, hanem mert nem illenek Budapest hagyományos, (múlt) századfordulós közegébe. Korok és stílusok egyeztethetetlen voltát vagy inkább összeférhetetlenségét sosem tartottam érdemi ellenérvnek; az emberiség egészen a közelmúltig nem sokat törődött az örökségével. Nem csak meggondolatlanul pusztította, amit rá hagytak a századok, egyszersmind gond nélkül folytatta is az elődei munkáját – más anyagokkal, más funkció és formavilág jegyében, ha úgy adódott. Nem ritkán éppen ettől olyan izgalmas egy-egy régi utca vagy település. Korábban sosem volt alapvető bajom Finta József napjainkra kissé megkopott Hotel InterContinentaljával (újfent Marriott a neve); éppenséggel meggyőződésem, hogy a hetvenes évek elején olyan új formavilágot honosított meg a magyar építészetben, amellyel addig legfeljebb turistaként szembesülhettünk Nyugat-Európában. Most azonban valami megütötte a szememet: a tetőzetén – valójában fölötte – az úgynevezett gépészeti blokk. Lélektelen szimplasága annál is feltűnőbb, mivel kellemetlen sziluettje kicsivel arrébb megismétlődik, talán még látványosabban rontva az egy évtizeddel később, szintén Finta tervezte egykori Forum, a jelenlegi InterContinental lényegesen érettebb műszaki-esztétikai minőségén. Nyomatékosan arra figyelmeztetve: nemhogy nem mindegy, éppenséggel döntő mozzanat valamely kitüntetett épület megjelenésén, hogy mi van vagy nincs a tetőn. Annak kontúrja ugyanis dominálja a ház összképét és befolyásolja a városképet is.

Sok mindent lehet szemére hányni a historizmus eklektikus építészeinek. Mindenekelőtt a bátortalanságukat, mivel nem mertek szakítani a tradícióval; abban szintén hibáztathatók, hogy nem tudtak mérsékletet tanúsítani a megörökölt formakinccsel szemben. Egyvalaminek – a meggyőző erőnek – azonban mesterei voltak. Még a kismesterek is tudták, hogyan lehet és kell munkáikat hatásosan felöltöztetni. Nem csupán a mozgalmas homlokzatok puszta vakolatarchitektúrái vallanak ilyetén képességeikről; akármennyire hasonlítanak is egymásra ezek a különösebb invenció híján szinte egy kaptafára készült épületek, sosem mondták róluk, hogy egyformák és unalmasak, mint utóbb a lakótelepiekről. Ahogy Fülep Lajos, a korszak kritikus krónikása már annak idején érzékelte: „jóllehet egész utcasorokon végig egyik ház csakúgy, mint a másik, ugyanazon alaptervekre épül, kifelé az egyéni megformálás látszatát igyekszik magára ölteni.” Ebben kulcsszerepet játszottak a díszítőelemek, közöttük főleg azok, amelyek a párkányzathoz és a tetőzethez kap-

csolódnak. A változatos formájú, kisebb-nagyobb tornyocskák, valamint a manzárd bástyaszerű saroképítményei, amelyek emblémaként szabtak egyéni arculatot az alaprajzi kialakításukat tekintve már-már típustervek alapján szinte sorozatban készülő munkáiknak. Különösképp azon létesítményeken, amelyek helyük vagy funkciójuk miatt eleve megkülönböztetett figyelemben részesültek. És amelyek e megtévesztő attitűdjét a szóban forgó, *Magyar építészet* című tanulmány legendás szerzője mint „a világ kezdete óta nem látott nagystílű szemfényvesztést" határozottan negatívnak tartotta.

A történelem viharaiban – Budapest ostromakor, majd 1956 őszén – sok ilyen szemfényvesztő díszítőelem pusztult el, majd ment – úgy látszott, véglegesen – veszendőbe. A folyamatos pénzszűke miatt merő prakticizmusból, utóbb meg nem kis részben esztétikai megfontolásból: a purista ízlésnorma képviselői ugyanis feleslegesnek ítélték őket. Alighanem ezért nem bántotta szemüket a Duna-parti új szállodák goromba tetőkontúrja sem. Az elmúlt évtizedben azonban fordult a széljárás, a hovatovább örökös kétharmadra kárhoztatott NER illetékes köreiben éppenséggel valóságos reneszánsza támadt a historizmusnak. Mára nem egyszerűen a budai Vár több hajdani épületének replikája valósult meg vagy van készülőben jelentős pénzügyi támogatással. Kormányrendeletek és határozatok gondoskodnak a múlt századfordulós építészeti formavilág részletekbe menő kanonizálásáról.

2020. október 20-án először a Hauszmann Program beruházásairól intézkedtek. Eszerint „biztosítani kell a korábbi helyreállítási hibák, eltérések korrekcióját […] ideértve […] a tetőzet eredeti formájának újjáépítését és az esetlegesen korábban eltávolított épületdíszek, tetődíszek, tornyok, kupolák, portálok visszaállítását." Mintegy zöld jelzést adva a Bécsikapu téri Országos Levéltár (Pecz Samu, 1912–1923) eredeti tervek szerinti kiegészítésének, „toronynak álcázott kéményével együtt". Továbbá a Pénzügyminisztérium azon szándékának, hogy egykori székhelyét, a Szentháromság téren álló neogótikus épületet (Fellner Sándor, 1899–1904) „hivalkodó cikornyái" szerint rekonstruálják. (A jelzős szerkezetekbe foglalt kritikus megjegyzések a Vár múltjának talán legjobb ismerőjétől, Zolnay László régésztől származnak.) Holott Rados Jenő a második világháború után nem kizárólag a historizmus akkor még igencsak egyértelmű és általános elutasítottságának jegyében egyszerűsített az ostrom során súlyos sérüléseket szenvedett és a szocializmus korszakában műegyetemi kollégiumként működő házon a homlokzat visszahúzásával és tornyok elbontásával. Örökségvédelmi megfontolásokat sem nélkülöző korrekciója mindenekelőtt arra irányult, hogy az épület bombasztikus féktelenségét megszelídítve szabaddá tegye a rálátást a nála összehasonlíthatatlanul fontosabb és művészileg is értékesebb Mátyás-templomra. Ha az állványzat mögött majd ismét látható lesz agyoncizellált architektúrája, már nem egyszerűen a szomszédos Diplomataház (Janáky István ikonikus művének szakmai tiltakozást kiváltó) lebontása miatt bánkódhatunk. Egy kormányzati nagyberuházás hiteltelen és indokolatlan szellemi restaurációját kell hosszú távon elszenvednünk.

Tíz nappal később a témában egy második kormányrendelet is megjelent a *Magyar Közlöny*ben; ezúttal „[a] lerombolt historikus épületelemek helyreállításának megvalósítását szolgáló beruházások" kiemelt jelentőségűvé nyilvánításáról. Jelentősen kiterjesztve a korábbi érvényét. „A kormány egyetért a Budapesten és más városokban található épületek korábban megsemmisült tetőidomai és egyéb jelentős épületelemei helyreállítására irányuló programmal" – fogalmaz a dokumentum, amely a Steindl Imre Program intézkedési körébe utalva már átfogó koncepcióvá szélesíti a korábban a budavári kormányzati negyedre korlátozódó elképzeléseket. Nem éri be a program körvonalazásával; határozatában a szóba jöhető ingatlanok központi nyilvántartásának létrehozására, illetve a szabályozásukban szükséges módosítások előkészítésére utasítja a miniszterelnökséget vezető minisztert, konkrétan megnevezett három épület kapcsán pedig a pénzügyi fedezet garantálását és a tervezés előkészítését is feladatként jelöli meg. Érzékeny helyszíneken lévő objektumokról van szó: a BME Gellért téri (egykor kémiai) pavilonja a szállodával szemben áll, az ELTE jogi kara az egyetemi templomhoz tapad, a Vécsey u. 4. sz. ház meg a Vértanúk terére néz – nem túl régen innen távolították el Nagy Imre szobrát, hogy helyet csináljanak a Horthy-rendszer ellenforradalmi mártíremlékművének. Maguk az épületek azonban nem jelentősek. A Budapesti Vaspálya Társaság (a BKV elődje) egykori székházát (1901) a cég amolyan házi építészeként Tamás József jegyzi, aki másról nem ismert. A Tudományegyetem hajdani központja Baumgarten Sándor és Herczeg Zsigmond alkotásaként (1900) alig fér a volt pálos kolostor telkén, ránehezedik a templomra. Legsikerültebb talán Czigler Győző szikár műegyetemi blokkja (1904). Tetőzetük helyreállításának legfeljebb városképi szempontból van jogosultsága – feltéve persze, hogy már csak ez hiányzik komfortérzetünkhöz. Mint hab a tortán, mert a pedagógusok és az egészségügyiek végre tökéletesen elégedettek a bérükkel, és rég elfelejtették, amikor még engedetlenkedtek érte.

A pénz mellett évtizedeken át akarat sem volt az elpusztult/lebontott díszítőelemek pótlására, s a mulasztásban – Ráday Mihály színre lépéséig – az építészet kulturális publicistáinak is van felelősségük. A hetvenes évek derekán kivételes volt a közíró Mezei András kiállása az úgymond „célszerűtlen" tornyok mellett, „Budapest tetőegyhangúsága" ellenében. A háború utáni újrakezdés sebtében végzett tatarozásai során érthetően kármentés folyt, teszem hozzá elődeink mentségére. Ma viszont elemi szakmai követelmény, és ezért több mint jogos a visszaépítésük; ráadásul mi is nyerünk a hiteles rekonstrukcióval. Az persze kérdés, bár nem mellékes, hogy a kiszemelt három objektummal kell-e kezdeni az akciót. Még ha praktikus megfontolásból – állami tulajdonként – esett is rájuk a választás. A szóban forgó kormánydöntések olvastán a *PestBuda* szemlézője tíz analóg példát rögtönzött az épületek egykori és mai látványának szembesítésével. Mint amiknek a korrekciója szintúgy időszerű volna, hiszen a főváros frekventált körzeteiben találhatók. Nehéz közöttük fontossági sorrendet felállítani, elvégre az Erzsébet hídfő vagy a Kossuth Lajos utca, illetve a Deák vagy Szervita tér érintett

épületei szintén karakteres emlékek, noha közülük a legfeltűnőbb talán az Andrássy út elején egymással szemben álló két palota (a Foncière és a Stein) csonkasága. A kettő együtt, mert a párossal nyit a világörökség részét képező avenue. Noha nem a centrumban van, még lehangolóbb képet mutat a lanternájától megfosztott Iparművészeti Múzeum. A két és fél emelet magas, harminctonnás csúcsdísz balesetveszélyessé vált, ezért 2011-ben eltávolították a kupoláról. Parádés sziluettje helyett egyelőre a felújításra váró épület kasztrált torzója fogadja a Ferihegyről a városba érkezőket.

Az említett hiányoknál már csak a kormányzat projektjének elakadása meglepőbb. A határozatok publikálása óta eltelt két év során ugyanis érzékelhető változás nem történt. A jegyzék – merem remélni – készülőben, építkezésnek azonban semmi nyoma. S nem pusztán a tíz alternatíva esetében, amelyek továbbra is tervezőre és kivitelezőre várnak. No meg pénzes beruházóra, aki üzletet látna a felújításban. A határozatba foglalt épületek közül a Gellért és az Egyetemi téri campus tetőszerkezetének rekonstrukciójára csak ez év elején írták ki a közbeszerzési pályázatot. A projekt harmadik eleméről ennyit sem tudni. S az időközben alapvetően megváltozott gazdasági környezet ismeretében talán nem is egészen véletlenül. A választásokat követően felálló új kormányban a hatalom felső régiójába visszatérő Lázár János azt a nem könnyű feladatot kapta, hogy a költségvetés nehéz helyzetében rangsorolja a beruházásokat, és állítsa le azokat, amelyek a legkevesebb anyagi és presztízsveszteséggel járnak. Így került sor az Országos Levéltár felújítására meghirdetett közbeszerzési pályázat visszavonására, amit kifejezetten helyeselni lehet. A replikát erőltető koncepciót és annak részeként a felrobbantott torony visszaállítását a tiltakozások ellenére lebontott villamos tehereosztó helyén kialakítandó látogatóközponttal egyetemben számos szakember eleve elhibázottnak gondolta. A döntést inkább az érdemleges kompetencia híján kifogásolhatjuk. Hiába jött létre 2018-ban a Fővárosi Közfejlesztések Tanácsa, ha árnyékszervezet a valahai Fővárosi Közmunkák Tanácsához képest. Korlátozott jogkörében javaslatokat tehet, holott a speciális ismereteket, sőt érzéket kívánó, végső soron esztétikai ügyekben, amilyen a tetőépítmények, manzárdok, tornyok visszaállítása vagy a rekonstrukciójuk indokolatlannak minősítése, mégiscsak speciális testületnek kellene állást foglalnia – művelődéstörténeti, urbanisztikai, környezetlélektani szempontok alapján. Konkrét helyszínek differenciált vizsgálatával s nem sablonos kormányzati egyenhatározatokat hozva. Mióta az ugyancsak Duna-parti piarista gimnázium (Hültl Dezső, 1913–16) visszakapta koronaként a szállodák szomszédságában még feltűnőbb eredeti fedélszerkezetét, már tudom, hogy mi hiányzott róla akkor, amikor bölcsészhallgatóként naponta szembesültem háborús torzójával. Ráadásul jól áll rajta a csonka gúla sapka. Rábiggyesztett elődével szemben ez a modern forma konkurál a Belvárosi Plébániatemplom barokk tornyaival.

Budapest hiányzó, helyreállítandó és felesleges tornyairól (épületek, kormányrendeletek és intézkedések apropóján)

Karafiáth Orsolya

Az adrenalint lökik a kérdések

„A témát ha vágod, teljesülhet az álmod” – dalolta Dolly, a legendás *Van benne valami!* egyik ablaka mögött. (Később egy másik, kevésbé kínos szöveggel a dal rákerült egy Dolly Roll-albumra is.) Oké, nem a témát kellett vágni, hanem a témán belül feladott kérdésekre a helyes választ, de aki írt már dalszöveget, az tudja, hogy nem kell azért olyan nagyon pontosnak lenni benne, a lényeg úgyis a pörgős kérdéseken van. Egy ilyesféle játék ugyanis, ha jó a műsorvezető, és izgalmasan, színesen vannak összeválogatva a játékosok, valóban egyszerre „a tudás, a gyorsaság az idegek harca”, ahogy *A Géniusz* is hirdeti magáról. Be is váltja az ígéretet, és szerencsére külön főcímdal nem született hozzá. Amikor ez az írás megjelenik, már tudható, hogy a fődíjat, a 10 millió forintot elvitte az 57 éves reumatológus főorvos, Kovács Attila, amikor az utolsó párbaját is megnyerte Szilágyi János ellen, aki egy korábbi részben, valóban csodával határos módon, mert Attila addigi menetelését öröm volt nézni, még nyerésre állt Attilával szemben.

A műsor indulásakor a szkeptikus hangok voltak erősebbek, *A Géniusz*t imádták a kritikusok, és imádták a nézők is. 2021-ben ez a műsor nyerte Az év vetélkedője címet a Televíziós Újságírók Díja gálán. De mitől tartottak az ellendrukkerek?

Az elemzők szerint az utóbbi tíz évben a quiz show-tól a game show felé tolódott a hangsúly. A quiz show alatt a hagyományos kvízműsort értjük, ahol kérdésekre kell felelnünk, amelyek egyre nehezebbek és nehezebbek lesznek. A nyertesnek valóban vagy pokolian szerencsésnek, vagy széleskörűen műveltnek kell lennie. Sokszor ez sem elég: gyorsnak, ravasznak kell lenni, és ki tudja, milyen nehezítő csapdákkal pakolják tele a formátumokat a nézők kegyeinek elnyeréséért. A game show-ban azonban nem a tudáson, sokkal inkább a játékon van a fókusz. Illetve azon, hogy az adott adás (és ezért nehéz lenne kárhoztatni a kereskedelmi televíziókat) minél nézettebb legyen. Sokan a megbízhatóságot és a tisztaságot is feláldozták a nézettség (és persze az ezzel összefüggő) reklámbevételek oltárán. Emiatt több nemzetközi botrány is tépázta a játékok tisztaságába vetett hitet, az olyan bundák, mint például az azóta meg is filmesített 1956-os, a *Twenty-one-hoz fűződő skandallum* (*Kvíz-show,* 1994), amelyben a nagy kaszálásra esélyes Herbert Stempelt a producerek rontásra kényszerítették, mert ellenfelének nagyobb közkedveltséget jósoltak. Többen az eltolódás okát abban is látják, hogy az internet és főképp az okostelefonok előtt más szerepe volt a lexikális tudásnak, minden roppant könnyen elérhető. Érdekes tény, hogy mindeközben tanítási segédanyagként előszeretettel ajánlják a kvízeket, mert van valami a műfajban, ami egyszerűen minden korosztályt meg tud szólítani.

És *A Géniusz*nál mintha nem is létezne hagyományosabb vetélkedő.

Párbajok vannak, klasszikus stúdióbelső, egyszerre retró és modern. Nevetek, mert a műfaj alapdarabjai között kalandozva elém ugrott, mennyire szerették a sci-fiszerű díszleteket mindig is, a neonokat, a villódzó fényeket, mintha a nagy tudás már eleve valami távoli bolygóra lökne minket. Sötétből emelkednek ki a szereplők, a háttérben mintha egy fura mátrix rajzolódna ki, pedig csak vonalak, összevissza, vagy csak én nem látom a rendszert bennük. Mindenesetre jól néz ki, kellően semleges. Az adrenalint lökik a kérdések meg a fények. Én magam is több kvízműsorban vettem már részt, többek között a *Legyen Ön is milliomos*ban is. Sosem hittem volna, hogy amúgy, a képernyők előtt még izgalmasabb az egész. Hogy benne lenni nem annyira nyomasztó. Persze attól még nem is könnyű.

Vágó István a médiafogyasztási szokások megváltozását okolja a műfaj hanyatlásáért. Vele szemben a másik nagy kvízmester, Egri János egy 2020-as *HVG*-interjúban amellett érvelt, hogy igenis lenne kereslet igényes hagyományos kvízműsorokra. Példaképp az itthon saját maga vezette *Játék a betűkkel*-re utal, mely Franciaországban is hatalmas siker volt annak idején, és amit 2020-ban a francia televízió ismét sikerrel műsorra tűzött. Persze amíg csak az óvatoskodás megy, meg a köztévének nincs más célja, mint az agymosás, nem mernek reszkírozni. „Soha nem fogom megérteni, hogy miért a lojalitás az egyetlen szempont ma az állami tévéknél – mondja Egri ezzel kapcsolatban. – Mindegy, hogy valaki jó vagy tehetséges, a lényeg, hogy hűséges legyen, ha pedig valaki nem elég megbízható, ne csináljon még jó műsort se. Az M1-es nézhetetlen. Miért nem csinálják meg jobban? Ha nem 18 órában menne a propaganda, csak 12-ben, máris volna hat óra jó műsorokra." És abba igenis beleférne egy jó kis kvíz.

A kvízezés televíziós alapműfaj, már a hőskorban is nagy sikernek örvendtek ezek a játékok. Érdekes tény, hogy amint elkezdett az MTV állandó adást sugározni (1957. május 1.), bő egy évre rá (1958. június 17.) megtartották az első kvízközvetítést az Operettből, *Csak könyvsorsjeggyel* címmel. (A művészeti vetélkedőt az akkor még ismeretlen Antal Imre nyerte, díja egy televíziókészülék volt.) Ezután sorra jött a többi, a alapvetően a szocialista nevelést célul tűző játék, a *Vajh ki ő*?, a *Ne nevess korán* és a *Zenés fejtörő*. De persze valóban kellett, hogy oka legyen a visszaszorulásnak, és a puszta hagyománytisztelet már nem tud a képernyőn tartani életképtelenné vált formátumokat. De hogy a kvíz ilyen lenne? Ahogy az ábra mutatja, egyáltalán nem. És nem csak az idősebb korosztály tud rácsúszni.

Fontos, hogy magyar fejlesztésről van szó, ami ritka madár a rendszerváltás óta. „Mi, kvízjátékosok hosszú évek óta vártuk, hogy valamelyik csatorna lesz olyan bátor, és belevág, hogy végre ne olyan vetélkedőket kelljen nézni, ahol szivacslabdát dobálnak vagy bevásárlókocsit tologatnak az emberek" – mondta Attila a *Mandiner*nek. Én is hallottam a baráti körömben ilyen hangokat. És persze az sem kerülhette el a figyelmünket, hogy egyre nagyobb népszerűségnek örvendtek a kocsmakvízek is. Mindig jó játék tesztelni az idegeinket, a gyorsaságunkat, és igen, még mindig, a tudásunkat is. Mert

azt hiszem, egyre világosabb lesz, hogy alapműveltség nélkül még a fantáziánk sem tud úgy működni. A humorunk sem, a fejünkben a kapcsolások kevésbé lesznek gazdagok, leragadnak a hétköznapinál, meg amit az arcunkba tolnak. És igen, létezik a „Mi, Kvízjátékosok" szubkultúra – mert most talán már annak kell nevezni. (Pár éve a versolvasókat szektatagoknak neveztem, és tartom is ezt. Egy szűk kör, amelynek tagjait a külvilág nem érti, de akik tudják, hogy náluk az igazság. Itt is kiderül, hogyan mozog a közeg. Ahogy Gundel-Takács is aláhúzza, már nem is a nyeremény a lényeg, hanem a presztízs. Én megvertem azt, aki engem megvert abban a másik játékban. Körbemegy a képzelt kupa.

Attila a saját statisztikája szerint eddig hét műsorban és 48 adásban játszott, s 45 alkalommal nyert is, először 1999-ben a *Mindent vagy semmit!*-ben egy Opel Tigrát. Elegáns, levegős játékstílusát és fölényes, mindent felölelő tudását látva (a legdurvább bulvártól Berliozig), én ki sem mertem volna állni vele szemben.

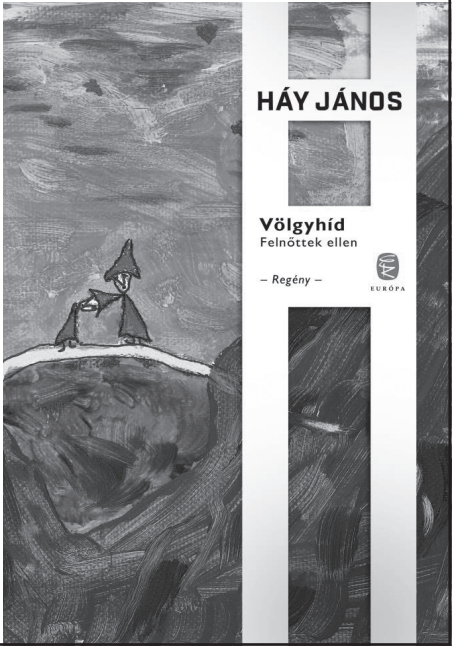
Attila a Halas Televíziónak arról beszélt (merthogy a kiskunhalasi kórházban dolgozik), hogy játék közben egyszerűen valahogy beüt a megoldás. És bólogatok, tényleg van ilyen, nekem is a kiélesedett szitukban (és ezt nem kapja meg a néző, hiszen nem az ő nyereménye a tét) valahogy megfényesedik az agyam. Ilyenkor elhiszem, hogy minden lenyomatot hagy bennünk és valahová elraktározódik. De azért stresszhelyzetek és szorongatottság nélkül is jó a játékosokkal tartani és lejátszani velük a párbajokat. Mert alapvetően két ember csap össze, amit a műsorvezető csak moderál.

Gundel-Takács aranyos, és bár tudható, hogy előinterjúk során a poénokat előkészítik, a bája nem ez. Hanem hogy tud váratlant és láthatólag helyben született viccet rögtönözni úgy, hogy soha nem lép át határokat, a játékosokat mindig tiszteli. Amikor hirtelen kell reagálni, akkor a legjobb, ilyenkor látszik igazán, miért éppen ő a legnagyobb kvízmester hazánkban. Zsigerien tud kedves és vicces lenni, látszik, hogy a lecsapások egyszerűen szívből jönnek. És ettől a műsorainak lelke lesz.

Jól kezeli a kis színes kitérőket, ezeknek csak a nézők szórakoztatása a célja. Korábban azt hittem, nem érdekes, kik a versenyzők, mit izgatna, hogy egyikük cápa-, másikuk macskafóbiás. De ahogy Gundel-Takács előcsalogatja belőlük, ezekből a többnyire láthatóan nem képernyőre termett emberekből a mégis bájos fél-showmant, az nagyon megkapó. Maga a licenc roppant egyszerű, tényleg. Tíz állandó témakörből lehet választani (bulvár, életmód, élővilág, film/tv, földrajz, nyelv és irodalom, sport, történelem valamint a közélet, tudomány és technika, illetve a zene van terítéken). Az első három témát a gép dobja, utána a két versenyző taktikázhat: direkt olyan témákat választva, amivel szerinte az ellenfele nem boldogul. Aztán a gombnyomós kör jön, ami a reflexekre épít, ebben én is mindig elvérzek. Itt a rossz válasz esetén még pontlevonás is jár.

Gundel-Takács annak idején a sportosztályon kezdett a Tele-sportnál, 1994-ig dolgozott ott. Aztán elhívták *A játék határok nélkül*be, ahol

megérezte, ez az ő terepe. Megérezte, hogy szemben a sportközvetítésekkel itt az egyéniségére is szükség van. És nagyjából minden a játékvezetőn áll, ő adja meg a műsor ritmusát. És azt, hogy a játékosok jól érezzék magukat. Voltam vendég az egyik műsorában, *A következőt!*-ben is. Egyedül jutottam be a finálába, és végül vesztettem, ötmillió forint addigi nyeremény csúszott ki a kezemből, de mégis, nem ez maradt meg. Hanem a jó hangulat. Ahogy bele tudtam nézni a műsorvezető szemébe, akiről sütött, hogy teljes személyiségében, figyelmével ott van. Ő is azt állítja, hogy csak addig csinálja, amíg él benne ez a kíváncsiság. *A Géniusz* tanúsága szerint ebben nincs hiány.

A Géniusz – az ATV kvízműsora.

Szerzőink könyvei