Félelem az ürességtől
Horror vacui

Az átlag képregény-rajzolót – miután fejben már elkészítette opuszát – csupán *egy* cél vezérli: az előtte fekvő üres lapra felvinni a rajzot. Vannak azonban olyanok, akiket egy másik cél is vezérel. Nevezetesen, hogy a lap egyetlen pici darabkája se maradjon üresen. Az underground művészet e fajtáját „sűrűn telerajzolt" (*densely-packed*) stílusnak nevezik.

Amikor megkérdezték a stílus egyik egyesült államokbeli képviselőjét, S. Clay Wilsont, ugyan mondja már meg, miért rajzolja tele a lapokat, a művész így válaszolt: „Ez a munkamorálra vezethető vissza. Engem arra tanítottak, hogy »sohase maradj adós a munkádért kifizetett pénz ellenértékével«. Úgyhogy ezek a rajzok egyre jobban ki vannak dolgozva. Ami, ha úgy vesszük, elég ostoba dolog."[1] Az ok tehát a morális elvárásoknak való megfelelés kényszere, a *kulturális normakövetés*, amiről egy Ferencz József anekdota jut eszembe. Egy alkalommal hangversennyel köszöntötték az öreg császárt, és a hangverseny után megkérdezték, hogy tetszett az előadás. Az uralkodó megjegyzése állítólag annyi volt, hogy az előadás ugyan szép volt, de többször is előfordult, hogy amíg a többiek dolgoztak, egyesek lazsáltak.

De hát kötelessége-e a rajzolónak telerajzolnia az oldalakat? Nyilvánvalóan nem. Ezt ő maga is tudja, és ezért önként és önkritikusan bevallja, hogy „ostoba dolog". Azzal, hogy mit fog rajzolni, nem sok gondja van, ugyanis „rengeteg rajzolnivalója van". Miután kigondolta, mi, hova kerül, megszállottként és mégis motorikusan, egyedül a papírt és az órát lesve, az ürességtől való *irracionális félelemtől* hajtva dolgozik. Saját stílusát jellemezve ő maga mondta magáról tréfásan, hogy „graphic agoraphobiában" szenved.[2]

Elmondása szerint egy-egy oldala több oldalra való rajzot tartalmaz; ráadásul a kinyomtatás során le is kicsinyítik őket. Úgyhogy ha valaki meg akarja nézni, hogy pontosan mit is ábrázolnak, nagyítót kell kézbe vennie, mint a bélyeggyűjtőknek. Aztán azt is bevallja, hogy egyre jobban kidolgozza a rajzokat. Erről meg volt főnököm jut eszembe, akinek az a szokása alakult ki, hogy beszélgetés közben egy gemkapoccsal játszott. Úgy hozzászoktam, hogy már fel se tűnt. Egészen addig, amíg egy napon észre nem vettem, hogy egy *hatalmas* gemkapoccsal játszik…

(Horror vacui) Ebben az esszében azt próbálom bizonyítani, hogy nemcsak a gázok és a folyadékok töltik ki azonnal a számukra rendelkezésre álló teret, és nemcsak az erős birodalmak töltik ki első adódó alkalommal a „hatalmi vákuumokat", hanem olykor mi, emberek is gyakran érezzük úgy, hogy valami nagyon hiányzik, vagy valamiből nincs elég, és ezt az „űrt" haladéktalanul ki kell töltenünk.

Csakhogy vagy akadályoztatva vagyunk a célravezető cselekvésben, és ezért „struccpolitikát" folytatunk, vagy a szükséges feltételek megléte esetén is attól félünk, hogy nincsen helyes megoldás, és úgy érezzük, eleve bukásra vagyunk ítélve. De az is lehet, hogy egyszerűen csak felszínesek vagyunk, a probléma okait nem kutatjuk, nem ismerjük fel, és ezért *pótcselekvést* végzünk.

Röviden arról van szó, hogy *nem érzünk biztos talajt a lábunk alatt*, ami kisebb-nagyobb szorongással tölt el bennünket. Vagy a fáradságos gondolkodástól, információgyűjtéstől, stb. akarjuk megkímélni magunkat, vagy félünk az önkorrekciótól, mely azzal a kockázattal jár, hogy önmagunkról alkotott – többnyire hízelgő – képünk megsérül. Emiatt – a helyzet felszínes áttekintése alapján – valamilyen kevesebb munkával és feszültséggel

járó megoldás mellett döntünk. Valamilyen *belső kényszernek* engedve – mondhatni, menekülésként, „kínunkban" – döntünk valamilyen *pótcselekvés* mellett.

Ez pedig nem más, mint a rendelkezésére álló – vagy általunk kiválasztott – *cselekvési tér maradéktalan kitöltése*, tehát a *minőségi* megoldás helyett valamiféle *mennyiségi* megoldás hajszolása. Ez azután megvalósulhat mind a fokozott *extenzivitásra*, mind a fokozott *intenzitásra* való törekvésben. Úgy vagyunk, mint az az ember, aki, ha nem találja a kesztyűjét, ahelyett, hogy megállna gondolkozni, az egész lakást és a kocsit tételesen átvizsgálja, és csak másnap jut eszébe, hogy előző nap a fodrásznál felejtette. Az ilyen emberről mondjuk, hogy „nem a fejével, hanem a lábával gondolkozik".

A sportkommentátor úgy érzi, a közvetítés *egész ideje alatt*, *folyamatosan* szóval kell bennünket tartania, hogy senkiben se maradjon „hiányérzet". Mi azonban továbbra is elégedetlenek vagyunk, mert igazából nem arra van szükségünk, hogy állandóan halljuk is, amit különben is látunk, ráadásul ugyanazokkal a szakmai-nyelvi közhelyekkel, amelyeket már amúgy is régen meguntunk. A kényszeres pótcselekvés tehát – nem a stresszoldást, hanem a dolog lényegét, a tágabb összefüggéseket tekintve – *diszfunkcionális*, ugyanis nem felel meg sem a „kevesebb – több", sem a „sem elvenni nem lehet belőle, sem hozzátenni" elvének. Nem old meg semmit, csak növeli a zavart. Erről meg az a kínai bölcsesség jut eszembe, hogy csak akkor cselekedjünk, ha arra indíttatásunk van az égiektől. Ha viszont ezen indíttatás nélkül cselekszünk, űr támad, amelybe azonnal beözönlik a démonok serege.

A célszerű, helyes cselekvés, a *pozitív stratégia* homályban maradása kényszerképzetként, *obszesszióként* jelentkezik, a válasz pedig kényszeres (*obszesszív-kompulzív*) cselekvés lesz (OCD), ami nem betegség, nem pszichotikus állapot, nem is szenvedélybetegség, és nem is különösebben látványos. Olyasmi, mint a kényszeres gyűjtögetés, vagy a folytonos pakolás, tehát *magatartászavar*, mellyel békésen együtt élünk, de persze nem vagyunk tőle boldogabbak.

A kényszeres tevékenység eredménye gyakran tárgyias: az elkészített, majd forgalmazásra került termékek, a megvásárolt, elraktározott áruk stb. Ezekkel nemcsak a fölös mennyiség a baj, hanem az is, hogy figyelmen kívül hagytuk, alkalmasak-e a felhasználásra. Időrabló és költséges az előállításuk, költséges a beszerzésük, a tárolásuk, nagy mennyiségük miatt áttekinthetetlenek stb. Rosszul mérjük fel mások, sőt saját igényeinket, olyan ruhákat, könyveket stb. is megveszünk, amelyekről pedig tudhatnánk, hogy sohasem fogjuk felvenni, elolvasni stb. A túltermelés és a pazarlás kéz a kézben járnak.

Mint Lou Washington, a Cincom Systems vezető piackutatója írja, a hamburgerárusok jellemző szokása, hogy a szükségesnél sokkal több burgonyát sütnek, majd halmoznak fel a pultjaikon. Kényszeres tevékenységük mögött az a várakozás áll, hogy majd ebédidőben egyszerre fogják a vevők megrohanni az üzletüket. Mivel ilyenkor mindenki izgatott és siet, már a gondolatra is idegesek lesznek, hogy nem lesz elég a sült burgonya, és sürgetni fogják őket. Ezért már órákkal előbb hozzáfognak a sütéshez, és a végén ott állnak egy csomó eladhatatlan burgonyával.[3]

A tapasztalt szem felfedezi a diszfunkcionális tevékenység lenyomatát, mintázatát a tevékenység eredményén, az objektiváción, legyen az egy írásmű, egy festmény vagy egy zenemű. Felismeri a jelnek szánt, de *jelentésnélküli jeleket*, vagy a jeleket, melyeknek létrehozóik más jelentést szántak, mint amit végül is jelentenek nekünk. A *horror vacui* vizsgálatakor tehát legalább olyan behatóan kellene tanulmányozni a tevékenység eredményét, az objektivációt, mint magát a tevékenységet. Szóval megpróbálkozom a *horror vacui* jelenség magatartástudományba való bevezetésével.

(Nyüzsgő képek) Maradjunk egyelőre Wilson szakmájánál! Az ún. „nyüzsgő-képek" előfutárának a holland Frans Hogenberg *A kék köpeny* című metszetét tekintem, 1558-ból, mely nem más, mint 43 közmondás és szólás kissé igénytelen képi megjelenítése.[4] Az ilyen jellegű képek igen

népszerűek voltak Hollandiában a 16. század óta, és valószínűleg afféle erkölcsi példázatokként voltak kifüggesztve a nyilvános helyeken, így a kocsmákban és az iskolákban.

Azt is előre kell bocsátani, hogy a reneszánszban igen kedvelt volt egy-egy témának a *leltárszerű* megközelítése, ami Rotterdami Erasmus filozófiai műveire, *A balgaság dicséreté*-re és a *Közmondások*-ra is áll, melyek a témakezelés előzményének tekinthetők. Ha belegondolunk, ez természetes is. Mert ha valaki úgy érzi, hogy friss szemmel látja a Világot, mindenekelőtt arra fog törekedni, hogy (miként Leonardo tette) tételesen újra szemügyre vegye a Világ dolgait.

A „leltárkészítés" vágya azonban könnyen vált normává, és – most már (akár mint külső, akár mint interiorizált) norma – egyfajta *kényszeres* cselekvést váltott ki, mely egyre könnyebben ismerhető fel a bűnöknek és erényeknek, a szenteknek, az évszakoknak vagy az életkoroknak egyre *mechanikusabb* megjelenítésében. A „teljességre" való kényszeres törekvés egyenes úton vezetett a *mennyiségi szemlélet*, valamint a *deduktív* gondolkodás eluralkodásához az induktívval szemben. A „friss szem" *kreativitását* háttérbe szorította a közönségesen „bürokratikusnak" nevezett szemlélet és a nyomában járó *rutin* a kalendáriumoktól a magasabb igényű szellemi alkotásokig.

Kanyarodjunk azonban vissza Hogenberg képére! A semmitmondó tájat mindenféle korú férfiak és nők népesítik be, akik mindenféle „butaságokat" csinálnak, melyek vesztüket okozzák. A tömegfogyasztásra készült metszet szembeötlően *didaktikus*. A művész a hangsúlyt a közmondások *bemutatására* helyezte, amit az is bizonyít, hogy az egyes jelenetek mellett írott formában feltüntette az alapjukat képező közmondást is. A rajzok *szó szerint* adják vissza a szólásokban rejlő képeket, metaforákat. A kép előterében látható egy felirat, melyhez egy külön rajz is tartozik: „Ez az asszony ráadja a kék köpenyt a férje fejére", ami az asszony hűtlenségére utal. A kép közepe táján egy férfi áll, szétnyitott ujjait arca elé tartva. A kép felirata: „Ez a férfi az ujjain keresztül néz", ami arra utal, hogy valamilyen helyteleníthető cselekményt nem tesz szóvá, úgymond „behunyja a szemét". A kissé együgyű, *redundáns* narráció részben a kor gondolkodását tükrözi, de az is lehet, hogy a kép (vagy a megrendelő) az írástudatlanokhoz is szólni akart.

A kép leltárszerű jellegét erősíti, hogy (jóllehet, az épületek perspektivikusak) az alakok – függetlenül attól, hogy az előtérben vagy a háttérben helyezkednek el – azonos méretűek. A néző számára kissé „fárasztó" az a kényszeresség, amivel a művész (vagy a megrendelő) *minél több* közmondást akar *egyetlen lapon* megjeleníteni. A teljességre törekvés ára, hogy *a lap teljesen ki van töltve* alakokkal, ill. kis jelenetekkel, melyek – természetesen – *nincsenek semmilyen narratív viszonyban egymással*. Mivel a jelenetek találomra vannak elhelyezve a térben, a cselekmények egymástól függetlenül zajlanak, anélkül, hogy a résztvevők tudomást vennének egymásról. Ha egységes képként szemléljük a metszetet, egy csomó futóbolondot látunk, akik – mit sem tudva a mellettük lángoló vagy összeomlani készülő házról – végzik a maguk értelmetlen cselekedeteit. Ma már nehéz megítélni, annak idején volt-e humoros, ironikus szándéka, ill. hatása a képnek.

Menjünk tovább! Hogenberg rézkarca ihlette, 1577-ben, Johannes van Doetecum azonos című, immár igényesebb kivitelű, színezett rézkarcát, mely 26 közmondást és szólást jelenít meg, nyomatokon.[5] A tér csak annyiban valószerű, hogy a messzebb lévő alakok valamivel kisebbek, mint az előtérben állók. A művész alulról fölfelé haladva töltötte be a rendelkezésére álló teret, mégpedig úgy, mintha az alakok egy enyhe félkörívbe rendezett, *négy vagy öt sorba írott szöveg betűi* volnának. Márpedig a sorokba rendezett elemek nem annyira egy művészileg megformált festményre, mint inkább egy *leltár* képére hasonlítanak.

Mindazonáltal Doetecumban már felmerült az igény, hogy „mondandóját" *koherens* narratívában fejtse ki: a férje fejére köpenyt húzó asszony mellé kerül annak az úrnak az alakja, aki ujjain néz keresztül, azaz „szemet huny a látottak felett". De hát törekvése ki is merült ennyiben.

(Id. Pieter Bruegel) A legjelentősebb művész ebben a sorban kétségtelenül az idősebb Bruegel, akinek több képe is a „nyüzsgő képek" kategóriájába tartozik, különösen az 1559-ben készült *Flamand közmondások*, mely már mintegy *112 közmondást és szólást* jelenít meg – egyetlen képen.[6] A festmény mindazon szerkezeti hiányosságoktól szenved, mint elődei. A perspektíva tökéletes ugyan, de a táj itt sem egységes: egy önmagában álló várfal-szakasz mellett egy omladozó falusi kocsma áll, melyhez egy olasz polgári házhoz illő tornác illeszkedik (amilyenhez hasonlót Bruegel itáliai útján sokat láthatott), a kijárattal szemben pedig egy nyomortelep roskatag barakkjai állnak. Bruegelt is nyugtalaníthatta az a gondolat, hogy (ha folytatja elődei módszerét) a 112 közmondás *ugyanannyi önálló képet* jelent, és valószínűleg azt is felismerte, hogy a kis cselekmények nagyobb egésszé komponálásának hogenbergi módja nem járható út.

Az egyik „kitörési pont" az volt, hogy az egyes közmondásokat *tematikailag* csoportosította, így pl. a szerencsejátékokat egy helyre, a vízzel kapcsolatos szólásokat és a bolondokat két-két különböző helyre vonta össze. Az alapelv azonban csak *fogalmi*, és nem vizuális volt.

Egy másik kitörési pont volt, hogy *a felvállalt sokaságot megpróbálta csökkenteni*, mégpedig úgy, hogy egyes alakokat több közmondás megjelenítésére is felhasznált. Ez a megoldás néha sikeres is volt. Például a két pletykálkodó öregasszony között („Amíg az egyik fonja, a másik gombolyítja") egy fekete kutya ólálkodik („Mindig ügyelj arra, hogy ne lépjen közbe a fekete kutya", azaz mindig ügyelj arra, hogy nehogy valami baj történjen).

Egyes esetekben azonban ez a módszer kontraproduktívnak bizonyul. Mert ha ugyanazon férfinek van bekötve a feje („A füle mögött fáj a foga", azaz szimulál), mint aki pisiléskor a Holdat veszi célba (kb. annyi, hogy „vizet hord a Dunába"), akkor a kép olyasvalakit ábrázol, aki amellett, hogy hiábavalóságokra pazarolja az energiáját, még szimulál is.

Bruegel tehát egy csöppet sem került közelebb a kínzó dramaturgiai feladat megoldásához. Mert amíg a korábbi ábrázolásokban az „egy figura – egy akció" *egy-egy jellemet* sejtetett, nála a „több közmondás – egy figura" alakzatok egyik-másikában a *jellemek koherenciája* csorbul ki. Az elgondolás végképp megfeneklik azokon a figurákon, amelyekben az egymásnak ellentmondó jellemvonások *kizárják* egymást.

Egy ablakban egy férfit látunk, aki előtt, az ablakpárkányon, két facipő van elhelyezve („Ott vannak a cipők!" ami nagyjából azt jelenti: Mire vársz? Mozdulj!). Ugyanez a személy kilógat egy kést az ablakból („Ott lóg a kés", azaz valaki elé „odadobta a kesztyűt"), közben pedig szeme elé tartja szétterpesztett ujjait (aminek jelentése, mint láttuk, hogy „behunyja a szemét" valamilyen elítélendő magatartás láttán). Íme, egy férfi, aki valamilyen kifogásolható magatartás láttán behunyja a szemét, ugyanakkor odadobja a kesztyűt ellenfele elé, egyben pedig halogató magatartást tanúsít… A *jellemek* és *attitűdök zavara* kézzelfogható. Ilyenkor már nemcsak *a kép egésze* bomlik fel egy csomó kisebb jelenetre és figurára, hanem *az egyes figurák* is elemeikre esnek szét.

Bruegel harmadik próbálkozása, hogy átértelmezi a Doetecum képén látható két jellem alakját. A kiváló ízléssel öltözött nemesember a Világot jelképező glóbuszt egyenesen felfelé álló hüvelykujján tartja; mintegy „tenyerén hordozza a világot". Doetecum egy másik, csavargó-szerű, bamba arckifejezésű alakját szerencsétlen flótásnak ábrázolja, aki mintegy térden átcsúszik egy – szintén a Világot jelképező – áttetsző gömbön, akár egy szennyvízcsatornán („Csak meggörnyedve érvényesülhetsz a Világban").[7] Jóllehet Bruegel szolgai módon átveszi

a hűtlen asszony motívumát elődeitől, valójában egy annál súlyosabb központot hoz létre *e két jellem hangsúlyos szembeállításával*, és karakterük jelképekkel való megerősítésével.

Mindennek dacára meg kell állapítanunk, hogy a magyarázatot vagy azonnali segítségnyújtást követelő abszurd vagy szívszorító jelenetekről itt sem vesz senki tudomást. Egy asszony lehajtott fejjel, teljes közönnyel halad a fejét a falba verő férfi felé, hiszen neki mindössze az a „dolga", hogy megjelenítse a „kétkulacsos" embert, aki „egyik kezében tüzet, a másikban vizet hord". Szerintem ezért a festmény legértékesebb mozzanatait sem a festmény *egészében*, hanem a *különálló alakokban és jelenetekben* kell keresni (és lehet megtalálni).

A műalkotások azonban talányos dolgok. Bírálatunkat ugyanis a visszájára is fordíthatjuk, ha arra gondolunk (amire a kép alcíme is feljogosít), hogy Bruegel nem annyira a *közmondásokat*, hanem inkább az „emberi butaságot", az *irracionális magatartásformákat* lajstromozta a „feje tetején álló világ" értelmében. Így nézve a dolgot, a kép összefüggéstelen jellege arra szolgál, hogy átélhetővé tegye azt a helyzetet, amikor a gondolkodás és az empátia hiánya társadalmi léptékekben jelentkezik. És akkor a korábban *diszfunkcionálisnak* tekintett figurák *funkcionálisak* lesznek. Ezt erősíti „A hét erény" sorozat *Adakozás* című képe, melyen az alakok egymás felé fordulnak, és amelyen a segítő, adakozó, ill. elfogadó kezek vízszintes hullámzása tartja fogva a tekintetet.[8]

Ugyanakkor arra is fel kell figyelnünk, hogy elmaradtak az illusztrációk alól a közmondások, ami két, egymással ellentétes tendenciára utal. Az egyik, hogy a kép tett egy lépést a *demonstrációs eszköz* felől az *autonóm műalkotás* irányába. A másik, hogy a nézőt óhatatlanul arra készteti, találja ki a képek alapjául szolgáló közmondásokat, miáltal a logikai kitalálós játék irányába tolja a festményt.

Bruegel 1560-ból származó *Gyermekjátékok* című festményén mintegy *250 gyermek* mintegy *84 játékot* játszik.[9] A néző a városi helyszínt és az alakokat kvázi madártávlatból látja; a kép alapjában véve perspektivikus. Richard Muhlberger éles szemmel veszi észre, hogy jóllehet, első pillantásra arra gondolunk, hogy a kép egy ünnepnap eseményeit ábrázolja, hamar rá kell jönnünk, hogy nem más, mint a gyermekjátékok *enciklopédiája*. Ezt megerősíti az a körülmény is, hogy Bruegel semmilyen módon nem próbálja rangsorolni a játékokat, továbbá az, hogy – zsánerképszerűsége ellenére – itt is előtérbe helyezi a *dokumentatív* ábrázolásmódot. Mint Muhlberger írja: „Mivel [Bruegel] nem tudta [az alakokat] az előtérben összezsúfolni, úgy festette meg őket, mintha felülről nézné, ill. néznénk azokat, hogy ily módon mindegyik *jól látható* legyen. Jóllehet, a távolabbi gyermekek kisebbek, mint az előtérben lévők, ruhájuk mégis *egyformán világos*. Bruegel még az árnyékban levőket is úgy festette meg, mintha a déli nap sütne rájuk." Muhlberger arra is felhívja a figyelmet, hogy arcuk nem egyénített,[10] ami viszont (ezt én teszem hozzá) Bruegel esetében „megbocsáthatatlan" sematizálás. Ugyanez vonatkozik ruházatukra is.

Muhlberger azt is igyekszik kimutatni, hogy a képen ábrázolt alakok egymáshoz képest megkomponáltak: „Első pillantásra úgy látszik, mintha a fiúk és a lányok véletlen összevisszaságban volnának szétszóródva, mint golyók a földön. Bruegel azonban tudta, hogyan kell egy nagyobb sokaságból mintázatokat létrehozni."[11] Ha a szerkezet általa kimutatott vonalai igazolhatók is, ez nem változtat azon, hogy az alakok nem rendeződnek semmilyen határozott művészi szándékra utaló alakzatba. Ezért továbbra is Muhlberger *első* benyomását tartom mérvadónak.

Egészen más a helyzet Bruegel *A malleghemi boszorka* című rajz-szatírájával,[12] mely azon a flamand szóláson alapul, hogy „kő van a fejében" (azaz „bolond"), és „az emberek" becstelenségét és hiszékenységét jeleníti meg. A kép kimerítően, szinte történetként adja

elő, ahogyan a „Bolondok falujában” egy sarlatán, aki arra vállalkozott, hogy kioperálja a falulakók fejéből a követ, a város egyik lakosán a műtétet szimulálja, majd felmutatva egy követ, állítja, hogy éppen akkor távolította azt el a „páciens” fejéből.

A teret úgyszólván betölti a tömegjelenet, melynek középpontjában a női ruhába öltözött hamis boszorka áll. A szó legszorosabb értelmében vett „nyüzsgő” kép, mely nemcsak azért „nyüzsög”, mert a kicsi téren igen sok az ember, hanem azért is, mert gyermeki hiszékenységük, türelmetlenségük hajtja őket. Tágra nyílt szemmel, egymás hegyén-hátán tülekednek egészségesek és nyomorékok, fiatalok és öregek, hogy lássák, mi történik, ill. hogy kezeltessék magukat. Izgalmukban kiáltoznak, s van, akit vállra vesznek, hogy jobban lásson.

Bruegel *ezen* a képen sikeresen „tölti be” a kép által felkínált „űrt”, ami azt bizonyítja, hogy az „űr” extenzív és/vagy intenzív betöltése *önmagában* nem minősíti sem a tevékenységet, sem az alkotást. S valóban, Bruegel ebben az irányban jut el olyan festményekig, mint *A hét főbűn* című sorozat (1556–1558), *A farsang és a böjt harca* (1559), *A halál diadala* (1562), *Dull Gret* (1562), vagy *A lázadó angyalok bukása* (1562). E művek megalkotásánál a művészt nem az előtte fekvő tábla, hanem *az emberi lét* üressége, a bennünk lévő „űr” sarkallta az alkotásra. És ezért nem formálisan, hanem a személyesen „megélt”, személyes meggyőződésen alapuló érzelmek hiteles kifejezésével „tölti ki az űrt”, és tárja fel mindannyiunk számára átélhetően az emberi lét sebeit. Egyben megállapítható, hogy a *Gyermekjátékok* zsánerszerűségét *drámaiság* váltja fel.

(Nyüzsgő képek és képrejtvények) Régi kultúrtörténeti közhely, hogy megelőző korok felnőtteknek készült műfajaival a gyermekirodalomban találkozunk újra. Emlékszünk, Bruegel *Kék köpeny*-e (a feliratok elhagyása miatt) óhatatlanul arra késztette szemlélőit, hogy próbálják felfedni a képek mögött rejlő közmondásokat és szólásokat. Nos, ez talált folytatásra a gyermekeknek készült ún. „nyüzsgő képeskönyvekben” (németül *Wimmelbilderbuch*-okban), valamint a „nyüzsgő” kereső képeskönyvekben (ún. *Suchbuch*-okban), melyek a *kihajtható oldalakon* megszámlálhatatlan, többé-kevésbé kidolgozott figurát: embereket, állatokat, különböző tárgyakat és cselekményeket ábrázolnak különböző helyszíneken.

Közbevetőleg megjegyzem, jóllehet e műfajokkal szemben sem a kiadók, sem nézegetőik nem támasztanak esztétikai követelményeket, nekünk mégis meg kell tennünk, hiszen – ha belegondolunk – jó közérzetünk fenntartásához a bennünket körülvevő tárgyak *legtöbbjének* (így a Tesco áruházaknak is) meg kellene felelnie az esztétika követelményeinek is. A régebbi korokban ez természetes is volt. Balzac már a 19. század 30-as éveiben csodálattal vegyes áhítattal nézte Bretagne középkori épületeit és egyéb tárgyait, melyek minden apró részletét „a művészet nagy eszméje hozta létre, mely abban a korban a holt anyagba is életet lehelt”.[13]

Visszatérvén a „nyüzsgő képeskönyvekhez”, a rendelkezésre álló tér növelését és minél sűrűbb betöltését ebben a műfajban az *elrejtés* és a *megkeresés* feladata indokolja, hiszen így lehet a legjobban elrejteni, ill. a legnehezebben megtalálni egy kis részletet. A cél tehát a minél nagyobb felület, amit a kihajtható nagy lapok tesznek lehetővé és a rendkívül sűrű rajzolat, mely ezúttal *szándékosan* teszi kuszává a képeket.

Mivel az „űrt” a kényszeres rajzolgatással sem sikerült betölteni, e képeskönyveket szintén *a művészileg megformált tartalom hiánya* jellemzi. Mint láttuk, már idevágó képein, különösen a *Gyermekjátékok*-on, de *A kék kabát*-ban is, Bruegelnél is megfigyelhető volt az alakok sematikus megjelenítése, s ez a tendencia a „nyüzsgő” képeskönyvekben tovább erősödik. Így például a műfaj kitalálójának tartott Alfons Mitgutsch grafikus[14] képein – melyeket valójában egy gyermekpszichológus, Kurt Seelmann ösztönzött – a „gyermekek” mérete mindenhol egyforma, és frontálisan, szemből vagy oldalnézetből vannak ábrázolva. Még ha „véletlenül” háttal áll is nekünk egy gyermek, a fejét biztosan hátrafordítja.

„Sok-sok ember folytatja egyetlen képen, láthatóan kaotikus rendetlenségben, a maga tevékenységeit; a könyv az ő történeteiket meséli el" – írja Silja von Rauchhaupt. „Mitgutsch a maga felszínes jeleneteivel újabb és újabb színpadokat alkot embereinek és azok bolondságainak. Gondoljunk csak a lesiklópályákon síelők tébolyult ábrázolására, vagy a hegymászókra, akik tömegesen lógnak kidülledt szemekkel a hegycsúcsokon. Ezek a könyvek még értelmező szótárként sem használhatók."[15]

Ha Bruegelnél megengedtük, hogy egyes, az introvertált bolondok tömegét ábrázoló képeit a Társadalom *bírálataként* fogjuk fel, az ezeken a képeken megjelenített, önmagukkal elfoglalt figurák tömegét az elmagányosodott modern tömegtársadalom *reflektálatlan* lenyomatának is tekinthetjük. A grafikus egyik bírálója írja: „Mitgutsch nagy nyüzsgőképein mindig sok embert lehet látni. A jelenetek első pillantásra reménytelen kuszaságnak (heilloses Durcheinander) látszanak, és csak ha jobban megnézzük őket, akkor fedezzük fel az egyes jeleneteket." Fentebb már láttuk, hogy az „első pillantásnak" is van némi hitele, csakúgy, mint a szerelemben.

Az „űr" *formális* betöltése után továbbra is fennálló *tartalmi* űrt maguk az alkotók is érzik, és kényszeresen hajszolják az újabb megoldásokat. A századik képeskönyvén is túl járó Mitgutsch háromféleképpen próbálja betölteni az „űrt".

Az egyik az érzelmek – melyeket a művészi kifejezésnek kellene kiváltani – „készen csomagolt" kiszállítása. Mitgutsch figurái nem „feledkeznek bele" a játékba, mint ahogy azt a Bruegel képén ugrándozók teszik, hanem színpadiasan ripacskodnak. Mosolygás helyett szélesre húzott szájjal vigyorognak, kitátott szájjal kiabálnak, hahotáznak, vagy énekelnek. Szinte önkívületben ujjonganak, mintha valamely rajongó szekta tagjai volnának.

A másik próbálkozás úgy jellemezhető, hogy a mű és a befogadó közötti kívánatos kapcsolatot – melyet a művészi megformálás hivatott megteremteni – egyfajta *naturális közvetlenséggel* próbálja pótolni. Emlékszünk, az ilyen és ehhez hasonló képek kapcsán azt nehezményeztük, hogy szereplői nincsenek semmilyen kapcsolatban egymással. Nos, Mitgutsch úgy „oldotta meg" a dolgot, hogy az alakok úgy üdvözölnek bennünket, a nézőket, mintha vonaton érkező szeretett rokonaikat, barátaikat pillantanák meg. A különbség annyi, hogy – mivel a kép nézőpontja az alakok feje felett, egy helikopter magasságában helyezkedik el – „felfelé," azaz „ránk" néznek, s karjukat széttárva hívogatnak, kiabálnak nekünk. Közvetlen kontaktusra törekszenek a „felhasználóval", mint a revüszínpad vagy a televíziós műsorok szereplői – vagy a karját széttáró plüssmackó. Összefoglalva: a 16. századi zsánerszerűséget a modern média *álságos közvetlensége* váltja fel.[16]

Mitgutsch legújabb megoldása a képeknek a *díszítőművészet*, konkrétabban a „látványtérképek" irányába való továbbfejlesztése, ahol a horizontnélküli, „seholsincs" tájat a patakok és a tavak tekergő partvonala, valamint a kanyargó fasorok és utak tagolják. Az alapvetően piros színű alakok, akárcsak dinnyében a magok, az így körülzárt zöld terekben vannak elszórva.

Menjünk tovább! A Martin Handford angol illusztrátor által készített *Where's Waldo*? című gyermekkönyv-sorozat illusztrációi szintén eklatáns példái a *densely-packed* stílusnak.[17] Ez még kevésbé művészi indíttatású, mint az átlag képregények, és (mivel egy-egy alak vagy arc elrejtéséről ill. felfedezéséről van szó) még jellemzőbb rájuk a tér *extenzív* és *intenzív* kitöltése. Elvált szülők egyke gyermeke lévén, Handford már 4-5 éves korában elkezdett embertömeget rajzolni pálcika-figurákból. Mialatt társai sportoltak és játszottak, ő megmaradt önterápiás, monoton figyelemelvonó-figyelemlekötő tevékenységénél iskolai évei alatt is.[18]

Mindegyik lapon emberek sokasága nyüzsög, akik – hiába különböznek egymástól – mégsem tudnak kitörni tömeg-létükből. Az arabeszkekként üdítő látványt nyújtó, egészében mégis nyomasztó képek megrajzolása akár nyolc hetet is igénybe vett. Mint maga Handford mondja, rajongói nem annyira a „tömegjelenetekért", mint inkább Waldo regényes alakjáért lelkesedtek.[19]

Utoljára a kínai *A nagy kantoni és hongkongi közmondások* című festményt említem, melyet Ah Tu grafikus, képregényrajzoló (saját tájékoztatása szerint) Bruegel *Flamand közmondások* című festménye alapján készített el.[20] A kép mintegy *81 közmondást és szólást* jelenít meg. Egy szellemformájú alak köszörűkövet forgat, melyből alul sárga folyadék csorog (jelentése: „a pénz forgatja a világot"), egy majom egy mandarint mutat fel („örül, mint majom a farkának") stb. A képek csoportosításának alapeszméje annyiban hasonlít Bruegeléhez, hogy egy ház legfelső teraszán működik egy külön „szellem-szekció", egy elkülönített, gyepes terület a lovakkal, egy oldalfal nélküli ház a lakásbelsőkkel, s egy asztal – az asztal segítségével megjeleníthető szólások számára. A szereplők itt is közömbösen nézik a repülő elefántot, a fára mászó disznót, vagy tigrissel viaskodó társukat. A lap három nappal a megjelenést követően közölte a helyes megfejtéseket.

A termék Bruegel örökségéből csak a logikai kihívás ötletét vette át; eszében sem volt, hogy művét a művészi érték tekintetében is mintának tekintse. Ismét Balzacot idézem: „A modern ipar a tömegeknek dolgozik, és ezáltal kiszorítja a régi mívességet, amely egyéni termékeivel a fogyasztónak, valamint a mesterembernek személyéhez igazodott. Ma már csak termékeink vannak, nincsenek többé műveink".[21] Mint a blogbejegyzések bizonyítják, a kép lapos idiotizmusa a rajongókat cseppet sem kedvetlenítette el. „Lenyűgöző!", „Fantasztikus!", „Zseniális!", „Jól sikerült, szép munka", „Szép és hasznos! Köszönet a fáradságos munkáért!" és így tovább. Minden emberben megvan a Szép iránti vágy, de az esztétikailag tapasztalatlan ember azt hiszi, hogy a *minéműséggel* és a *mennyiséggel* ki lehet váltani az esztétikai minőséget.

(Tinga Tinga festészet) A stílus elindítója, Edward Saidi Tingatinga, aki (talán az ősi sámánista ábrázolásokat is követve) kétdimenziós antilopokat, zsiráfokat és leopárdokat ábrázoló szimbolisztikus-szürrealisztikus táblaképeket festett. Eredetileg szőnyeg- és kosárszövést tanult, majd párna-, és terítő hímzéssel folytatta, tehát iparművészeti-díszítőművészeti indíttatása kézzelfogható. Festményeit később tanítványai: Rubuni Rashidi, Saidi Omary, Ibrahim Omary, Zuberi Daimu *egészítette ki* valami különös elhivatottsággal, vagy talán megszállottsággal. Heteket töltöttek azzal, hogy a „nagy öreg" által megfestett állatok körül minden négyzetcentimétert beterítettek madarakkal és virágokkal.[22] Látásmódjukat egyesek a szuahéli, mások az arab kultúrából eredeztetik.[23] David Mzuguno, Rubini Rashidi vagy A. Hasani négylábúakat, madarakat, lepkéket és virágokat ábrázoló képei „bevallottan" a formákba és színekbe belefeledkezett gyönyörködtetést szolgálják.

Követői, a Tinga Tinga Studió tagjai, s azok, akik már Kenyában is működnek, már nemcsak a festői Dar es Salaam és Zanzibar környékét, valamint annak faunáját ábrázolják, hanem annak *lakóhelyét és lakosságát* is, mely láthatóan szabadon birtokolja utcáit és tereit.[24] Ők nemcsak abban követik az alapítót, hogy mindannyian biciklifestékkel dolgoznak, hanem abban is, hogy ők is szeretik kitölteni képeiket. És – mivel a Walker Books termékei a világ minden tájára eljutottak – lehetséges, hogy Handford munkái is ebbe az irányba terelték őket. Nem mellesleg, csakúgy, mint az alapító, ők is a piacra dolgoznak.

Ahogyan vannak naiv festők, vannak naiv műkritikusok is. Nos, ők azt hiszik, hogy a naiv festők azt festik, amit látnak. Holott azok nem annyira azt festik, amit látnak, hanem amit „tudnak" a látható világról. Ráadásul mivel piacra dolgoznak, képeiket a világot „naivan" látó turisták ízléséhez igazítják. Márpedig ezek mindenekelőtt a *tudott afrikai tárgyakat* akarják *felismerni* a képeken, és kevésbé érdekli őket, hogy azok *hogyan*, s még kevésbé, hogy mennyire *eredeti módon* mutatják be őket. Juma Mzuguno egyik képén a távoli kertekben lévő virágok éppen akkorák, mint az előtérben álló emberi alakok, és a távoli fa odvában lévő fiókák mérete az előtérben lévő gyermekek méretével azonos.

A „forgatókönyv" tehát valahogy úgy néz ki, hogy témaként *válaszd az „emblematikus"*

afrikai embereket, akciókat, állatokat, növényeket, tárgyakat és színeket; a könnyű azonosítás végett *emeld ki legjellemzőbb attribútumaikat*,[25] és úgy mutasd be őket, hogy minél kevésbé üssenek el attól a képtől, amelyet a szuvenírre éhes dán, amerikai, japán, vagy svéd turista otthonról magával hozott.

Mzuguno táblaképén minden meg van festve, ami egy városban kinn az utcán történik; *leltárszerű felsorolásából* még a fészkében a fiókáit etető madarak sem hiányoznak. A *kényszeres* késztetés abból a gyermeki érzésből fakad, hogy „semminek sem szabad hiányoznia". Ugyanez a helyzet a formákkal és a színekkel. Antony Jonas egyik képén a kisvárosi tér szintén telve emberekkel. Akárhová nézünk, mindenhol, még az erkélyeken is – minden erkélyen – emberek. A busz zsúfolva emberekkel. Egy másikon szavannai táj, nyüzsgő bennszülöttekkel és turistákkal, kinn a szabadban és a karámokban hemzsegő állatokkal. (Wilson szavai jutnak eszünkbe: „sohase maradj adós a munkádért kifizetett pénz ellenértékével".) Apropó: a turistákat fuvarozó idegenvezető az utazás egész ideje alatt adatokkal bombázza áldozatait – adatokkal, melyekre már senki sem figyel…

Mitole Saidi képein az embereken és a kirakatban lévő ruhák kidolgozott mintái megsokszorozzák a telítettséget a „minél több, annál jobb" szellemében. A képek ráadásul kicsik is, mert a turisták irtóznak a nagyméretű képek cipelésétől és szállításától.[26]

A képek minden megjeleníthető tevékenységet meg akarnak jeleníteni. Isten Nagy Műve – működés közben. A boltosok eladnak, a vásárlók vásárolnak, a parasztok fejik teheneiket, a csirkék csipegetnek, a parasztok aratnak, a pap pedig – mert belátunk a templomba is – éppen szentbeszédet mond. Mindez egyetlen képen. Egy másik képen husángokkal vernek egy félmeztelen férfit, a továbbiakon hol egy rendőr viszi megbilincselt foglyát, hol éppen rajtakapnak egy betörőt, hol pedig egy férfi szemérmetlen mozdulattal odanyúl egy asszonyhoz, aki valami nehéz tárgyat cipel, és mindkét karja foglalt. A többiek tudomást sem vesznek róluk; közömbösen álldogálnak, olvasgatnak, tereferélnek, cipekednek, vásárolnak.

Itt is fel kell azonban ismernünk mindennek ellentétét is. Jóllehet a mozambiki festő, Malangatana Ngwenya általában nem *ábrázolja*, hanem *kitölti* a teret, és legtöbb képe a különálló elemek erőteljes, dekoratív montázsa, az 1992-ben véget ért polgárháború borzalmait megjelenítő *Inferno* (1968), az *Utolsó ítélet*[27] és *A nagy szörnyetegek felfalják a kis szörnyetegeket*[28] című képe (mindkettő 1961) a nagy szimbolistákat, Hieronymus Bosch-t, Salvador Dalit és Picasso Guernica-ját idézik és folytatják.

Csakhogy rajtuk a *képet* betöltő figurák nem a „töltőanyag" szerepét játsszák, hanem szuggesztív erővel jelenítik meg *az emberi tudatot betöltő* borzalmakat. Mint Holland Cotter művészetkritikus mondta: „Ngwenya úr [szabadságharc] idején festett képeinek legtöbbje közvetlen válasz volt a közvetlenül megtapasztalt erőszaknak. Alakokkal sűrűn teletömött képei az élénk színekkel megfestett, szenvedélyes boschi *Utolsó ítélet* és a Pokol kínjainak vízióit nyújtják, melyek a gyermekkorából emlékezetében megőrzött gyógyításban és varázslásban gyökereznek."[29] Ngwenya a békekötés után viszont – miközben továbbra is megtartotta az egész felületet kitöltő stílusát – nagy számban festett újra zsánerképeket is (*Zöldségpiac*, stb.).

(„Űrlapok" és „fregolik" a komponálásban) A romantikus zeneszerzők maradéktalanul ki tudták fejezni magukat egy-egy jól sikerült egytételes darabban. A baj mármost abból származott, hogy alapvetően *lírai* mondanivalójuk közösségi érvényességével kapcsolatban kételyek gyötörték őket, és ezért *személyes* mondandójukat igyekeztek a *Társadalom*, vagy éppen az *Emberiség* szintjére emelni. Mivel meggyőző példákat láttak erre a *megelőző* korokban, sokszor nyúltak vissza a *klasszikus nagyformákhoz* – csakhogy az elégséges *belső* meggyőződés nélkül. A probléma, az *epigonizmus* lényege ebben az esetben abban állt, hogy a klasszikus szonátaforma, a szimfónia formája egyfajta „űrlapként" jelent meg,

melynek egyes részeit – melyek eredetileg nem pusztán „kitöltetlen" „rubrikák" voltak – most a szükséges mondanivaló nélkül kellett „kitölteni".

Molnár Antal „leleplezi" Johannes Brahmsot, aki egyik levelében azt írta, kellemes „melléktémát" talált ki, bár *„még nem tudja, hol fogja elhelyezni"*. Ebben az esetben a „fregoli-effektussal" állunk szemben: a zeneköltő ott áll a fregoli előtt egy párnahuzattal (a melléktémával) a kezében, s tekintete ide-oda jár a fregolin, alkalmas helyet kutatva. Persze más zeneszerzők is így dolgoztak. A leggyakoribb az volt, hogy *előre elkészített* szonáta-tételeket *raktároztak* a fiókban, és adott alkalommal belerakták egy olyan darabba, amelyről annak elkészültekkor még csak nem is álmodtak. A zenei műsorszerkesztők már csak *folytatják* ezt a gyakorlatot. Gyakori például, hogy egy-egy nagyformájú műnek egyszerre csak egy-egy tételét adják adásba, ily módon nemcsak egy-egy, hanem *jó pár* szerző „ruhadarabjait" összekombinálva egymással.

A szonáta-forma tehát kezdett űrlappá válni, és egész formarészek váltak olyan „űrré", amelyet szinte lehetetlenség volt kitölteni! Molnár éppen ezért mondja, hogy a romantikában a finálé-eszme „pusztán külsőség."[30] Kimutatja, hogy a II. és a III. szimfónia, a G-dúr vonósötös, a c-moll vonósnégyes és más darabok befejező formarésze nem több „szorgalmi munkánál", melynek szomorú eredményei – a kitöltő, toldozó-foldozó módszer révén – a „henye részletek" és az „iskolás fordulatok". Mint írja, a formarészek „vérszegénységben szenvednek; olyasféle indulat-mentesség teszi őket üressé, mint az ujjgyakorlatokat."[31] Molnár ezeket az „üresjáratokat" (Leerlaufen) „sablonosnak", „bőbeszédűnek", ill. „asztmatikusnak" nevezi.

Hasonló a helyzet a témák ún. „feldolgozásával". Amíg a barokk, majd a bécsi klasszika roppant „katedrálisai" önmagukban kevesetmondó „téma-téglákból" kerekednek ki, addig Schubert vagy Schumann gyönyörű dallamai – melyek önmagukban is „mikrokozmoszok" – kifejezetten ellenállnak a tematikus feldolgozásnak. Korántsem véletlen, hogy Friedrich Nietzsche Richard Wagnert – zenedrámái *monumentalitása* ellenére – *„miniatüristaként"* jellemezte.[32] A kevesebb – több.[33]

De nemcsak az üres rajzpapír jelent kihívást, hanem az üres *kottapapír* is. Ha a rajzban a tér kényszeres kitöltéséről beszélünk a *figurák* és azok *részletes kidolgozása* kapcsán, ugyanez felismerhető a zeneszerzésben a szólamok, a hangszínek (hangszerfajták), a díszítések, vagy éppen a harmóniaváltások túlzsúfolása tekintetében. Kossuth-díjas zeneszerzőnk, Szokolay Sándor *Sámson* című operájának bemutatóján Nagy Olivér zeneszerző-karmester lakonikus tömörséggel annyit jegyzett meg nekem a darabról, hogy „túl sok a hang benne".[34] Azaz: terjengős.

A jelenségnek kétféle oka lehet. Az egyik: félelem attól, hogy (valamihez képest) *alulteljesítettünk*. A művészt valamilyen homályos, szavakkal ki nem fejezhető *szorongás* keríti hatalmába: valami még mindig hiányzik; abból, ami van, még több, vagy még többféle kell. A másik: félelem *magától az Űrtől*. Félelem életének céltalanságtól és önazonosságának elvesztésétől; a kiközösítéstől és a kiszolgáltatottságtól. Az üres lap, melyet kezébe vesz, a Feladatot, ha pedig üresen marad, a Halált jelenti.

Alberto Moravia az *unalom* érzésével társítja ezt az érzést. Egyik regényének főhőse, véletlenül szintén egy festő, így vall erről: „Az én unalmam arra a gyakori titokzatos esetre hasonlít, amikor egy lakásban kialszik a villany; az *egyik pillanatban minden világos, minden nyilvánvaló*, itt vannak a karosszékek, ott a díványok, kicsit messzebb a szekrények, a konzolok, a képek, a függönyök, a szőnyegek, az ablakok, az ajtók; *a következő pillanatban pedig minden sötétség és üresség*. […] Unalmamat a tárgyak egyfajta betegségének is nevezhetném, amelynek az a lényege, hogy életerejük szinte egyik percről a másikra elsorvad vagy elvész; mintha egy szál virág egymást követő gyors átmenetekkel néhány másodperc alatt a szemünk láttára feslene ki, hervadna el, és porlana szét."[35]

Mindebben az arisztotelészi filozófia ösztönös megsejtése munkál. Hajlamosak vagyunk azt hinni, hogy ha a forma (eidosz) a dolog valósága, és a szobor – mint lehetőség (dünamisz) – úgymond „benne van" a kőben, az anyagban (hülé), akkor minél részletesebben kidolgozott a forma, annál kisebb a kőben maradó „űr", és annál „valóságosabb" a mű. Viszont ha az űrt „tartalmatlan tartalmakkal" próbáljuk betölteni, úgy járunk, mint a mitológiai Danaosz király leányai, kiknek örökkön-örökké vizet kell hordaniuk egy lyukas hordóba…

(A szókapcsolat előtörténete) Az „ürességtől való félelem" szókapcsolat nem került sem a pszichológia, sem a pszichiátria látóterébe, annak dacára, hogy latin fordítása, a „horror vacui" szókapcsolat évezredek óta ismert. Ebben az esszében – laikusként – mégis a fóbiák közé való felvételét javaslom, és így az alábbiakban úgy fogok beszélni róla, mint a fóbiák egyik létező válfajáról.

A *horror vacui* latinul azt jelenti, „irtózás az űrtől, az ürességtől".[36] A fogalom Arisztotelész leleménye, aki azt írja, hogy „a természetben sehol sincsen űr, mert (ha volna is) a környező sűrűbb, folytonos anyag azonnal kitöltené a fellépő űrt."

A *horror vacui* rendelkezik azon három ismertető jeggyel, amely a többi fóbiát is jellemzi. Az egyik, hogy a mélyén valamilyen félelem munkál, a másik, hogy az ún. elkerülő magatartáshoz vezet, a harmadik, hogy irracionális, és ebben a minőségében avatkozik bele életvitelünkbe.[37] A fóbiák egy része *élettanilag* meghatározott negatív érzelem és kényszerképzet (obszesszió). Az a negatív érzelem és kényszerképzet azonban, melyet a *horror vacui* tünetcsoporttal kapcsolatban a figyelem középpontjába állítok, alapvetően *szociálisan meghatározott irracionális érzelem* és *kényszerképzet*, az ún. *közösségi* (szociális) fóbiák egyik válfaja.[38] Ezért az Arisztotelész által használt görög szóösszetétel, a *cenophobia* – mellőzve most azt az értelmet, amelyben Arisztotelész használta – jogosnak látszik.

A mély és szemléletes szófordulatot a későbbiekben metaforikus ereje miatt melegítették fel, első sorban arra, hogy jellemezzék vele az egymással versengő felek harcát egy-egy kínálkozó lehetőség gyors, a másik felet kiszorító megragadásában (lásd „hatalmi űr").

A szókapcsolatnak egy egészen más – bár az eredeti gondolattól szintén távoli — értelmezését nyújtotta Mario Praz olasz műkritikus a múlt század 80-as éveiben. Ő ennek segítségével jellemezte *azon képzőművészeti törekvéseket, amelyek az egész képfelület kitöltésére irányulnak*. Ha azonban van ilyen, több korban, sok példán dokumentálható ösztönzés, joggal lehet feltételezni, hogy az nemcsak a Praz által megjelölt speciális formákban jelent meg,[39] hanem *az emberi tevékenység más formáiban is*.

Tőle függetlenül, anélkül, hogy munkásságát ismertem volna, már a múlt század 80-as évei óta engem is foglalkoztat egy a Prazéhoz hasonló gondolat, mely – zenei érdeklődésem miatt – nem képzőművészeti, hanem zeneszociológiai vizsgálataim során és – mint a későbbiekben látni fogják – spontán módon merült fel bennem. Így jutottam el magam is az arisztotelészi szókapcsolathoz,[40] anélkül persze, hogy annak eredeti, természettudományos ihletésű gondolatát próbáltam volna továbbgondolni.[41] Arra a jelenségre azonban, amit meg akartam jelölni, nem találtam sem pontosabb, sem szemléltetőbb kifejezést.

(A horror vacui – ahogy én látom) Visszatérve Prazra, kettőnk felfogása két lényeges pontban eltér egymástól. Egyrészt Praz *általában* ítéli el a *horror vacui* által jellemzett alkotói attitűdöt egy speciális területen, a díszítőművészet vonatkozásában. (A viktoriánus belsőépítészeti tervezést

például „fojtogató légkörű zűrzavarként” jellemzi.) Az én felfogásomban azonban – mint ez a fentiekből is kitűnik – a *horror vacui* nemcsak díszítőművészeti jelenség, hanem *attitűd*, mely *az emberi tevékenység bármely területén* tetten érhető, az autonóm képzőművészeti alkotástól kezdve az általában vett művészi alkotásokon át az emberi cselekvés minden területéig, adott esetben az állati cselekvések bizonyos típusát is beleértve.

Másrészt valamely cselekvési tér betöltése (még ha kényszeres tevékenység is) – önmagában még nem sorolja azt a *horror vacui* jelenségcsoportba. Ha csak a díszítőművészet területén maradunk, nyilvánvaló, hogy egy felület dekoratív kialakításában (legyen az tojás, az emberi test, ruházati tárgy, vagy belsőépítészeti felület) a helykitöltés *természetes igény* lehet, és a késztetés korántsem megy szembe a műfaj által vállalt célokkal. A *horror vacui* mint magatartás-típus, ebben a minőségében számomra érdektelen.

A helykitöltés azonban természetes igény lehet az *autonóm* művészetben is. Jó példa erre a reneszánsz Jean Duvet *Babilon eleste* című metszete,[42] mely – jóllehet, Duvet sokat tanult Albrecht Dürertől – zsúfolt, mozgalmas, felzaklató, olykor zavaros stílusával éppannyira el is tér tőle. A metszet előterében, Babilon tökéletes perspektívában ábrázolt, leomlott falai előtt, egy polipszerű, a tengerből feljövő hatalmas hétfejű sárkány tekergőzik, azon pedig, fejjel lefelé, tükörképszerűen, a nyitott szájú, halálhörgést hallató királyi fenség fetreng. Éppen most vetették le trónjáról; kezéből éppen kihull az Isten haragjának borával teli kehely. A látványosan kibomló királyi lepel a maradék „helyet” is kitölti, egyben tükörképét alkotja a sárkány vonagló hét nyakának.

Itt nemcsak arról van szó, hogy sok ember és állat van a képen, hanem arról is, hogy ember és állat mindannyian természetellenes, rendkívüli testhelyzetekben vonaglanak, küzdenek a rájuk eresztett hőséggel. Fájdalmukban vagy menekülés közben kinyújtják karjaikat, egymásra zsúfolódnak. Valamely testrésze mindegyiküknek takarásban van. Ennek a képnek nemcsak a látványa felzaklató; ennek a képnek fülsiketítő „hangja” is van. Az ég zeng, a hegedűsök hegedülnek, minden recseg-ropog vagy csattan; mindenki ordít vagy hörög. Langres városának éppen akkor fellángoló vallásos hevülete – melyben láthatóan a művész is osztozott – elégséges biztosítékul szolgált arra, hogy munkáinak az egész rendelkezésre álló teret kitöltő és már-már a zavarosságot is felvállaló aprólékossága és mozgalmassága meggyőző művészi hatást érjen el. Az ilyen és ehhez hasonló esetekben tehát nem diszfunkcionalitásról, hanem *a hatás fokozásáról* lehet beszélni – ha tetszik, a „minél több, annál jobb” elv alapján. Tágabb perspektívába helyezve a kérdést, ugyancsak kimondható, hogy a cselekvési tér maradéktalan kitöltése és az intenzitásra törekvés önmagában még nem diszfunkcionalitás, csupán *sajátos*, *különös* magatartás. Ennek jellemzésére viszont a *horror vacui* metafora nem igazán alkalmas.

Ha a dolog lényegét tekintjük, a 13. századi francia gótika ornamentikája, az ún. *rayonnant* stílus, melyet a katedrálisok pillércsúcsainak, ablakrózsáinak rendkívül sűrű, csipkeszerű mintázata jellemzett, az építészetben mindenekelőtt azt jelentette, hogy a művészi ambíció áthelyezte súlypontját a háromdimenziós architektúráról a *kétdimenziós* díszítőművészetre, melynek során a művész figyelme a betölteni kívánt tér *méretére* és *betöltésének módjára* irányult. Érthető, hogy ebben az – előbb-utóbb kényszeressé váló – igyekezetben nagy szerepet kapott a rutin, mindenekelőtt a már korábban kialakult díszítőelemeknek a megunásig való ismétlése.

A rayonnant stílusból és az angol ún. *díszített stílusból* később kifejlődött ún. *flamboiant* stílus, mely a 15–16. századi „túlérett” francia és spanyol gótika díszítő stílusa volt. A lángokat mintázó kőornamensek teljesen kitöltötték a rendelkezésükre bocsátott teret, és – mivel a bennük rejlő agresszivitás ezzel még nem érte be – ezt a teret még tovább növelték a kapuk és ablakok további növelésével. Ily módon majdnem teljesen elvették a teret a

falfelületektől, homályba vonva az épületnek a szerkezetét is. Az eredmény: a *részletek* uralma az egész felett, ami miatt a stílust a legutóbbi időkig igen sok bírálat érte. Ennek a tanulságnak a levonásához azonban már át kellett lépnünk a díszített falfelület keretei közül az építmény *egészének* jellemzésébe.

(Egy kis szociálpszichológia) Már most le kell szögezni, hogy a *horror vacui* jelensége nem pusztán *pszichológiai*, hanem *szociálpszichológiai* jelenség is lehet. Túlcselekvő magatartást nemcsak *egy* személy, hanem egy *csoport*, sőt egy *intézmény* is tanúsíthat.

Ezenkívül az egyén pszichikumán belüli „kommunikációs" folyamatok (psycho-communication) a *csoportdinamika* törvényei szerint *valóságos személyek* közötti kommunikációban is testet ölthetnek (interperszonális kommunikáció). Ugyanakkor arról sem szabad megfeledkezni, hogy ebben a „szereposztásban" mindkét fél, mind a megbízó, mind a végrehajtó *a maga saját pszichikumával* vesz részt. Ilyenkor a kényszergondolat a *megrendelő* oldalán jelenik meg, kényszercselekvése pedig egyben *utasítás* alakját ölti, a végrehajtás mozzanatát, a kényszercselekvést pedig *az alárendelt, a beosztott személy* valósítja meg. Az is előfordulhat, hogy a megbízó mind a feszültségoldásra irányuló cselekvés módjának (problem-solving strategy) kidolgozását, mind annak végrehajtását rábízza a beosztottra. Az értelmetlennek látszó, vagy nehezen teljesíthető feladat a végrehajtó beosztott esetében szintén kiválthatja a szorongást, az azt követő kompulzív kényszercselekvéssel együtt.

A *horror vacui* szociálpszichológiai formájának egy másik jellemzője, hogy – tekintve, hogy a kényszercselekvés hátterében álló hiányérzet (bizonytalanság-érzet, szorongás stb.) egyazon kultúrában egy időben többeknél, akár tömegesen is felléphet – a feszültségre adott válasz egy-egy tevékenység-fajtában *kulturális normává* válhat. A kényszercselekvés ilyenkor a *kényszeres normakövetés* formáját ölti fel.

(Egy kudarcra ítélt műfaj: a tömegdal) A háború után a baloldaliak énekelték mozgalmi dalaikat spontán és szervezetten is, „a földet a sarkából kifordítani" és „a világot holnapra megforgatni" akaró kommunista pártvezetők azonban elégedetlenek voltak. Horváth Márton (az MKP KV propagandaosztályának vezetője, 1945 márciusától a Szabad Nép felelős szerkesztője) a békekötés után megtartott, első felvonulás után rögtön kijelentette: „Az új Magyarországnak nincs dala; a felvonulásokat nem kíséri énekszó. A költők és a muzsikusok nem tanítják énekelni a népet, mely elfoglalta végre hazáját."[43] Ujfalussy József (aki időközben a Vallás- és Közoktatásügyi, majd a Népművelési Minisztériumban töltött be fontos tisztségeket) később elmondta: „A május elsejék egy darabig meglehetősen siváran folytak le ebben az időszakban, különösen éneklés tekintetében. 1945–47-ben elég keveset énekeltek az emberek, nem voltak még éneklésre alkalmas magyar művek. A nemzetközi munkásmozgalom dalainak javarésze még élt, de a közvetlenül aktuális magyar helyzetre szabott politikai mondanivalót megszólaltató népszerű dalok hiányoztak."[44] A véleményformálók a közhasználati énekelt zene területén „vákuumról" beszéltek.

Az „új rend katonái" persze nem az *énekes repertoárban*, hanem *orvul megszerzett hatalmuk legitimitásában* érzékelték a „vákuumot". Felszabadultnak és boldognak látszottak, de titkon szorongtak. Ösztöneik azt súgták, sokat javulhatna a helyzet, ha legalább sikerülne azt a látszatot kelteni (mind idehaza, mind külföldön), hogy a lakosság (hogy egy korabeli fordulatot idézzek) „önként és dalolva" hajtja be fejét a Szovjetunió és a kommunizmus igájába. Titkon persze azt is remélték, hogy ezáltal is hamarabb sikerülni fog a lakosság (mint ők nevezték, a „tömegek") politikai átnevelése.

Ahhoz azonban, hogy a képzeletbeli „vákuumot" a maguk kedve szerint „be tudják tölteni",

előbb *valóságos* vákuummá kellett azt tenni. Ez egyszerre volt egyfajta *kényszeres önigazolás*, és része annak a *stratégiának*, amely egy olyan új helyzet kialakítását tűzte ki célul, amely már maga követeli ki a „vákuum" új tartalommal való megtöltését. Mind a politikai vezetés, mind a szakmai műhelyek, a média, sőt a törvényhozás is részt vett a munkában.

A katolikus gregorián ének és a protestáns egyházi népének minden ízében „reakciósnak" minősült. Az irredenta dalokat eleve betiltották, de a hazafias dalok java része sem volt kívánatos „nacionalizmusuk" miatt. A régi munkásdalokat szociáldemokrata kötődésük miatt „kispolgárinak" és „retrográdnak", „sváb" eredetük miatt pedig „antidemokratikusnak" ítélték, sőt indulóritmusuk miatt a náci Németországgal kapcsolták össze, és megrostálták őket. A kényszeres tisztogatás odáig ment, hogy a kommunista párt – taktikai okokból – még a köreikben amúgy rettentő népszerű ún. „vörös dalok" éneklését sem engedélyezte. Mindez kiegészült egy – amúgy jóakaratú, de dilettáns – elitista közművelődési koncepcióval is, mely harcot hirdetett a „giccsel": a magyar nótákkal, cigánydalokkal és az operettel szemben. Még a magyar népdal is veszélybe került, mert – paraszti kötődése miatt – szintén „retrográdnak", nemzeti kötődése miatt pedig „nacionalistának", a vérmes remények perspektívájában „pesszimistának", a párt szövetségi politikája miatt pedig „narodnyikizmusnak" számított.

Az időközben valóságossá vált „vákuum" megszüntetését a felforgatók *egy új közhasználati műfajtól* várták, melynek jellemzőit – ha vitában is, de lényegében – „íróasztal mellett" dolgozták ki. Az új műfajnak egyszerre kellett megfelelnie az *ideológiai és politikai* kívánalmaknak, a Bartók és Kodály által fémjelzett *művészeti és népművelési programnak*, mely a népzenét tette meg kiindulásnak, valamint a *tömeghasználat* és a *közkedveltség* követelményének. Ez a műfaj lett az ún. „tömegdal".

A *kényszeres* késztetés most már arra irányult, hogy e mesterségesen létrehozott „vákuumot" „töltsék be" új tartalommal.[45] A zeneszerzők képzeletbeli asztalán tehát egy olyan „üres lap" feküdt (ez volt az ország közhasználati zenei repertoárja), melyet az új dalokkal teljesen ki kellett tölteni. Mivel ehhez *sok* új dalra volt szükség, a dolgot nem lehetett a véletlenre bízni. A „fent" megjelenő *kényszeres* cselekvés tehát „lent" *kényszerítő* cselekvésként jelent meg. Jankovich Ferenc azt javasolta, hogy – ha másként nem megy – az új magyar tömegdalt „császármetszéssel" segítsék világra.[46] A gépezet beindult. A politikusok a sajtóban üzengettek a zeneszerzőknek (akár név szerint is), hogy írjanak tömegdalokat; a Művelődési Minisztérium szövegírói és zeneszerzői pályázatokat írt ki, és igen magas honoráriumokat fizettek a tömegdalokért, majd 1949-ben – a Minisztérium egyik pártaktíva-ülésén – megalakították a Magyar Zeneművész Szövetségen (MZSZ) belül a 3. sz. ún. *öntevékeny zenei szakosztályt* – úgymond – a „tömegzene figyelemmel kísérésére". A Szövetség 1951-ben ún. *konzultatív bizottságokat* hozott létre, majd az ún. *Honvédaktívát*, melynek feladata „a szocialista haza megvédésének gondolatát kifejező szerzemények kollektív kiértékelése, javítása" volt.[47]

A gondok mármost abból fakadtak, hogy a kitűzött célok és a pályázati kiírások olyan dilemmákba hajtották a zeneszerzőket, hogy ők maguk *menekültek* a munkaközösségben – az ún. *konzultatív bizottságokban* – való komponálásba. A helyzet pikantériája az volt, hogy a csoport tagjai – lévén egyben a terület egyedüli meghatalmazott szakértői is – egyszerre vállalták magukra a „fentről" kapott irányelvek zenei értelmezését, azok megvalósítását (a komponálást), valamint a megvalósítás ellenőrzését. „Felülről" nézve a közös igyekezet a *közösen gyakorolt konformizmus* megvalósulása, „lent", a csoportok szintjén azonban a problémaleküzdés (*coping*) egyik ajánlatos leküzdési formája (a *social coping*) volt. És valóban, a közös munka egyrészt egyfajta ötlet-börzeként szolgált, másrészt alkalmat adott a szorongó résztvevőknek a felelősség megosztására és a szorongás csökkentésére (*groupshift*[48] vagy *risky shift*[49]).

Erre különösen nagy szükség volt 1949 után, amikor a Szovjetunióban megindított tisztogatás hatására az MZSZ ún. pártaktívájának két tagja által készített *Feljegyzés* kimondta, hogy „az osztályharc a zene területén nem zárult le, hanem ellenkezőleg, élesebbé válik”.[50] Ez a külső hatás még nehezebbé tette az amúgy is stresszes helyzetet. A közös munka most már első sorban arra irányult, hogy a szerzők bizonyos – a „korszellem” által rossz szemmel nézett – tartalmak után nyomoztak társaik munkáiban, és próbálták lebeszélni őket az ilyen, félreértésekre okot adó motívumokról, amit az illető még meg is köszönhetett nekik.

Még mielőtt azt gondolná valaki, hogy itt nem kényszeres, hanem egyszerűen csak *kényszer alatti* cselekvésről lehetett beszélni, ki kell hangsúlyozni, hogy a szerzői munkaközösségek résztvevőinek morális dilemmája abból származott, hogy – minden kényszerítés mellett is – végül is *önként vállalták magukra* ezeket a megkötéseket, tehát *interiorizálták* a kör négyszögesítéséhez hasonló, teljesíthetetlen követelményt. Nemcsak arról volt tehát szó, hogy a tömegdalírás megtagadása semmilyen jogi, pláne fizikai retorzióval nem járt (hiszen arra még egy totális diktatúra sem vállalkozik, hogy valakit zeneszerzésre kötelezzen), hanem arról is, hogy – legalább is kezdetben – maguknak a zeneszerzőknek is tetszett a kihívás: létrehozni az új társadalom új, mint mondták, „maradandó szocialista népdalát”, mely (akárcsak a parasztdal) a legmagasabb művészi követelményeknek is megfelel.

Ezzel megindult az „űr” kényszeres „megtöltése tartalommal”. Csakhogy hamarosan kiderült: miközben a szerzők igyekeztek épségben tartani *művészi identitásukat*, dalaik népszerűsége meg sem közelítette sem a magyar nóták, sem a slágerek, sem a népdalok népszerűségét. És ha voltak is ilyen próbálkozások, azok sohasem jutottak el a *Vidám fickók*-hoz hasonló, Dunajevszkij-fémjelezte áttörésig, tehát a sanzonig és az operettig, jóllehet, látható volt, hogy a szovjet tömegdalok ezért voltak népszerűek még nálunk is. Mert ha valamelyik magyar szerző egy slágeres fordulattal megpróbálta megoldani a gordiuszi csomót, a többiek azonnal lecsaptak rá, és „leleplezték” a fondorlatot.

Jankovich újabb javaslattal állt elő: „meg kell kérdezni a zenekarok és az énekkarok vezetőit, mondják meg, milyen témákról írjanak a zeneszerzők”.[51] „Még helyesebb lenne – mondta Sárai Tibor, a Rádió zenei főosztályának osztályvezető-helyettese –, ha ezekbe a munkaközösségekbe a munkásdalosok is bekapcsolódnának, hogy a tömegdal már születése pillanatában kapcsolatban legyen azokkal, akik énekelni fogják.”[52] Szávai Nándorné, a MZSZ titkára javasolta, „menjenek el a zeneszerzők az iskolákba”, hogy ott mérjék fel az igényeket,[53] a következő évben pedig, 1951-ben, felmerült az ún. *munkás-zeneszerző találkozók* terve. Még 1953-ban is gyakorlat volt, hogy a zeneszerzők a „szakmai plénumról” a Rádió felvevőkocsijával „üzemi kollektívákhoz” vitték tömegdalaikat, hogy ott bemutassák azokat, és a munkások „lájkolhassák” tervezeteiket.[54] A „tömegekhez való közeledés” utolsó stációját a Népművelési Minisztérium 1951-ben meghirdetett *általános tömegdalpályázata* jelentette, mely – interaktív módon – most már magukkal a dolgozókkal, a „néppel” íratott tömegdalokat – saját maga számára.[55] 1953-ban Hollós Lajos (a Népművelési Minisztérium zenei osztályvezetője) azt javasolta a Népművészeti Intézetnek, hogy „a tél folyamán hozza össze néhány hétre a népi költőket, hogy megfelelően irányított közös dalolások során egymástól tanulva gazdagítsák dallamismeretüket és variálásszerűen javítgassák saját dalaikat”.[56]

Ezen „ál-kapacitások” voltaképpen arra voltak hivatva, hogy az egyre távolibbnak látszó célokat egyre több és többféle személlyel, ill. intézménnyel próbálják elérni. Ezen intézmények „tartalommal való megtöltése” – mivel nem maguk a résztvevők hozták azokat létre – meglehetősen sok fejtörést okozott a résztvevőknek, akik — a dolog természetéből következően — hiába is fordultak felső vezetőikhez tanácsért. De ha már létrejöttek, a

külső-belső kényszer által működniük is kellett. Az alternatív intézményes megoldások keresgélése mindenesetre arra utalt, hogy a résztvevőkben megvolt a készség arra, hogy kritikailag figyelemmel kövessék saját tevékenységüket (self-regulation). Ekkor azonban még nem volt elegendő rálátásuk ahhoz, hogy felismerjék, és elég bátorságuk ahhoz, hogy beismerjék, a feladat megoldhatatlan.

A zeneszerzők „vákuumot" kitöltő, kényszeres magatartása tehát eredménytelen volt. A tömegdalok legnagyobb része nemigen tetszett az embereknek. Mivel sikertelenek voltak, a politikusok sem voltak megelégedve velük, végül pedig maguknak a zeneszerzőknek sem okoztak semmilyen kielégülést. A zeneszerzők néhány év alatt *kényszeresen végigpróbálgatták* az összes magyar köznyelvi stílust – úgy, ahogy azt Bartóktól és Kodálytól látták – egy olyan *stile nouvo* létrehozása érdekében, melyet művészi Énjükkel, Én-képük sérülése nélkül is elfogadhattak volna. Így került sor először a pentatóniára, majd az új stílusú népdalra, végül a verbunkosra, és – miután mindegyikkel kudarcot vallottak – érezhető tanácstalanság lett úrrá rajtuk.

Kudarcukat ráadásul nem is lehetett tovább leplezni. Szabó Ferenc (a Zeneművészeti Főiskola zeneszerzés tanszékvezető tanára, 1950-től az MZSZ elnöke, majd, 1951-től országgyűlési képviselő) egy alkalommal kíméletlenül odavetette nekik: „Zeneszerzőink új műveinek kifejezésében is látható az igyekezet, mégis azt tapasztaljuk, hogy zenéjük nem mindig mondja azt, amit a cím és a szöveg mondani akar, s főleg nem mindig olyan mély, őszinte és átható érzéssel, ahogyan azt dolgozó népünk érzi".[57] Ujfalussy szemükre hányta, hogy „nem érzik át korunk, építő munkánk és a béke megvédéséért vívott harcunk hősi voltát",[58] Lesznai Lajos pedig – miután a szerzők minden lehetőt megtettek azért, hogy hangjuk „optimista" legyen[59] – mintha a Marsról érkezett volna, leleplezte őket amiatt, hogy dalaik „optimista" hangja *hamisan cseng*. Az „áloptimizmus" mellett azonban elhangzott a vád az „álpátosz", a „hatásvadászat" és a „giccses" bíráló megjegyzés is.

1951-ben Polgár Tibor (zeneszerző, a Rádió karnagya, zongorakísérője) a következő szavakkal fakadt ki: „Dolgozó népünk táncolni akar szabad óráiban, de nem tudja, hogy mire. Honnan is tudná, mikor a tánczene alkotói maguk sem tudják, hogy mit műveljenek? A felelet egyszerű: mert nem mondjuk meg nekik."[60] A repertoár „vákuumja" tehát — a lázas össznépi tevékenység dacára — a „közhasználati" zenélés minden területére kiterjedt: a párt- és állami ünnepek alkalmaira, a zeneszerzőknek a kívánatos repertoárról alkotott elképzeléseire, és magára az új repertoárra, amelynek fel kellett volna váltania a régit.

Ami a kompulzív-obszesszív magatartás *megélését* jelenti, az is lehet, hogy a cselekvő *egy idő után* rájön, hogy pótcselekvést végzett. De az is lehet – ami szintén gyakori –, hogy a pótcselekvés folytatása közben *végig ott motoszkál a tudatában*, hogy az általa választott megoldás nem is lehet eredményes. És ez a gyanú – éppen, mert frusztrációval fenyeget – még kényszeresebbé teheti a cselekvést.

1950-ben Székely a zeneszerzők kötelességét illetően kifejtette, hogy most már korántsem elegendő a tömegdal-komponálás. Ugyanolyan fontos, vagy még fontosabb, hogy azt „ne tekintsék áldozatnak, a nép felé tett »kötelező gesztusnak« vagy »társadalmi munkának«.[61] Ez már agresszió volt, melyet a sok vesződség ellenére megélt frusztráció, illetve a csökkent tűrőképesség (low frustration tolerance) okozott.

A szerzőket körülvevő kör ezzel bezárult. A kölcsönös bizalomra épült korábbi hallgatólagos egyezmény – melynek tartalma az volt, hogy a zeneszerző a „közös ügy" érdekében mindent egy lapra tesz fel, és egészen odáig megy el, hogy már-már kockára teszi legbensőbb aspirációit, emberi, alkotói, művészi Én-jét, cserében pedig elismerik

– felbomlott. Érezték, hogy saját politikai vezetésük is megvonta tőlük a bizalmat, és – mivel maguk is belátták, hogy korábban „a kör négyszögesítésére" vállalkoztak – szép csendben felhagytak ebbéli vállalkozásukkal.

Ráadásul a „kintről", a Szovjetunióból, majd a hazai politikai életből beszivárgó „éleződés" ezekbe a „terápiás" csoportokba is bevitte a bizalmatlanságot. A közéleti megnyilvánulások visszatérő vezérszavai az „éberség" és a „nagy felelősség" voltak, továbbá annak hangsúlyozása, hogy „nincs lényegtelen terület". Ettől kezdve a szerzők nem egymás munkáiban, hanem egymás *személyében* keresték – és ismerték fel – a „haladókat" és a „retrográdokat", a „narodnyikokat" és a „szindikalistákat", a „formalistákat" vagy az „opportunistákat". A tagok „ledorongolták" egymást, közéjük férkőzött a „bizalmatlanság" és a „félelem".[62] Elsőként a párton kívüli baloldaliakat ültették a vádlottak padjára (pl. Kadosa Pált), majd az ún. „polgári humanistákat" (pl. Kodályt és Bárdost); utánuk következtek a „narodnyikok" (pl. Járdányi) és az ún. „szindikalisták" (pl. Jemnitz). Szabó kimondta (más nem merte volna kimondani), hogy a szakosztály vitái „elvtelenek", és működése „formális".[63] A szerzőket a kritikák nyomán önkritikára kényszerítették, és a szerzői munkaközösség 1952-re szép csendben felbomlott.[64] A szerzők mostantól úgy érezték, hogy a tömegdalírás *kényszeres* cselekvésből *kényszerré* vált.[65]

A „vákuum" kényszeres betöltése sikertelen volt. Hiába voltak a szerzők meggyőződéses baloldaliak, és hiába voltak meggyőződve a valódi művészet értékéről, maga a komponálás nem legbelső élményvilágukból, késztetéseikből fakadt, tehát kudarcra volt ítélve. A „vákuum" kitöltése során – az ún. „csoportgondolkodás" (groupthink, self-censorship) törvénye szerint – ösztönösen kerülték az egyéni megoldásokat, és menekültek a *rutinszerű* megoldásokhoz, és az imitációhoz, a *mintakövetéshez*. Maga Jankovich hívta fel a figyelmet arra, hogy a tömegdalok zenéje „sablonos", „sematikus".[66] Mihály András rámutatott, hogy a sikerültebb dalokat „élettelen" utánzataik követik,[67] Járdányi pedig arra, hogy az új stílusú népdal stílusát folytatni kívánó dalok egyes már meglévő népdalok utánzatai.[68] 1951-ben Veres Péter fakadt ki, mondván, hogy a szövegek „frázisokból állanak" és „buták".[69]

Különösen megvilágítóak azok a megjegyzések, amelyek a „tiszta források" felhasználásának kudarcáról tanúskodtak. Járdányi rámutatott, hogy „a pentatónia nem hatja át a dallamokat".[70] Egy másvalaki azt hiányolta, hogy „az új stílusú népdal intonációja nincs összehangolva a többi intonációval".[71] Hasonló bírálat volt, hogy az orosz fordulatok „rosszul vannak elhelyezve" a magyarosan vagy németesen induló dalokban,[72] Ujfalussy pedig rámutatott, hogy a verbunkos zene hangszeres ihletésű fordulatait nem sikerült a vokális természetű dalokhoz idomítani.[73] Maga Szabó a tömegdalokkal kapcsolatban kimondta: „Az epigonnak az a tragédiája, hogy átveszi az intonációt, ami nem illik a mondanivalóra."[74]

Mi is történt? A külső-belső kényszer alatt dolgozó szerzők az előttük fekvő „üres" kottalapra „előregyártott" sémákból állítottak össze egyfajta *patchwork*-öt. A „foltok" azért voltak félkész (vagy éppen kész) elemek, mert a szerzők a sokféle tilalom miatt csak ezekben tudtak-mertek gondolkozni. Mivel pedig ilyen körülmények között az alkotás módszere nem az ajánlott induktív (tehát belülről kifelé haladó), hanem a *deduktív* (kívülről befelé haladó) irány – másképpen: nem a homályos érzésből a konkrét cél, hanem *a konkrét cél felől a homályos megalapozás* irányába haladó gondolkodás —, az eredmény egy, a mű egyes elemeinek inkább csak *fogalmilag átgondolt,* a művészetnek az érzés és sejtés közegén át nem szűrt egyesítése. Az eredmény művészileg értékelhetetlen.

A szövegek szerkesztése hasonló volt a *címerekéhez*, melynek mezői eredetileg ugyancsak „üresek" voltak, de ott volt maga a *sablon*, mely uralta a látvány egészét. Ezt annál inkább megtehette, hiszen a mezőkbe foglalt szimbólumokat csak valamilyen *fogalmi egymásravonatkozás* és a *séma* kapcsolta egymáshoz. A „munkás-paraszt szövetség"

megjelenítéséhez például „egészen kiváló” megoldásként kínálkozott egyes közismert és a bartóki–kodályi követelményeknek is megfelelő *autentikus népdal újraszövegezése*. „De szeretnék hajnalcsillag lenni, / Magyar földnek jóreményt hirdetni, / Hadd tudja meg a szegény, az árva, / Úttörő a béke katonája.”

Az ún. kalapvers jut eszembe, melyet a dadaisták hoztak létre. Íme, Tristan Tzara receptje: „Vegyetek újságot. Vegyetek ollót. Válasszatok ki az újságban egy olyan hosszú cikket, amilyen hosszúnak a költeményt szánjátok. Vágjátok ki a cikket. Gondosan vágjátok ki belőle a cikk szavait és az összest tegyétek bele egy zacskóba. Gyengéden rázzátok össze. Egymás után húzzátok ki a szavakat és olyan sorrendbe rakjátok le, amilyenben előjöttek. Lelkiismeretesen másoljátok le őket. A költemény rátok fog hasonlítani. És íme, végletesen eredeti és elbűvölő érzékenységű íróvá váltok…”[75] Nos, Kapuvári Béla egyik dalszövege ezt is túlszárnyalja. Mert mindegy, hogy a strófákat, a sorokat vagy a félsorokat cseréljük-e meg benne, akár a hétfejű sárkánnyal, sehogyan sem bírunk vele. Íme, a vers, az összes megjelölt elemét összecserélgetve egymással: „Szovjetország ifjúsága, népünkért is dolgozol: / Lenin neve méltó díszed, pártos, hősi KOMSZOMOL! / Békeművek építője, nálad hősibb nincs sehol, / Jöjj, virágozz, példaképünk, példaképünk, KOMSZOMOL!” – Ami persze nem tévesztendő össze egy valódi költeménnyel.[76]

Nem hiába mondta Devecseri Gábor egyik felszólalásában: „Ha a költő ír négy olyan sort, amelyben valahol előfordul az a szó, hogy »csákány«, akkor ez bányászdal. Ha ugyanoda a »csákány« helyett »kohót« ír, akkor az a dal nehézipari tömegdal; ha pedig a »fegyver« szót írja, akkor a Néphadseregnek szánta. Világos, hogy ez olyan, mint valami *blanketta*, *űrlap*, amelynek egyik rovata kitöltetlen. Ha ezt a rovatot egy szóval kitöltik, az még nem jelenti azt, hogy az űrlap szövege tehát arról szól.” Az eredmény nem a *valóság*, hanem *az ideológia reflektálatlan visszatükrözése*.

A kérdés az, hogy a mű, az objektiváció egyes elemei *lényegi*, vagy *érintőleges* kapcsolatban vannak-e az Egésszel, – vagy csak „jelentés nélküli jelekként” vannak abban jelen. Ebben az utóbbi esetben a megszüntetni kívánt „űr” – most már mint *szubsztanciális* űr – *továbbra is megmarad*, és – bár a felületes szemlélő számára sikeresen leplezi a hiányt – továbbra is *hiányérzetet okoz*.

(Ugyanaz megismétlődik a kórusokkal) Miközben a „felforgatók” a dalrepertoárban általuk létrehozott „vákuum” „betöltéséhez” hozzákezdtek az új tömegdalok legyártatásához, egyidejűleg kényszeres igyekezettel láttak neki ahhoz, hogy létrehozzák *a dalok megtanításának és előadásának kereteit*, hogy azokat majd „megtöltsék” az új dalokkal. A régebbi gyakorlatot az jellemezte, hogy az országban számtalan közösség használt számtalan helyen és alkalommal különféle zenéket, az új felállásban azonban *új kapacitások* jöttek létre, amelyekkel „az egész országot” meg akarták énekeltetni.

A tágabb kereteket az új (vagy „új tartalommal megtöltött”) állami ünnepek és az ún. kultúrversenyek alkották. A párt- és állami vezetők sóvárgása az eredményekre és az elismerésre – végső soron a legitimitásra – a gazdasági és a szellemi élet úgyszólván összes területén *a mennyiségi eredmények kényszeres hajszolását* vonta maga után. A „sok” és „még több” iránti leküzdhetetlen sóvárgás, mint láttuk, a *horror vacui* jelenségének a képzőművészetben is elmaradhatatlan velejárója. A szorongás tartalma valami olyasmi, hogy „Ha már az igazit nem tudjuk adni, legalább abból, amit adni tudunk, minél többet kell adnunk. Persze akármennyit is adunk, úgysem lesz sohasem elég…”

A lényeg a *kórusok* számának felfuttatása volt, hiszen ott – a fenntartó intézmények és a karvezetők révén – mindent és mindenkit kézben lehetett tartani. A termelővállalatok, a művelődési intézmények és a tömegszervezetek közös akciót indítottak üzemi ének-

és zenekarok szervezésére.[77] Az akcióba *Dalolj velünk!* című műsorával a Rádió is bekapcsolódott. 1948 decemberétől az Éneklő Nép egy-egy tömegdal kottáját közölte mellékleteiben. Ha minden dalos előfizet az Éneklő Népre, minden dalosnak lesz egy-egy szólama… Ún. „dalosbrigádokat" alakítottak, „hogy kóruspróbán kívül kijárjanak a pártnapokra, szakszervezeti, tömegszervezeti összejövetelekre, s ott tanítsák meg a dolgozókat a tömegdalokra". A kórusok vállalásokat tettek arra, hogy a legközelebbi állami ünnepre bizonyos számú tömegdalt megtanítanak a vállalatok vagy a kerületek dolgozóinak.[78] Az amatőr énekkarok és zenekarok országos szövetsége (BBSZ) ún. rigmus- vagy csasztuska-brigádok alakítására hívott fel, majd, 1948-ban, nagy ének- és zenekari társulások megalakítását határozta el, azzal a céllal, hogy bizonyos „időszerű mesterművek" (értsd: politikai célzatosságú nagyformák) megszólaltatására „időben" készen álljanak. Holott maguk is kénytelenek voltak bevallani, hogy ezek az „időszerű" művek „még váratnak magukra".[79] 1949 és 1951 között 776-ról 9584-re emelkedett a kórusok száma. Ha hinni lehet a forrásoknak, a kórustagok száma 1952-re 138 ezerre nőtt![80] A „tér" – az emberek mozgástere, szabadideje – tökéletesen be lett töltve.

A megfelelő „tartalom" biztosítása a polgári és a munkás dalosszövetségeknek a Bartók Béla Szövetségben (BBSZ) való egyesítésével vette kezdetét, majd kommunista pártszervezetének megalakulásával folytatódott, 1949 októberében. Ezt követte az ún. „Éneklő Nép-napok" bevezetése a kórusoknál, ami azt jelentette, hogy (az ún. Szabad Nép-félórákhoz hasonlóan) havonként meg kellett tárgyalni az „aktuális kultúrpolitikai feladatokat" a BBSZ lapja, az Éneklő Nép alapján. Gát József az MZSZ egyik ülésén kijelentette: a kórusok szövegmondását úgy lehet javítani, hogy a tagok előzőleg „átbeszélgetik", „átpolitizálják" a szöveget, melyet „át is tudnak élni".[81] Az Éneklő Nép novemberben ún. *szemináriumok* megtartását javasolta, melyeknek szintén az „aktuális" zenepolitikai kérdések megvitatása volt a célja, „központilag elkészített anyag" alapján. A szemináriumok és az Éneklő Nép-napok vezetői számára „Zenei Felelősök Iskoláját" nyitottak Alsógödön, 1950 májusában, melynek tárgya szintén a zenepolitika volt. A mélypontot valószínűleg az a rendelet jelzi, amely szerint a kórusok kötelesek munkatervüket négyhavonként beszolgáltatni a BBSZ-nek, műsorpolitikai „segélynyújtás" végett.

Idővel azonban a kórusok *kényszer-közösségekké* váltak. A kórusok nem ott és nem akkor énekeltek, és nem azt, amit énekelni szerettek volna – ha ugyan a kénytelen-kelletlen beszervezett tagok akartak egyáltalán énekelni. Panaszként hangzott el, hogy az intézmények „örökösen rángatták" őket (olyankor és oda kellett elmenniük, amikor és ahová nem akartak elmenni). Előfordult, hogy „politikai alkalmatlanság" miatt leváltották vezetőiket. Hallani lehetett, hogy a központ, a BBSZ „szembe került a tömegzenei szervezetekkel".[82]

Ha abból indulunk ki, hogy az önkéntes szabadidő-tevékenységnek mindenekelőtt e tevékenység *alanyainak* a kielégülését és a *kultúrát* kell szolgálnia, a „vákuumot" nem sikerült megszüntetni.

(Tévéhíradók) Az „űr" egészen elvontan, általában véve *semleges* valami, lehetőség *bármilyen* minőség megalkotására. A probléma azzal kezdődik, hogy bizonyos feladatokra egyfajta *feladattervet* készítünk magunknak – vagy másoknak, pl. beosztottjainknak –, melyek csupán *üres kereteknek* látszanak, és amelyeket teljesen szabadon „tölthetünk" ki „tartalommal". Ez azonban merő illúzió. Ismét Arisztotelészhez fordulhatunk, aki szerint az első és legfontosabb ok – a *forma*. Amikor valami megvalósul, a *rejtett* forma „aktualizálódik", *láthatóvá* válik. Tartalom nélküli forma nincsen, és ezért a pusztán keretnek látszó „forgatókönyv" egyszerre *lehetőség* – és *korlát*.

A nyomtatott és az online sajtóban a címek, a bevezető (angolosan *lead*) és maga a cikk (*body*) együtt képezi azt a strukturált teret, amely adott, és amelyet az újságírónak „be kell töltenie". Rendesen elkészül a cikk, majd kap egy figyelemfelkeltő címet. Csakhogy „rohanó világban élünk", melyben az újságírók eleve azzal számolnak, hogy olvasóik gyorsan, kapkodva, felületesen szemlézik az újságot, és ezért az ún. „*piramis-elvű*" cikkszerkesztés lett a *norma*. Ennek következtében egyre több fontos információ kerül a címekbe, ill. a *lead*-be, mely – hasonlóan a barokk címekhez – egyre hosszabb lesz, és már bevallottan is afféle tartalmi összefoglalásként fungál. Ugyanakkor a hírek legnagyobb része (legalábbis hírértéküket tekintve) egymondatos hír.[83]

A probléma lényege az, hogy a kitöltendő tér méretét nemcsak a hírek érdemi terjedelme szabja meg, hanem a hírekben szereplő személyek, intézmények fontossága, az újság szerkesztőinek ambíciói, az olvasók várakozása stb. Kicsit olyan ez, mint a mozifilmek, amelyek – az alapötlettől függetlenül – 90 percesre készülnek. Az újságírónak tehát ki kell töltenie a norma által megszabott és strukturált „űrt", meg kell írnia a *body*-t, a hír kifejtését is, még akkor is, ha a címekhez és a lead-hez képest érdemben nem tud hozzátenni semmit. Ráadásul – részint az idő sürgetése, részint az igénytelenség miatt – a cím és a *lead* szövege gyakran szó szerint a kifejtésből van kiemelve. A túltengő redundancia (amitől egyébként minden médiaoktató tankönyv óv) önmagában bizonyítja, hogy a rendelkezésre álló tér kitöltése kényszeres és pótcselekvésszerű.

A nyomtatott sajtóban először a *címoldalakkal* találkozunk, melyeken (afféle tartalomjegyzékként) ott virítanak a címek, a felvezetőkkel, továbbá a cikkeknek az eleje, melyek valahol a lap belsejében folytatódnak. Az oldalt az a hiedelem tartja életben, hogy az olvasók jelentős része csak a lap *első* oldalát olvassa.[84] Az ördög azonban a részletekben van. Azon balekok ugyanis, akik egyes cikkeket *teljes terjedelmükben* elolvasnak, gyakran bosszankodva tapasztalják, hogy a cikk első oldalon lévő „része" – hasonlóan a *lead*-hez – maga is *összefoglalás* volt. Természetesen szó szerint.[85] Tehát a – gyakran egy-két mondatos – hírt *négyszer kellett elolvasniuk* a címekben, a felvezetőben, a cikk címoldalon lévő részében (ami tehát a lead része), és magában a kifejtésben.

Különösen a műsoros médiában bosszantó a dolog (ahol a *lead*-et *headline*-nak nevezik), mely helyettünk rendelkezik a mi időnkkel, és ezért *kénytelenek* vagyunk végighallgatni mind a hír kifejtését, mind a *headline*-t közvetlenül a hír előtt, olykor a hírműsort megelőző hirdetés előtt is (előheadline), vagy a hírműsor végén összefoglalóként (utóheadline) – természetesen szó szerint.[86] Az alkotók *kényszeres* magatartása a befogadó *kényszerű* magatartását vonja maga után. A médiának az a fajta unos-untalan hallható védekezése, amely szerint az állomást vagy a csatornát „le is lehet zárni" (illetve át is lehet váltani), álságos, mert ezek a protokollok mind nemzeti, mind nemzetközi szinten, mind a különböző természetű médiákban meglehetősen egységesek (mint ahogy azt az angol műszavak is jelzik). Valójában tehát nincs hová menekülni. A keret-sablonok és megoldások, a szövegek és képek állandó ismétlődése miatt a médiának ez a szelete nagyban hozzájárul ahhoz, hogy életünket sablonosnak, egysíkúnak, élménytelennek érezzük.

Márpedig a hírszerkesztők igyekeznek *élményszerűvé* tenni a híradásokat. Csakhogy ezt is bizonyos kényszeres cselekvések mentén próbálják megvalósítani. Számba veszik a híradás eszközeit és műfajait, valamint a rendelkezésre álló stábot, és – hogy nyugodtan alhassanak – úgy határoznak, hogy *mindezen* eszközöket fel is fogják használni. A bajok ismét azzal a görcsös elhatározással kezdődnek, hogy *minden* egyes hírrel kapcsolatban a legjobbnak gondolt – tehát *ugyanazt* a „forgatókönyvet" kell követni. Ez pedig a hír – az esetek legtöbbjében kimerítő – közlése a bemondó által (ne feledjük, az esetek legtöbbjében egymondatos a hír), majd ugyanezen hír helyszíni beszámoló és riportok formájában, melynek során az összes érintett személy (a pártok vezetői, szóvivői, a felelős állami, önkormányzati tisztségviselők, a sértett, a vádlott,

a rendőrség, az ügyészség, az ügyvéd, a katasztrófavédelem szóvivője, a detoxikációs intézet vezetője, a munkatársak, az osztálytársak, a szomszédok, az utca embere stb.) nyilatkozik. Az ily módon feltáruló „űr" betöltésére (és az állandóan kopogtató média távoltartására) külön szakmák jöttek létre, elsősorban a szóvivői és a politológusi szakma.

A híradás érdekessége tehát – legalábbis a *forgatókönyv* szerint – biztosítva van. A probléma mármost abban ölt testet, hogy a helyszíni felvételen látható-hallható felelős személyek semmit sem tesznek hozzá ahhoz, amit a hír felkonferálásából már megtudtunk.[87] Ilyenformán több személy szájából többször hangzik el a hír, mégpedig szó szerint, ráadásul (amint az várható) a leggyakrabban ugyanazok a személyek nyilatkoznak. Ha szerencsénk van, éppen ugyanaz a szöveg megy lent, a *newsbar*-on. Van olyan protokoll, amely szerint a riport vagy a híradás után a riporter vagy a műsorközlő összefoglalja nekünk mindazt, amit néhány perccel korábban hallottunk. A sietve összetákolt összefoglalás elnagyolt és szakszerűtlenségével „agyoncsapja" az interjút.

A vádlott egyébként (mint mindig) mindent tagad, védője pedig szó szerint ismétli meg az elhangzottakat. A rendőrség, az ügyészség szóvivője érdemben nem nyilatkozik, hiszen még hónapokba telik az iratok, a tanúvallomások, a bizonyítékok stb. vizsgálata. *De az interjú „lemegy"*. Amikorra a riporter kiért a helyszínre, a szereplők már elmentek vagy meghaltak, és mindent eltakarítottak. A helyszíni riporter ugyanazt mondja, amit már a felkonferáláskor hallottunk. *Szó szerint*. A helyszínen csak a kamerába bámuló embereket látjuk, és egy kutyát, amelyet láthatólag felizgatott a felfordulás. A telefonon felhívott személy nem veszi fel a kagylót, tehát nincs információ, a kapunál álló riportert nem engedik be, a politikus nem nyilatkozik, tehát *a felvételt nem kellett volna a műsorba beszerkeszteni*.[88] De ha már kimentek, és elkészült, elénk teszik. A szomszédok nem láttak semmit, a gyilkost nem ismerik, tehát „rendes embernek" mondják. Lehet, hogy az élő közvetítésből csak azt tudjuk meg, hogy a szereplők még meg sem érkeztek, vagy hogy még nincs döntés, de nekünk ezt is látnunk és hallanunk kell.

Az „űr" kényszeres betöltésében a külföldi tudósítók is fontos szerepet játszanak, mellesleg azt is bizonyítják, hogy a vállalat tőkeerős, és korszerű technikával dolgozik. A tudósító azonban (mint a riportból is kiderül) semmilyen bizalmas információval nem rendelkezik, nagyjából szó szerint elmondja azt, amit napok vagy hetek óta tudunk a lapokból, vagy az internetről. Valószínűleg ő is onnan dolgozik. A protokoll szerint meg kell kérdezni, mi várható. Természetesen ő sem tudja.[89] A korszerűség jegyében bizonyos sokkoló külföldi események kapcsán külföldön tartózkodó magyarokat is megkérdeznek, akik saját videoüzenetben mondják el, amit az utca embere tudhat, azaz a semmit.[90]

A protokoll szerint azokkal a hírekkel kiemelten kell foglalkozni, amelyekről „mindenki beszél". Ez is csapda. Hiszen amiről mindenki beszél, már nem hír.[91] Most már csak az a hír, hogyha az ügyben valamilyen *új* hír ütötte fel a fejét. Ha nem, a dolog visszafelé sül el, mert annál kevés utálatosabb dolog van, mint egy „hírt" apró különbségekkel újra és újra végighallgatni.

A protokoll – nagyon helyesen – azokra is gondol, akik még egyszer sem hallották a hírt. Ilyenkor következik a híradás „mint ismeretes" szerkezeti része, ahol – hála a könnyen kezelhető technikának, akár egy húszperces „dossziét" is le lehet adni a pótlólagos tájékoztatás vagy emlékeztetés ürügyén. Lehet, hogy a *képszerkesztőnek,* a *vágónak* élmény a korábbi képanyag gyors visszakeresése és újbóli megszerkesztése, a nézőt azonban – amikor már huszadszor látta az összeállítást – már-már ájulás környékezi.

A protokoll szerint, ha egy mód van rá, *helyszíni riportokat* kell csinálni, hogy „tanúi" lehessünk az eseményeknek, és „élményben" legyen részünk. Nyáron a dögletes melegben, télen a hóesésben. A strandok kinyitása – legalábbis a protokoll szerint – hatalmas élményforrás. Ugyanígy a gyerekek. Ha gyerek van a közelben, őt is meg kell szólítani. „Olyan meleg van, hogy alig lehet kibírni" – mondja egy idős nő, csípőre tett kézzel;

„Jó a fagylalt” – mondja a gyerek. „Ekkora havat még nem láttam” – mondja egy idős úr, lapáttal a kezében. „Hát…” – mondja kérdésre elgondolkodva a kisgyerek. Ugyanígy forog a kerék a zivatarok, az árvizek és az influenza-járványok idején. (Kötelező kép: éppen beadják valakinek az injekciót.)

A rádiós riportban ez az „élmény” a gyerekek, a vonat, a műhely, az autópálya fülsiketítő zaja, melyben sem a riporter, sem a riportalany beszédét nem lehet érteni. Nem is ez a fontos, hanem a helyszín, pontosabban a „jelenlét” varázsa. A forgatókönyv szerint mentős riportban a mentőautó szirénázása kötelező, mégpedig a riport végén, „slusszpoénként”.

Ismétlem: a kényszeresség nem abban van, hogy a szerkesztőségek híreket, riportokat stb. adnak, hanem abban, hogy az eltervezett protokoll (az „űr”) szerint ha esik, ha fúj, *ugyanazt* a forgatókönyvet kell végigkövetni, és bármilyen, hírre vagy érdekességre még csak nem is emlékeztető „tartalmat” is közre kell adni. A rádióállomásoknak van egy óránként visszatérő műsorszáma, és ez az úti jelentés. Az ötlet nem rossz: ha pl. forgalmi dugó, baleset, felvonulás stb. miatt) lezárnak egy útszakaszt, egy hidat, el lehet kerülni. Csakhogy mihelyt megvan a *kapacitás*, attól kezdve ő az úr. Ha tehát a forgalmat sehol, semmi nem akadályozza, a szerződött intézményt úgy kapcsolják, mint a parancsolat, és akkor is leadják a jelentést, hogyha nem volt semmi jelenteni való.

Hasonló a helyzet az ún. vágóképekkel. Mivel a televízió látható műsort sugároz, minél több képet kell közölni – mégpedig *mindenáron*. Már régen túl vagyunk a helyszíni riportok képanyagánál. Ma már ott tartunk, hogy egy jövőbeli eseményt is meg tudunk jelentetni *hasonló* múltbeli események képanyagából, vagy meg nem történt eseményeket valósághűséget sugalló fotóval, videóval *szimulálunk*. Az iskolákban, az utcán és a bírósági termekben rutinszerűen elkészített képanyag azonban nem világít meg semmit, és élményt sem nyújt. Ráadásul (a személyiségjogok miatt) egyre több embernek van „kitakarva” az arca; más felvételeken pedig csak végtagokat látunk.

Miután a szerkesztők mindenféle „űrt” kitöltöttek, mi pedig végigolvastuk/-néztük/-hallgattuk, az az érzésünk támad, hogy *alig kaptunk* valamit. Vagy *elvettek tőlünk* valamit? Egyik legszemélyesebb és pótolhatatlan tulajdonunkat, az időnket, bizonyosan. De, a legsúlyosabban az esik latba, hogy (miközben igyekeztünk lépést tartani az eseményekkel) egy pillanatra sem sikerült kiszabadulnunk a *mindennapiság* szorításából. A „felszín” robaja alatt továbbra is hallgat a „mély”. A danaidák hordója üres maradt.

Mindez persze nem jelenti azt, hogy a veszteség a befogadókban is tudatosodik, és a becsapottság érzése lesz rajtuk úrrá. Az önmagában is visszás helyzet ironikus felhangját az adja, hogy az átlag „felhasználó” – a média technikájának folyamatos fejlesztése, a „fogyasztónak” tett különféle gesztusai stb. eredményeképpen – meg van győződve arról, hogy kapott valamit, hogy a média az ő szolgálatában áll, és ez megelégedéssel tölti el.

A nézettségre való örökös hivatkozással két baj van. Az egyik mindjárt az, hogy az átlagos „felhasználó” csak abban a perspektívában tudja megítélni a „termékeket”, amely rendelkezésére áll. A *lehetőségekkel* nem foglalkozik, nem kutatja, még csak nem is *gondol* rájuk. Egy iparág, ha kartellbe tömörül, az árfekvéseket magától értetődővé teszi, még akkor is, ha bekerülő költségei töredéke annak, mint amit árai sejtetnek.[92] Hasonlóképp, a médiaipar által „bekerített” fogyasztótól sohasem lehet megtudni, hogy ez vagy az a műsorszám, csatorna stb. mennyire tetszik neki, csak azt, hogy az uniformizált „forgatókönyvek” szorításában elkészült műsorok közül melyik tetszik neki *jobban*, és melyik *kevésbé*. Amit Theodor W. Adorno és Hanns Eisler 1936-ban írt, az ma is igaz: „ma a kultúripar csaknem minden terméke objektíven unalmat áraszt, ám a fogyasztók lendületét annyira megdolgozta a gyár, hogy rá sem ébrednek a végigélt unalom tudatára.”[93]

JEGYZETEK

1 Bob Levin interjúja S. Clay Wilsonnal. The Comics Journal, 2012. márc. 27.

2 Az *agorafóbia* „diagnózis" mindazonáltal nem pontos, mert vagy a nyílt tértől, tehát az eltévedéstől, vagy a zárt tértől, tehát a bezártságtól való félelmet jelenti. Itt azonban nem ezekről van szó.

3 Lou Washington: *The Waste of Over Production*, Cincom, 2009. nov. 12.

4 Frans Hogenberg (1535–90): *Die blau huicke*. Kétlapos metszet, 38×57 cm, 1558. Jelenleg két példány látható belőle, egy Amszterdamban és egy Brüsszelben.

5 Johannes van Doetecum (1530–1605): *De Blauwe Huyck*. Antwerpen, 1577, festett rézkarc. British Museum. A szólások holland nyelven készültek. A kép négy külön-külön nyomott képből van összeállítva.

6 Id. Pieter Bruegel (1525–1569): *Nederlandse Spreekwoorden*. Berlini Gemäldegalerie. A kép eredeti címe: *A kék kabát vagy a világ ostobasága*. – Bruegel a válogatást jelentős részben Hogenbergtől vette át.

7 Erre a körülményre Robert Baldwin hívta fel a figyelmet. *Language and Power in Bruegel's „Netherlandish Proverbs"*. Az előadás a *Tizenhatodik századi tanulmányok* elnevezésű konferenciára készült, St. Louis, 1990. október 27.

8 Id. Pieter Bruegel: A hét fő erény, *Caritas*. Ered. Metszet. 31,75×24,77 cm, 1559–1561. Museum Boijmans.

9 Id. Pieter Bruegel: *Kinderspelen*, fa, olaj, 1560, bécsi Kunsthistorisches Museum. – Bruegel becsvágyát jellemzi, hogy „ilyen részletességű kortörténeti dokumentum a gyermekek tevékenységeiről sem leírásban, sem más képen nem maradt ránk". Erdődy-Nagy Orsolya: *Gyermekkép a 16. századi Németalföldön idősebb Pieter Bruegel művein.* Iskolakultúra, 2010. 7–8. sz., 141. o.

10 Richard Muhlberger: *What Makes a Bruegel a Bruegel?* New York: Metropolitan Museum of Art and Viking, 1993, 15–16. o.

11 Muhlberger, uo.

12 Az id. P. Bruegel azóta elveszett *De keisnijder of de Heks van Mallegem* c. rajzáról (Brüsszel, 1525–30 között) a Pieter van der Heyden által készített fametszet-másolat, 35×47 cm, kiadó Hieronymus Cock, 1559. (Uabban az évben keletkezett, mint *A kék köpeny*.)

13 Honoré de Balzac: *Béatrix*, 1838-1844.

14 Alfons (Ali) Mitgutsch, grafikus (szül. 1935). Nyomdásznak tanult, de később a müncheni Grafikai Akadémiát is elvégezte.

15 Silja von Rauchhaupt: *Das Dasein, ein Wimmelbuch*. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2010. aug. 27. – A *Das Schönste wilberbuch* kritikája, Coppenrath, 2010.

16 Lásd különösen: *Mein schönstes Wimmel-Bilderbuch*, 31,4×23,4×2 cm. Ravensburger Buchverlag; 2005.

17 1987-től, Walker Books, UK, majd Little, Brown and Co., US. Nálunk: *Hová tűnt Vili?* Passage Kiadó, Bp., 2000.

18 Cindy Stivers: *Up Against the Waldo*, 1990. dec. 14. Entertainment Weekly. – *Martin Handford*. A Wikipediából, a szabad lexikonból.

19 Stivers, uo.

20 *A nagy kantoni és hongkongi közmondások,* 16. sz. Passion Times Ltd. Hongkong, 2014. febr. 23.

21 Balzac, uo.

22 L. *2009 - 2012 Tinga Tinga Studio, Daniel*. – A Wikipediából, a szabad lexikonból.

23 L. *Tanzania Art* – A Wikipediából, a szabad lexikonból.

24 Ebben minden bizonnyal Tanzánia demokratikus átalakulása is szerepet játszik. – A Tinga Tinga Studio 1990-ben alakult meg, alapító tagjai Mitole Saidi, Teven Mkuba, Kalembo Katengo és Anthony Jonas voltak.

25 Ezért is van, hogy Godfrey képei kerülik a takarást. Alakjai, akár az egyiptomi ábrázolásokon, a nézővel szemben vagy teljes profilban állnak vagy ülnek. – Emlékszünk, annak idején Hogenberg és Doetecum is különféle attribútumokkal erősítették meg alakjaik identitását.

26 *Tinga Tinga Art* – A Wikipediából, a szabad lexikonból.

27 Malangatana Ngwenya (1936–2011): *Az utolsó ítélet*, 1961. David Willton Bell Gallery.

28 Malangatana Ngwenya: *Monstros Grandes Devorando Monstros Pequenos*, olaj, 1961, Galeria Museu Hloyasi.

29 Holland Cotter: *Malangatana Ngwenya, Mozambican Painter and Poet, Dies at 74*, The New York Times, 2011. jan. 8., nekrológ.

30 Molnár Antal: *Brahms*. Zeneműkiadó, Bp., 1959. 176. o.

31 Uo., 180. o.

32 L. Carl Dahlhaus: *Liszt, Schönberg und die große Form*. Die Musikforschung 41 (1988),

202–213. o. – A vezérmotívum csupán olyan „mankó” volt Wagner, mint a jelképek a *festők* kezében.

33 A zenei gyakorlat ebben is kegyetlen: hosszabb darabjait lerövidítve, „meghúzva”, adják elő.

34 Opera 2 felvonásban. Libretto: Német László – Szokolay, bem. Magyar Állami Operaház, Bp., 1973. okt. 26.

35 Alberto Moravia: *Az unalom*, Európa Könyvkiadó, Bp., 1971. 19. o.

36 Latin kifejtése: „Natura abhorret vacuum”, azaz: „a természet iszonyodik az ürességtől”.

37 Vö. L. A. Lefton: *Psichology*, 6. kiad. Allin és Bacon, Boston, 1997.

38 A besorolásban az Amerikai Pszichiátriai Szövetség osztályozására támaszkodtam: American Psychiatric Association: *Diagnostic and statistical manual of mental disorders*. Washington D.C. 4. kiad. 1994.

39 Ezek az ógörög geometrikus művészet (Kr. e. 1100–900), az iszlám arabeszkek, a germán és angolszász migráció korának műtárgyainak (300–900) a viktoriánus kor (Anglia, 1837-től 1901) zsúfolt belső építészete és a francia reneszánsz (1494–1589).

40 Szóba jöhetne még a görög változat (a kenophobia), melynek használata komolytalan dolog volna, ha meggondoljuk, hogy latin változata már széles körben ismert, és szavai azoknak is ismerősek, akik a kifejezéssel még nem találkoztak. Hangzása ráadásul hasonlít a *xenophobiá*-hoz. Ami az ellentétes jelentésű *plenismus* szót illeti (a latin plenus = tele szóból), mely az űr teljes kitöltésére utal, értelmileg már kevésbé fejezné ki a koncepciót, ráadásul annyira sem ismert, mint a *horror vacui*, és ha még ez sem volna elég, hasonlít az eltérő jelentésű *pleonazmus* szóhoz.

41 Annál is inkább, mert G. Galilei már megsejtette, E. Toricelli pedig bebizonyította, hogy az implikált törvényszerűség nem általános érvényű.

42 Jean Duvet: *Babilon eleste.* Metszet. (30×21 cm) a 23 tagból álló Apokalipszis sorozat egyik tagja, 1555.

43 Devecseri Gábor a Magyar Zeneművész Szövetség és a Demokratikus Ifjúsági Szövetség által megrendezett Ifjúsági Zenei Napok záró vitáján idézte őt, 1952-ben.

44 Ujfalussy József: *Az utolsó 15 év magyar zenéje*. I. előadás a Népművelési Intézetben. Bp., 1960. máj. 21. Házi soksz. (kézirat), p. 895.

45 Az újonnan létrehozott „keretek” „tartalommal” való megtöltése a kor egyik állandóan visszatérő szlogenje volt, aminek az a magyarázata, hogy a „fejlődésnek” nevezett események a társadalom más területein is ugyanígy mentek végbe.

46 Jankovich Ferenc: *A köztársasági tömegének*. M, 1947. nov., 4. o. – Jankovich elsősorban író, de valamelyes zenei iskolázottsággal is rendelkezett, ezért a *Magyar Dal* felelős szerkesztője is volt.

47 L. Új Zenei Szemle, 1951. jún.

48 L. M. A. Wallach, N. Kogan és D. J. Bem: *Diffusion of responsibility and level of risk taking in groups*. Journal of Abnormal and Social Psychology, 1964. 68, 263–274. o.

49 L. Neil M. Malamuth és Seymour Feshbach: *Risky Shift in a Naturalistic Setting*. Journal of Personality, Volume 40, Issue 1, March 1972. 38–49. o.

50 MZSZ levéltár, 1950-es feliratú dosszié.

51 Felszólalás a MZSZ tömegzenei szakosztályának ülésén, 1950. Jegyzőkönyv, 6. o.

52 Sárai Tibor: *Az új magyar tömegdalért*. Szabad Nép, 1949. márc. 9., 6. o.

53 Hozzászólás, MZSZ tömegzenei Szakosztály ülés, Bp., 1950. ápr. 20., MZSZ jegyzőkönyv.

54 Hollós Lajos: *Segítsük új népdalaink születését*. Új Zenei Szemle, 1953. jún., 41. o.

55 NM 1.732/2, 1950/III. Az értékelés időpontja: 1950. márc. 28.

56 Hollós, uo.

57 1951. ápr.

58 1951. szept.

59 Pődör Béla például, miután *Tavaszi dal* c. művét Farkas Mihály honvédelmi miniszter nem tartotta elég „optimistának”, ún. *picardiai tercet* írt a mű záróakkordjába.

60 Hsz. I. MZH vita, 1951. nov. 20. MZSZ jk. L. Új Zenei Szemle, 1951. dec., 32. o.

61 Székely Endre: *Zeneművészetünk fejlődésének következő láncszeme*. Új Zenei Szemle, 1950. ápr.–máj., 16. o.

62 Sárai Tibor: *Ki a kátyuból!* Új Zenei Szemle, 1951. jún., 8–13. o.

63 Szabó Ferenc: *Beszámoló*. MZSz I. sz. közgy. Új Zenei Szemle, 1951. júl., 1–14. o.

64 Sárai Tibor: *A magyar zeneművészet és zenei élet fejlődésének néhány kérdéséről*. UZSZ, 1954. ápr., 5–6. o.

65 Az a zeneszerzői kör, amely 1956 után pártpolitikai zeneszerzésre adta a fejét (Borgulya András stb.), már gátlás nélkül nyúlt az operettthez és a könnyűzenéhez. A tömegdalszerzés egyszerűen csak jól fizető és elismertséget, befolyást növelő tevékenységgé vált – bármiféle belső konfliktus vagy identitásválság nélkül.

66 MZSZ tömegzenei szakosztályi ülés, 1950.

febr. 17.

67 Mihály András: *Az új magyar zeneművészet néhány problémája*. Művelt Nép, 1953. szept., 8. o.

68 Hsz. MZSZ. X. tömegzenei szakosztályi ülés, 1950. jk. 20.

69 Hsz. I. MZH vita, 1951. nov. 20. MZSZ jk. 39.

70 Hsz. MZSZ. X. tömegzenei szakosztályi ülés, 1950. jk. 20.

71 Hsz. MZSZ. IX. tömegzenei szakosztályi ülés, 1950. okt. 27. jk. 20.

72 Uo.

73 Ujfalussy: *Vokális zenénk kérdéséhez*. UZSZ 1951. ápr.–máj., 13. o.

74 Szabó, 1951. Id. Maróthy János: *Zene, forradalom, szocializmus*, Magvető Könyvkiadó, Bp., 1975. 553. o.

75 Somfai Barbara: A halandzsa: örömforrás. In: Nyelv és Tudomány, 2010. Nyest.hu.

76 Az eredeti szöveg: Szovjetország ifjúsága, nálad hősibb nincs sehol. / Lenin neve méltó díszed, példaképünk, KOMSZOMOL! / Drága véred folyt a harcban, tenger ifjú vér omolt, / Sztálin állít most a béke őrhelyére, KOMSZOMOL! / Békeművek építője, népünkért is dolgozol, / Jöjj, virágozz példaképünk, pártos, hősi KOMSZOMOL! / Nyomdokodban ifjúságunk egyre újat ostromol, / Így köszönt a DISZ-nevelte úttörőhad, KOMSZOMOL!

77 Vö.: *Kultúrankét Nyíregyházán*. Éneklő Nép, 1949. aug., 16. o.

78 *Tömegmozgalommá vált a kultúrverseny*. Éneklő Nép, 1949. jan., 3. o.

79 Jemnitz Sándor: *A Bartók Béla Szövetség I. estje*. Éneklő Nép, 1948. dec., 8. o.

80 L. Révai József: Kulturálisforradalmunk időszerű kérdései. Bp. 1952. 27. 1. 66 és: Barát Mária, Éneklő Nép, 1950. jan., 1–14. o.

81 Gát József hozzászólása, MZSZ tömegzenei Szakosztályi ülés, Bp. 1950. jan. 5. (MZSZ jegyzőkönyv)

82 Új Zenei Szemle, 1951. ápr.–máj., 16–22. o.

83 A hír „hosszát" – talán meglepő módon – nem azzal mérem, hogy mennyit *lehet* róla írni, hanem azzal, hogy mennyit lehet róla tudni, ill. hogy a róla szóló cikk mennyi információval szolgál.

84 A „potenciális olvasó" órahosszat várakozik egy újságstand előtt, kiguvadó szemekkel olvassa a vele szemben ülő utastársa által tartott újságot stb.

85 Az csak hab a tortán, ha a belső szöveget szó szerint hozó „kibővített lead" a belső szövegre mint „folytatásra" utal. Az is előfordul, hogy a cikk folytatása más cím alatt fut, mint az eleje.

86 A szó szerinti ismétlések származhatnak időhiányból, lustaságból, de abból is, hogy az újságírók nem merik a mások által kapott híreket átfogalmazni, még akkor sem, ha azok pontatlanok vagy nyelvileg helytelenek voltak.

87 A különös narráció nyomán ugyanis az a benyomás keletkezik, mintha a hír forrása a *bemondó* volna, a hír valódi forrása pedig csupán *illusztráció*.

88 Jó, tudom, az is hír, hogy nem nyilatkozik. De nem is élmény.

89 A „mi várható?" kérdés minden média protokolljának egyik legfontosabb eleme. Annak dacára, hogy sohasem szolgál meglepetésekkel, viszont előre kiszámítható. Az interjúalanyok az esetek jelentős részében kitérnek a válasz alól. De ha el is vállalják a választ, akkor is tudható, hogy a jövőbe ő sem láthat.

90 Álljon itt egy idézet Mikszáth *Galamb a kalitkában* c. kisregényéből: „Természetes, hogy az illető vésnök is nyilatkozott. Mert hiszen a nyilatkozatok földje ez. Az egész társadalom csodálatosan össze van kuszálva nyilatkozatokkal. Itt mindent nyilatkozatokkal gyógyítanak. Nyilatkozatok bizonyítják, hogy valamely asszony erényes, hogy valamely férfi tiszta jellem. Nyilatkozatokkal reparáltatik a törvény is. Ha a kormány valami hibát tesz, nyilatkozik. Még maga a király is nyilatkozik, ha rossz hangulatból jót akar csinálni. Nyilatkozik itt mindenki. A nyilatkozatok az ország aprópénze. Ezzel fizetnek, ezzel élelmeznek. Ha valaki a lábát ficamítja ki az utcán, az utcaseprő nyilatkozik, hogy ő nem hagyott elszórt dinnyehajat a kövezeten. Ha a beteg meggyógyul, nyilatkozik, hogy életét az orvosnak köszöni, ha meghal, akkor az orvos nyilatkozik, hogy ő nem volt oka a halálának. A patikáros is nyilatkozik. Csak éppen maga a halott nem nyilatkozik. S ez is valami." – Végül is, a polgári demokrácia így működik. Azoknak a feladata a „túlhabzást" fékezni, akik működtetik.

91 A „hír" különben is elveszítette eredeti jelentését. A szerkesztőségek képesek akár a *newsbar*-on, akár műsorként napokon át változatlanul leadni ugyanazokat a híreket. Az „újabb ház omlott össze Franciaországban" közlés harmadnap azt a benyomást keltette bennem, hogy ez már a negyedik ház!

92 Sohasem felejtem el Moore Kubáról szóló filmjében azt a jelenetet, amikor az Egyesült Államokból érkező turisták megtudták, mennyibe kerül Kubában a kalmopyrin.

93 Th. W. Adorno és H. Eisler: Filmzene, Zeneműkiadó, Bp., 1973. 138. o.