

Az utolsó korstílus, avagy egy korszak stílusa

Keretek között

Keretek között címmel rendezett kiállítást a Magyar Nemzeti Galéria. A nagyszabású és átfogó tárlat alcíme: *A hatvanas évek művészete Magyarországon (1958–1968)*. Már az alcím is elgondolkodtató. Két olyan évszámmal tematizálja a kiállítási koncepciót, amely eltér a naptári hatvanas évektől. Az 1956 levert forradalmát követő megtorlást egyfajta konszolidáció követte, amely egyértelmű engedmény volt a politikai hatalom részéről a magyar társadalom széles rétegei felé. A két évszám a konszolidáció időszakát jelöli. Igaz, hogy a magyar nép és a Kádári vezetés közötti kompromisszum már a rossz emléké 1957-es május elsején megkötöttet, de ennek jutalmazása még legalább egy évet várattott magára. Ebben az időszakban alakultak ki azok a keretek, amelyeket három T néven emleget azóta is a magyar társadalom. A Tiltott, Túrt, Támogatott kategóriákban megfogalmazódó hármass rendezőlv Aczél Györgytől eredt, aki e korszakban a kultúra területét egy személyben felügyelte, mivel Kádár János saját bevallása szerint nem érezte magát kompetensnek a művészet megítélésében.

A *Keretek között* című kiállítás egyértelműen a közvetlenül a rendszerváltás után a Magyar Nemzeti Galériában megrendezett *Hatvanas évek – Új törekvések a magyar képzőművészetben* című

nagyhatású tárlatra reflektál, annak a kiállításnak a párdarabja. De míg az 1991-es kiállítás a hatvanas évek sokszínűségét mutatta fel, ezzel előtérbe állította a korszak tiltott vagy rejtőzködő művészeit és a kezdődő neoavantgárdot, azon belül az Iparterv csoportot, addig ez a tárlat a korszak hivatalos vagy félhivatalos, de mindenképpen a nagyközönség számára bemutatott és elérhető művészetére koncentrált. Mintegy szembenézve azzal a problémával, hogy mi is volt az a művészet és vizualitás, amely keretként szolgált egy ideológia által foglyul ejtett társadalomban. Így érthető csak meg, hogy a kiállításról miért maradtak távol olyan e korszakban dolgozó jelentős képzőművészek alkotásai, mint Veszelszky Béla, Országh Lili, Rékassy Csaba, Bálint Endre, Tóth Menyhért vagy a fiatal Molnár Sándor és a megkerülhetetlen Kassák Lajos, akiknek egyéni törekvései méltán tarthatnának számot a korszak egésze iránt érdeklődő látogató figyelmére.

Az egész kiállítás narratívájaként is felfogható az a Kádár Jánostól származó idézet, amely 1958 júniusában az MSZMP Központi Bizottságának ülésén hangzott el a kultúrával kapcsolatos értékvalasztásként és politikai alapállásként. „Ha a között kell választani, hogy ilyen közepes nívón szocialista kultúrát adunk, vagy egészen magas nívón antiszocialistát, én megmondom, hogy a közepes nívójú szocialista kultúrára szavazok.” Petrányi

Zsolt, a kiállítás kurátora mintha ezt a mondatot tekintette volna mérvadó keretnek a kiállítás kialakítása során. Ugyanis az anyag egy meglehetősen egységes vizuális képet tár elénk a hatvanas évek magyarországi művészetéből válogatva, különösen kiugró formabontó és rebellis megoldások nélkül. Ez az a kép, amelyet mindannyian ismerünk a korai TV-adások díszleteiként, a függönyök és faliszőnyegek mintázataiként, az újonnan épült panelházak enteriőrjeként, benne a jellegzetes mázas kerámiákkal és üveg-tárgyakkal. A kiállításon még a lázadó törekvéséket felmutatott művek is magukon hordják azokat formai tendenciákat, amelyekről egyértelműen e korszak jut az eszünkbe. Ilyen például a fiatal főiskolás Gyémánt László által festett *Építkezés* (1965), amelynek állványerdeje a korszakban megszokott függőlegesekből és vízszintesekből építkező képarchitektúrát idézi. Ez az architektúra a kiállított művek közül hozzávetőlegesen 58-on tűnik fel, és olyan nevek alkotói jegyeként egzisztál, mint Barcsay Jenő, Bencze László, Csernus Tibor, Plesznivy Károly, Schéner Mihály, Lakner László és Bartha László, hogy csak néhányukat említsem. A hatvanas éveknek a kiállítás összképéből kiolvasható vizualitása meglehetősen egységes képet mutat. Ez az egységesség és az e mögött megbúvó egységes gondolkodásmód nemcsak a képzőművészet itt bemutatott képre jellemző, hanem a tárgykultúra egészére is ebben az időszakban. Valahogy észrevétlenül létrejött a hatvanas évekre a képzőművészet és az iparművészet formai egységesülése Magyarországon. A képzőművészeti motívumok átvándoroltak díszítéssé a használati és a dísz tárgyak felszínére. Hasonló struktúrák és hasonló antropomorf megoldá-

sok képezték a motívumok többségét. Ez az új vizualitás egyértelműen maga volt a modernség és a modernizmus a kádári Magyarországon. A praktikum és az esztétikum összefonódott e felületek kialakításában. A hatvanas évek tárgykultúrájában nemcsak a háború előtti, még többszörös vizualitáshoz képest alakult ki egy egységes vizuális rendszerként is felfogható korszerű vizuális kultúra, hanem az ezt az időszakot közvetlenül megelőző szocreálhoz képest is, amely az ötvenes évek ideologikus állami művészete volt. Csak míg a szocreál a képzőművészetben egy rögzített kánon szerinti emberképet kívánt vizionálni és láttatni, addig az építészetben az érték kifejezésére a modernséggel kevert klasszicista és klasszikus motívumok voltak jellemzők. A háború utáni újjáépítés első hullámát ugyanis ezek az elvárások határozták meg. Az ekkor megfogalmazott szocialista ember képe az erős, egészséges, fiatal, aki szeret dolgozni és árad belőle a jövőbe vetett optimizmus. Ez az új szocialista ember. Ezzel szemben a hatvanas évekre kialakuló figuratívitás szakít a realizmussal mint egyetlen lehetőséggel az ember megformálására, s egy sematizáló és absztraháló antropomorf struktúrává alakítja az ember képét a művészetben. Ezt az új egységes formálási módot joggal vezethetjük vissza Pablo Picassóra mint század eleji ősatyára. Főleg a nőalakok megformálása idealisztikus. Oszloplábakkal, darazdszerekkel és széles vállakkal, almamelleikkel és hengernyakukon ülő gömbfejűekkel egy archetipikus idol jelenik meg egyértelműen modernként. Erre kiváló plasztikai példák a kiállításon is látható Tar István, Somogyi József és Kerényi Jenő szobrai. A szocreálhoz képest az elvesztett személyiség a figuratív művek-

ben az általános emberire, a csoportra és a tömegre tereli a hangsúlyt a személyesség helyett. Ez az új arcnélküliség a művészetben szimptomatikus. Burkoltan kifejezi a hatvanas évek elejére a magyar társadalom által megkötött kompromisszumból fakadó általános rossz lelkiismeretet. Mintha a korszak embere nem adná az arcát a konzolidációval járó relatív jólétért. A művészetben az ember plasztikus tömbökbe olvadó tömegként van jelen: a kép és szobor architektonikus szerkezetében ezekből a tömbökből kiszedhetetlen, beléjük szervült. Barcsay Jenő egész háború utáni munkásságára jellemző a figura plasztikus egységként való kezelése. Különös pikantéria, hogy méltán világhírű anatómiájában az aprólékosan megrajzolt anatómiai ember a műfaj sajátágaiból fakadóan szintén személytelen. Ezek a reliefszerű figuravonulatok a korszak murális munkáiban rendre előbukkannak (Domanovszky Endre, Kádár György, Turi Mária, Somogyi József és mások). Különösen szép példái ennek a formálásnak a kiállításon – de most pozitív előjellel – Barcsay Jenő két nagyméretű, szénnel rajzolt mozaikterve 1949-ből és 1965-ből. Az asszonyok csoportjai fekete-fehér ritmussá alakulnak a képmezőben, s a kép elnyújtott téglalapján szépen végigvezetik a néző tekintetét. Az asszonyi test mint látványos és dekoratív téma. Ócsay Jenő *Hullámverés* és *Absztrakt alakzatok* című kis alumínium domborítással készült reliefsjein pedig ugyanennek a plasztikus formaalkotási elképzelésnek egy rendkívül dinamikus változatát figyelhetjük meg 1969-ből.

A kiállítás egészét rendkívül követhetővé teszik tematikus egységei. Az *átívelő életművek* címszó alatt viszont kicsit indokolatlanak tűnik már 1935-ből műveket

idézni olyan alkotóktól, mint például Korniss Dezső (*Szentendrei motívum II., IV.*), amikor a kiállítás legprogresszívabb részén, a *Tiltott zóna és határoidéke* tematikus egységben Korniss egy olyan képe is megjelenik, amelyet a kor francia és amerikai festészetének viszonylatában is joggal emlegethetnénk (*Plasztikus kalligráfia*, 1959). A kép egyetlen színnel, vörös olajfestékkel készült, ám a hosszú vízszintes képfelület alsó egyharmadban húzódó sávjában mégis valamiféle intenzív vörös mozgás áramlik keresztül a képen. Korniss a tubusból a képfelületre közvetlenül kinyomott színt dinamikusan tekergő festék-gilisztákként hagyta rászáradni a felületre. Így ezeknek a kanyargó színcsíkoknak az árnyéka a kép vörösében az egyetlen formaalkotó elem. Korniss képe a magyar viszonylatból kilóg, mint ahogy egész életműve is, s egy nyugatra tekintőbb kontextusban létezik csak saját jelen idejében. Korniss két *Szentendrei motívumokra* épülő képével nem az a probléma, hogy nem jók, mert remekek, de következményeik a szentendrei festészet olyan alkotóinak képein érhetők csak tetten, akik nem szerepelnek a kiállításon, és életművük sem a hatvanas évek idejére esett. Az egyik például Vajda Lajos, aki szentendrei festő, s 1941-ben meghalt. A másik, aki nem tartozik a Szentendréhez kapcsolódó festők közé, Bak Imre: neki egy képe szerepel ugyan a kiállításon, de annak a Párizsi Iskola festészetéhez van köze (*Tache*, 1965), és csak az életművének későbbi, nyolcvanas és kilencvenes évekre eső periódusa találná meg az előképét az itt megidézett két Korniss-képben.

Ugyanilyen meglepő Czimra Gyula műveinek szerepeltetése. Hacsak nem azt akarta a kiállítás képeit válogató kurátor bizonyítani erről a köztudottan magán-

utas festőről, hogy a korhangulatból, a geometrizáló kontextusból még a rákoshegyi magányban sem vonhatta ki magát az ember. Képei ugyanis ebben a kiállítási környezetben könnyen olvashatók a már említett konstruktív képarchitektúra rokonaként.

Bizonyos értelemben, a kiállítás egészét tekintve a Fiala Művészek Stúdiója tematikus egységben Major János (*Tanulmány*, 1966) rajza is idegen testként van jelen, ha szem előtt tartjuk a koncepciót. Ha ez a rajz groteszk kritikai jellegével a tárlat egészében is érvényes példát reprezentál, akkor számtalan más alkotó más alkotása is helyet kaphatott volna a falakon. Így kénytelenek vagyunk Major János e munkájának jelenlétét valamifajta személyes szempont érvényesülésének tulajdonítani. A kritikai jelleg felmutatása épp nem e kiállítás témája.

De lépünk túl a hasonló egyenetlenségeken, mert a már említetteken kívül van még néhány kimagasló pontja az anyagnak. Ezek között elsőnek említeném Lakner László korai kis képét, az *Építkezést* 1959-ből, amely a magyar szürnaturalizmus egyik kimagasló alkotása. Ez a továbbfestett kollázs a korszak leghaladóbb tendenciáit mozgósítja mind technikailag, mind tematikailag. Lakner az építkezésben rend és káosz eldönthetetlen egységét tárja elénk, s ezzel felrajzolja a kor jellegzetességét.

A következő e nagyszerű vonulatban Gruber Béla két képe, a *Műteremcsendélet* (1961) és egyik fő műve, a *Festőműterem* (1962). Mindkét kép a festészet legfontosabb problémáival foglalkozik: a szín és a plasztikus viszonyával. Mindenfajta ideológiától mentesen mutatja be azt a védett világot, amelyet a főiskolai munka jelentett a fiatalon elhunyt festő számára. Festeni azt, ami körülvesz.

Ebben az esetben ez nem iskolás feladat, hanem a festői intenzív munkálkodása a személyben. Gruber vásznain a mozdulatlanul ülő modellek a kor túlideologizált emberképe helyett a személyes és mégis időtlent viszony megjelenítői.

Számomra talán mégis a legnagyobb meglepetés Hincz Gyula *A fehér bika megjött* című képe az 1940-es évekből: a picassói életérzés olyan magyar változata, amely képes volt felszabadult maradni szinte a teljes komor magyar festői tradíció ellenében.

Itt kell megjegyeznem, olyan jelentős mesterek, mint Kohán György vagy Kokas Ignác, szinte el vannak dugva ezen a kiállításon. Ez a rendezőknek Kondor Béla esetében sikerült a legtökéletesebben, akinek munkái elvesznek az állványdekoráción. Pedig a hatvanas évek magyar képzőművészete Kondor jegyében telt. Munkáival olyan igazodási pont volt a művészeti életben, aki megkerülhetetlen, ha a korszakról átfogó képet próbálunk alkotni. Az itt kiválogatott munkái szinte ellene beszélnek annak a képnek, amelyben az ő követéseként például épp a hatvanas években élte új fellendülő korszakát a magyar grafika.

Ez a túlzott egalitárius törekvés az egész kiállítást jellemzi. A sok hasonló méretű kicsi munka, a jelentős művészekről több sokszor jelentéktelen mű, és a kevésbé ismertektől a nagyméretű művek azt az illúziót erősíti az egész tárlaton, hogy itt valami nagyon egységes művészetről van szó. Miközben ez csak a politika szempontjai szerint volt így.

Érdekes változást mutat Somogyi József *Martinásza*, amelyet először 1953-ban készített el, majd tíz évvel később megismételte félméterben (1963). A remake nyúlánkabb és finomabb figura

benyomását kelti, míg a mozdulat ugyanaz, a kifejezés cizellálódik az évtized elteltével. A kiállítás tematikájának tükrében a két szobor jelentésváltozását a korszak művészetének átrétegződésére vonatkozó metaforának is vélhetjük. Somogyi elég csalafinta és humoros ember volt, akitől kitelt egy ilyen finom, szinte észrevehetetlen stílusbravúr.

Hasonló meggyőzőerővel bírnak Domanovszky Endre monumentalitást sugárzó valóban szocreál alkotásai. A *Csillések (Pihenő bányászok)* című olajfestmény 1948-ból azt a benyomást kelti, mintha egy nagyobb, hosszúkás kompozíció levágott részét néznénk. A mű még így is egyértelműen az erő képe, amelyben a fizikai erő mellett a figyelem is koncentráltan jut kifejezésre. Ennél a képnél jóval oldottabb a *Halászat* című gobelinvázlat 1960-ból, amelynek már a festésében is érezni a gobelin lefutó szálainak vizuális kifejeződését. Érdekes, hogy Domanovszky 1960-ban egy olyan halászatot komponál, amelyen ha megfigyeljük a halászs arcát és finom mozdulatát, akár újszövetségi kép terve is lehetne. Ilyen szempontból érdekes a másik római iskolás festő, Jeges Ernő két kompozíciója (*A szénelosztó építése komlón*, 1953; *Május 1-je Komlón*, 1953), amelyekkel ő viszont próbál talpon maradni. A két kép pályázati terv egy nagyobb megrendeléshez. Látszik, hogy Jeges nem igazán tudja felvenni a kor fonalát a festészetben. Nála modernnek az állványzat és az épület számít. Ezeket leszámítva a kép egyfajta egyszerű naturalizmus, amely színvilágával és egyszerű zsánerével a 19. századot idézi. Ha ilyen képeket nézünk, joggal lehet az az érzésünk, hogy a szocreál maradi, sőt retrógrád festészeti törekvés, pedig pusztán arról van szó, hogy egy

olyan festő, aki ezt az egész ideologikus háttérrel elutasítja, nem tud hihető képet festeni. Ilyen helyzetben a profizmus kevés. Valahogy ez a kényszeredett ügyetlenkedés jellemző erre az egész modernkedő társaságra a kiépülő szocializmus idején.

A kiállításba rendkívül jó bevezetést ad az aula falán elhelyezett kronológia, ahogy évenként felvillantja a korszak meghatározó eseményeit. Itt válik egyértelművé, hogy a vasfüggöny mögött kialakult információhiányban mik is azok a nagy művészeti események, amelyek mégis közelebb hozták a nyugati művészet aktuális tendenciáit. Ezeknek a kiállításoknak annak idején a Múcsarnok adott helyet. Az első, a *Mai francia festők* 1965-ben nyílt meg, amelyen a párizsi iskola festői, többek között Alfred Manessier, Pierre Soulages, Jean Bazaine képei voltak láthatók. E festők tevékenysége nemcsak a korszak képzőművészeit érintette meg, hanem tagadhatatlanul befolyásolta a kor tárgyi világának díszítését is. A párizsi iskola foltrendezerei a korszak vizuális emblémáiként a lakásbelsőket elmaradhatatlan kellékeivé váltak, s elsősorban a textileken, de a kerámiamunkák felszínén is feltűntek. Majd Henry Moore következett 1967-ben, akinek formaalakítása szintén erősen befolyásolja a magyar képzőművészeti világot, mindenekelőtt a szobrászatot és a kerámiaművészetet. Végül 1968-ban Fernand Léger képei adtak ösztönzést a közösségi művészet új irányai számára, de ennek a festészetnek a hatása szinte már összekeveredik az egyéb csatornákon ekkor megjelenő poparttal. Az akkori Magyarországon a befelé fordulással optimistáknak kibekelt évtized rezignációjából – amelyet ma konzolidációként aposztrofálunk – 1968-ban Csehszlovákia

megszállása rezzentette meg a magyar társadalmat.

Az emberarcú szocializmus művészete furcsán arcnélküli, metaforikus és mégis ideologikusan konkrét, alakjait tekintve pedig általános – ezzel próbál univerzális, azaz internacionalista lenni. Jól példázza a korszak hangulatát a vörös mészkővel borított aulában elhelyezett hatalmas installáció, amely a korszak egyik újpesti lakóházának méretarányos reprodukciója (IV. kerület, Szent László tér 8). A homlokzat a szocializmus lakóépületeire jellemző hármás ablakokból kialakuló jellegzetes struktúrát mutatja. A ház oldalfalát viszont Kádár György monumentális sgraffitója díszíti. A három emelet magas vakolatkép máig ellenáll az „időjárás viszontagságainak”. Témája a család: apa és anya két gyerekkel. Apa fát ültet, lányával közösen fogják az ást. Az anya az égbe emeli a fiát, aki egy leveles ágat tart kezében. Közben a szoknyáját a kislánya húzza, szorongatja. A kép határozott kompozíciója sík-dekoratív és ornamentikus. A figurák szinte a legnagyobb felületek törvényének megfelelően archaikusak, ezzel kifejezésük kortalan értéként aposztrofálható. Ezt erősítik a környezetükben és a lábuk alatt futó vízszintes vonalak. Az épület kubusa mellett mindkét oldalon, a terem teljes falán a plafonig futó magyal bokor fényképéből kreált, szőnyegszerűen egységes levélfal alkotja a vizuális díszlet további felületeit, amelyek impozáns hátterül szolgálnak az előtűnik álló szobroknak. Kerényi Jenő *Szocialista kultúra* című 1952-es szobra még jól mutatja azt a szocialista realizmust, amellyel a fölötte elhelyezkedő Kádár György-féle sgraffito már szakított. Mert míg a körplasztika életerőtől duzza-

dó figuráiban valódi személyek ismerhetők fel – a szobor azzal mutat példát, hogy ők egyek közülünk –, addig a sgraffito alakjai már az előzőekben ismertetett sematikus, plasztikus figurák. Kerényi szobrán a kort az embertípus és a ruházat idézi. A „mezítláb” teszi szoborszerűvé a párost. A kezükben tartott kicsi milói Vénusz-szobor pedig a kultúrán kívül a szocreál klasszicizáló hajlamát is kifejezésre juttatja. A két mű között egyértelműen látszik az az eszmei és formai váltás, amely miatt a mai művészettörténet az ötvenes évekkel kapcsolatban szocialista realizmusról, szocreálról, míg a hatvanas évekkel kapcsolatban inkább szocialista modernizmusról, Rieder Gábor kifejezésével szocmodernről beszél. A művészettörténeti kategória pontos, felhívja a figyelmet a politikai és társadalmi tendenciák összefonódására a művészetben, amely a korszak megértése szempontjából elkerülhetetlen. Már Lenin is erre mutatott rá azzal a kijelentésével, miszerint: „A kommunizmus egyetlen szövethatalom, plusz az egész ország villamosítása.” A hatvanas évek művészete megérthetetlen e kettősség nélkül, ahogy a szocializmus ideológiája és a korban általános modernizáció kényszere között oscillál.

A hatalmas installáció fényképen keresztül vezet fel a vörös márvány lépcsőn – stílusosan a kiállítás további részeibe, ahol megismerhetjük, hogy egy olyan korban, amelyben a politika hirtelen konstruálja újra a valóságot a társadalom számára, az valójában egy meg nem értett díszletként tud csak funkcionálni. (*Magyar Nemzeti Galéria*)

Csordás Zoltán

„Aztán szóljatok, ha térképre lenne szükségetek!”

Olvasatok Kapitány Gábor Mozart d-moll zongoraverseny című könyvéhez

Kapitány Gábor könyve W. A. Mozart művéhez kapcsolódó összetett irodalmi fantázia. Ennél pontosabb műfaji meghatározása első lendületből nem lehetséges, mert az olvasóhoz intézett legfőbb és kikerülhetetlen kihívás éppenséggel azt illetően merül föl, hogy milyen összefüggésben is lenne legtermészetesebben elhelyezhető. Egyszerűbben szólva, melyik polcra helyezzük: a szépirodalomhoz? A tudományos munkákhoz? Művészeti esszékötetek mellé? Egy kicsit ide is, oda is kívánczok. Tényszerűen: egy írott mű, amelynek címe helyén egy zeneszerző neve és e zeneszerző egyik mesterművének a címe áll (alcímként pedig e zenemű egyik etalon értékű előadása). Azt hiszem, ez mindeniben zenetörténeti várakozásokat kelt, és ezen felül zeneesztétikaiakat is, hiszen olyan koordinátarendszerre utal, amelynek egyik tengelyét a zeneművészet történetileg alakuló praxisa, másik tengelyét a mindenkori előadói gyakorlat kontextusain túlmutató, idealizált műalkotás képezi. Egyfelől a történet tehát, a maga kisebb és nagyobb neveivel – és másfelől az autonóm zenei opus, amely mintegy eloldódik keletkezése külső körülményeitől, sőt maguktól az alkotóktól is, és kvázi-időtlen szellemi entitásként, sajátos zenei értelmet magába zárva hoz létre egy olyan világot, amely alternatívát állít a hétköznapinak.

Ha nem ragadunk le a címodalnál és az ott felmerülő várakozásoknál, igen hamar vilá-

gossá válik a számunkra, hogy Kapitány Gábor könyve, noha bőségesen érintkezik történeti és esztétikai perspektívákkal, nem tudományos célú munka, bár félreérthetetlen ambíciói vannak a zenei jelentés feltárásának összefüggéseit illetően. Nem is regény, bár csírájában felfedezhetjük benne többféle regényforma kezdeményét (a pikareszktől a történelmi regényen át a nevelődési regényig). Olvasható úgy is, hogy az ember egészen szorosra vonja a kapcsolatot a zenemű meghallgatásával; de meggyőződésem szerint olvasható úgy is, hogy az ember mindvégig a talányosság homályában hagyja a szöveg címét és komolyzenei előismeretei akár milyen esetlegességeire hagyatkozva képzelettel el, miféle muzsika is lehet az, aminek ez az irodalmi szöveg valamifajta leképezése. Olvasható tehát a szöveg úgy is, mint valamiféle egészen különleges és szokatlan terjedelmű *booklet*, ami rendeltetése szerint csak részleges önállósággal bíró szellemi termék, egy publikációs folyamatban felbukkanó műalkotás köré szerveződő *parergon*; és ezzel szöges ellentétben olvasható olyan *ekphraszisz*ként is, amely mintegy kioltja, vagy helyébe lép a hivatkozott zeneműnek, és rendeltetése szerint a hallási tapasztalat híján is annak lényegét, szellemi esszenciáját közvetíti.

Mindkét olvasási lehetőség (és ezek csak a szélső pólusok, mert valójában a kettő közötti spektrumon az olvashatóság további hibridjei kínálkoznak) abból a banális tényből fakad, hogy a zene tranzitív művészet. És eme tranzitivitás banális felfogásának nyilvánvaló jele az alcímbe helyezett hivatkozás Szejatoszlav Richterre. Mert mit is mond ez a hivatkozás? Azt, hogy a zenemű addig csupán egy virtuális tárgy, amíg nem jön valaki, aki hitelesen

és konzseniálisan megszólaltatja, tehát aki az előadásban kiteljesíti a kompozíció létét. A zenekritika legfőbb feladatai egyikének azt tekinti, hogy a mű és az előadás közötti relációt átvilágítsa, a hitelesség és a konzsenialitás valőrjeit felfedezze vagy elvitassa. Richter sok évtizeddel ezelőtti és ma már csak archív felvételeken meghallgatható előadására mint etalonra hivatkozni (bármelyikről legyen is szó) távolról sem tekinthető kritikai merészségnek; már-már banális gesztus. A könyv azonban korántsem fullad banalitásba, már a címoldalon sem, ugyanis a zene tranzitív természetének nem-banális felfogásával is élénk kapcsolatot ápol. Azzal a felfogással, ami például Apollinaire sajátja volt. Ő úgy tekintette magát a modern, teljes szellemi szabadságot ígérő zene hírnökének, úgyszólván Keresztelő Jánosának, hogy közben szisztematikusan elutasította a teljes korabeli párizsi zenei életet (a klassziczáló repertoárjátástól a Debussy – Satie – Sztravinszkij – Poulenc névsorral jelezhető modernéig), hogy inkább a kubisták festményein, saját költeményeiben és legfőképpen imaginációiban találhassa/őrizhesse meg mindazt, ami számára a zenében igazán zenei.¹ Kapitány Gábor könyve bizony így is olvasható: olyan írásműként, ami mintegy versenyre kell a kanonikus előadóművészi interpretációval, s az irodalmi médiumban kísérel megalkotni a hiteles és konzseniális kiteljesítés feladatát.

S ha már a médiumváltásnál tartunk: a három fejezet közül különösen az elsőre érvényes, hogy az irodalmi fikció (a kortárs elbeszélői stratégiák egyikét működtetve) feltűnő módon egy szomszédos művészeti kifejezőmód: a film, közelebbről a montázsfilm konstrukciós eljárását utánozza. A könyv első oldalai – talán a

hangsúlyozott *in medias res* kezdet miatt is – olyasféle effektust produkálnak, mintha előbb a mű *trailer*ével kellene megismerkednünk (nem párhuzam nélkül attól a komponálásmódtól, ahogyan Mozart utólag, egyfajta előrevelt kompendiumként komponál operanyitányt). Ez a kezdet vitathatatlanul hatásos, magával ragadó – ugyanakkor hasonló kihívásokkal néz szembe, mint a lenyűgöző *trailer* után eredetit, kikövetkeztethetlent és belemerülésre invitálót kínálni igyekvő játékfilm. Megítélésem szerint az első fejezet jó arányban tartja meg a kezdeti lendületet, a második fejezetben azonban a hasonló elbeszélői stratégia nem jár ugyanolyan sikerrel. A harmadik fejezet a montázs-szerkezetet lineárisabb és monotematikusabb elbeszéléssel váltja fel, ami mindenképpen alkalmas rá, hogy új lendületet adjon a szövegnek.

A 18. század utolsó harmadában játszódó első fejezetben és a nagyjából száz évvel korábban játszódó második részben működtetett montázs-narratíva magyarázható a zene felől is: a polifónia (és Mozartnál még inkább a tematikus gazdagság) nyújtja Kapitány sűrűn jelenetet váltó szövegének analógiás alapját. Minden váltás új történet vagy egy-egy történetzál kibontakozásának lehetőségét ígéri, ám részleteiben egyik sem lesz kidolgozva. Az olvasóban mégsem keletkezik hiányérzet, mert közben valami nagyon is zenei, sőt mozarti élménnyel gazdagodik: a markáns montázs-szerkezet révén felismeri, ahogyan a történetek komponensekből épülnek és építhetők tovább – e komponensek itt mindenekelőtt zenei zsánereknek megfelelően irodalmi zsánerek: a halálos ágyon fekvő betegről a párbajozó kérőig, az erdő sötétjében futó utazóbatártól a világ

elől elvonuló megkeseredett öregemberig. A narratív építőelemek e kavalkádjában az olvasó számára végső soron nem is az egyes komponensek lesznek az igazán érdekesek, hanem az a mód, ahogyan előadatnak és egymásra vonatkoznak, illetve az a hangszín, amelyen megszólalnak, az a szemlélet, amelyben megújulnak. (Itt párhuzamként eszünkbe juthat az a körülmény, hogy a Mozart-életmű maga is legnagyobb-részt átvett, közkézen forgó daltípusok és motívikus zsánerek kontaminációja, és a zeneszerző eredetiségét sokkal inkább a motívikus és tematikus építkezésben és vonatkozásgazdagságban kell keresnünk, semmint a leghíresebb tételek édes dallamaiban.)

A *Liberté* alcímű első fejezetben az irodalmi zsánerjelenetek egymásba szövése révén Kapitány Gábor egy korszakot, egy létállapotot céloz, *in medias res*, Mozart életvilágát – az elbeszélő késő modern, retrospektív perspektívájából, de közben a korszak nyelvén, nyelvi polifóniáján keresztül is. Van itt minden, ami a 18. században kulminált vagy útnak indult, a történetzsalak egyúttal valamiféle szellemtörténeti kirakodóvásárként is helytállnak: Sturm und Drang érzélemviharok, szentimentalista jelenetek, panteisztikus kora romantika, patetikus klasszicizmus, gondolatfutatok a német idealizmus szellemében, mechanisztikus társadalomelmélet és antropológia, természettudományos hitek és kétélyek, barokk udvari világ, rokokó, sőt már biedermeier esztétikum is. Azért nem válik a szöveg mégsem posztmodern *remake*-ké, mert ezek a szövegek egyszerre, párhuzamos montázsszerkezetben szólalnak meg, ami távolságot hoz létre az összes korabeli írásmódtól. És annál inkább közelít a zenei logikához, ami feltehe-

tőleg még a filmes montáznak is az ősforrása.

Ahhoz, hogy megvilágíthassuk, miről is van szó, hadd idézzünk Carl Dahlhaus egy fontos tanulmányából. Dahlhaus szerint a zenei analízisek nyelvében tapasztalható „főnévhasználati formák örökös változtatása” – tehát például, hogy a zeneszerző ’bevezet’ egy témát, a hallgató ’felismeri’ a visszatérő motívumot, a zenei folyamat ’váratlanul törést szenved’, a kísérő hangszer egyszer csak ’az előtérbe nyomul’, a téma ’átsűrődik’ a kadencián, a hangköz ’összekapcsolja’ a tételek motívikáját – mindez tehát „elkerülendő hiányosságnak látszik”, egy logikátlan, inkonzekvens beszédmód indokolatlan működésének. „E formák állandó változtatása azonban mégsem véletlen, vagy egyszerű hanyagság eredménye – figyelmeztet Dahlhaus –, hanem sokkal inkább egy feloldhatatlan probléma nyer kifejezést benne: az a nehézség, hogy az esztétikai tapasztalatban, még ha csak árnyékszerűen is, egyidejűleg adódhatnak egymást logikailag kizáró képzetek, mint például a »beavatkozó« komponistái és a témák »drámájáé«. A tétel szubjektumainak önkényes cserélgetése – amit Dahlhaus Riezler Eroica-elemzése kapcsán emleget fel, de lényegében mindmáig az egész zenei leíró gyakorlatot jellemzi – ennek értelmében úgymond divergáló meghatározások paradox együttlétezésének torz visszatükröződése; s bár ez az együttlétezés nyelviileg nemigen ragadható meg, zeneileg mégis valóságos.”²

Kapitány könyvének első, hosszú fejezetében (amely arányaival is a mozarti háromtétéles minta arányait tükrözi) lenyűgöző és virtuóz nyelvi szövedék keletkezik ebből a Dahlhaus által jelzett, kikerülhetetlennek tűnő módszertani zavarból. Ami a

zenei sajtó mégoly választékoságra törekvő „műleírásai” halatán a befogadóban rendszeres berzenkedést, viszolygást vagy akár hahotát gerjeszt – a sok-sok pompózus, finomkodó, mesterkelt és közben tökéletesen konfúz, groteszk mondat a hangszeres zene tapasztalatát leírandó –, az ebben a szövegben gyönyörűen működik, mert Kapitány egy olyan megszűnt talál, amelyben a mondatok egyszerre hallgatnak a zene hívására és engedelmeknek a nyelvi diskurzus kívánalmainak. Nem okoz zavart a sűrű alany-, látószög- és léptékváltás, mert a montázsnak a zenei effektuson túl van egy diszkurzív logikája is, és ebben a kettős koordinációban minden zeneanalízisnél plasztikusabban rajzolódik ki ama fluid szubjektivitás, ami a szimfonikus zenének olyannyira a sajátja. Ezzel az írásmóddal Kapitány nem csak igazolja Dahlhaus állítását, mely szerint a Nyugat nagy hangszeres zeneműveiről leírólóg nem lehet más-ként, csupán inkonzisztens, kollázs-szerű mondatokban szólni, hanem arra is képes, hogy megcáfolja a dahlhausi állításba beleértett bírálatot: hogy tudniillik a zenei ekphraszisz nyelve szükségképpen inautentikus. A könyv első fejezete – amit egyértelműen a legsikerültebb, legmegoldottabb és leginkább magával ragadónak érzekelek – az ekphrasziszt nyelvi- és intellektuális tartalom tekintetében is oly sokrétűvé teszi, ami valódi újdonságot, valódi műfajkísérletet kínál.

Raadásul ezt a kísérleti, innovatív tendenciát akkor is felismerhetjük, ha az egész szövegre az explicit szerzői intenciókkal elmentés irányból tekintünk: tehát, ha nem úgy olvassuk, mint egy a zeneműről és a zeneműhöz írt irodalmi kommentárt, eszme- és kultúrtörténeti kézikönyvet, alle-

gorikus fantáziálást (bár ezen olvasatok mindegyike tökéletesen legitim), hanem mint olyasmit, ami az irodalmi kiindulással: a regénnyel igyekszik tenni valamit. A regénnyel, ami az általa bejáráható szellemi birodalmak bősége ellenére is bizonyos deficitet termel a néma és magányos olvasó testtapasztalatait és társas cselekvéseit illetően: a képzelőerő révén kibomló regényes cselekmények és élmények másik oldalán az olvasó elidegenedett modern életformája áll. Egyesek mellett érvelnek, hogy a modern irodalmi kultúra kezdettől önnön terápiáját keresi, amikor az érzelmi megszálottság erős médiumaira (például a zenére) vagy a performatív cselekvés közösségi médiumaira (például az operára) hivatkozik.³ Nem arról van szó, hogy a regény tematikájában valamiképpen a zene vagy az opera felé mozdulna (abban az értelemben, hogy egy zeneszerző, egy zenemű vagy egy zenei jelenség körül keringene, vagy hogy tipikusan operai fabulát bontana ki), hanem arról, hogy a regény a zene vagy az opera sajátos esztétikai hatásmechanizmusait kezdi imitálni. A részletekbe történő belemerülés helyett elegendő most csak az áriák és recitatívók „esztétikai váltógazdaságára” utalnunk, amelyben a performatív és a reflexív mozzanat, az egyedi és az egyetemes, a diszkurzív és az expresszív, a temporális és az időtlen, a narratíva és az „állapotkommunikáció” (Erdély Miklós),⁴ végső soron a természetes és az artifizialis egészen sajátos ingázást produkál. A regénynek a performatív médiumokra történő hivatkozásai által az irodalom hatókörének legalább szimulált kiszélesítése valószínűleg meg: az autonóm textuális helyett a kontextualitás álláspontjára helyezkedhet, amely mind az irodalom modern és ideologikus

(„népben, nemzetben” gondolkodó), mind pedig posztmodern és textualista („alanyban, állítmányban” gondolkodó) stratégiáihoz képest alternatívát jelent – mert az irodalmi szöveg önmagát csupán részelemnek tételezi egy plurális mediális térben, olyan tapasztalati tartományhoz kapcsolódva, amelyet részben leír, részben maga hoz létre. Akárcsak a térkép a még gyarmattá nem tett kontinensről: leír és leképez, ahogy szimbólumok révén a fizikai valósággal igyekszik összekapcsolni a térkép szemlélőjét, de ugyanakkor konstruál is, amikor territóriumot hoz létre az értelem számára.

A Kapitány Gábor által felrajzolt irodalmi térképen a mozarti zene ugyanebben a kettős „térképészeti” összefüggésrendben jelenik meg: úgy, mint a történelmi életvilág rezonanciája; s úgy is, mint sajátos, nem-diszkurzív értelem. A megszólaltatására igyekvő nyelv számára pedig e zene feltárára és megfejtésre szoruló jelhalmoz egyfelől; de lefordíthatatlan, ám exemplifikálható kaoszmosz másfelől. Mindez benne van Kapitány nagyvonalú, instruktív és mesteri zene-könyvében; és mindezen túl még valami más is: transzmediális zeneélmény, mindannak kibővülése, amit eddig a zenéről és a zenén keresztül tapasztaltunk. S ez talán még a könyv által felrajzolt koramodern szellemi térképnél is fontosabb. (*Gondolat, Budapest, 2017*)

Veres Bálint

Jegyzetek

1 Dayan, Peter: Apollinaire zenéje, ford. Veres Bálint, *Pannonhalmi Szemle*, 2013/2, 111–126. 2 Dahlhaus, Carl: A zene „megértése” és a zenei analízis nyelve, ford. Csobó Péter György, in Csobó Péter György (szerk.):

Zene és szó, Bessenyei György Kiadó, Nyíregyháza, 2004, 232. 3 Pfeiffer, K. Ludwig: *A mediális és az imaginárius*, ford. Kerekes Amália, Magyar Műhely – Ráció Kiadó, Budapest, 2006. 4 Erdély Miklós: Mozgó jelentés. Zenei szervezés lehetősége a filmben, *Valóság*, 1973/11, 78–86.

Gyászmunka

Antonín Dvořák: Stabat Mater
Eri Nakamura (szoprán), Elisabeth Kulman (mezzoszoprán), Michael Spyres (tenor), Jongmin Park (basszus), Cseh Filharmonikus Zenekar Prágai Filharmonia Kórusa (karigazgató: Lukaš Vasilek), vezényel: Jiří Bělohlávek

„Erősen hiszem és vallom, hogy minden igaz művészet a külvilágból magunkba szedett impressziók, az »élmények« hatása alatt nyilvánul meg. Aki fest egy tájképet, csak hogy éppen tájképet fessen, aki ír egy szimfóniát, csak hogy éppen szimfóniát írjon, az legjobb esetben is nem egyéb jó mesterembnél. Nem tudok másképpen művészeti terméket elképzelni, mint alkotója határtalan lelkesedésének, ekkeseredtségének, bánatának, dühének, bosszújának, torzító gúnyjának, szarkazmusának megnyilatkozását.” Az olvasó talán furcsállja, hogy egy Dvořák-mű lemezfelvételéről szóló kritika Bartók-idézettel kezdődik, de a híressé vált ars poetica-ban megfogalmazódó gondolat éppen ideillik. Bartók úgy véli, a művészetnek megélt lelki tartalmakat kell közvetítenie. Fialatabb kortársa, József Attila hasonlólt ál-

lít, amikor népdalt parafrazeálva írja: „aki dudás akar lenni, / polkora kell annak menni.”

Hogyan válhat képpé egy zeneszerző arra, hogy igazi *Stabat Mater*t írjon, olyant, amelyben hitelen szólal meg a kereszt tövében álló, fia szenvedését és kínhalálát végiggyöttrődő Mária fájdalma? Nem irreális ez a vállalkozás? Nem válnak benne a zenei eszközök szükségyszerűen és elkerülhetetlenül formálissá? Hiszen a zeneszerző részéről nincs a vállalkozás mögött a saját szenvedés megélt tapasztalata! Mit tudja ő, a kottafejekkel bibelődő művész, mit jelent látni gyermekünk szenvedését, és elveszíteni őt? Antonín Dvořák (1841–1904) *Stabat Mater*e különleges mű. Szerzője 1875-ben, harmincnégy évesen eltemeti lányát, Josefát, majd 1877 augusztusában és szeptemberében, alig két hónap alatt másik két gyermekét, Růženát és Otakart. Josefa halála után kezd hozzá életműve első nagyszabású egyházzenei kompozíciója, a *Stabat Mater* megalkotásához, de a mű végső formába öntéséhez az újabb, kettős veszteség ad keserű lökést. A zeneszerzőnek dolgoznia kell, hogy elviselje a személyes fájdalmat, s amit ír, mint Friedrich Rückert esetében a *Gyermekgyászdalok*, egy feldolgozási folyamat része, gyászmunka. A zeneszerző *Stabat Mater*ének artistikusan megformált hangjai mögött tehát személyes gyötrelm valósága rejlik. A sors úgy akarta, hogy ezúttal maradéktalanul megvalósuljon a bartóki ideál.

De vajon elegendő-e a személyesen megélt élmény, a szenvedés valóságához, hogy jelentős mű születhessék? Nyilvánvalóan nem. Dvořák azonban a 19. század második felének egyik kiemelkedő jelentőségű zeneszerzője volt; nem véletlenül talált olyan pártfogóra, mint a kvalitáskérdésekben kérlelhetetlen Brahms.

Képes volt arra, hogy a több mint másfél órás *Stabat Mater*ben formába öntse a megformálhatatlan fájdalmat, és artikulálja a szenvedés artikulálhatatlan hullámain. Első nagyszabású egyházzenei művét alkotta meg e kompozícióval, a *Requiem*, a *Te Deum* és a *D-dúr mise* társát. A *Stabat Mater* nemcsak nagyszabású alkotás, de formátuma is méltó, drámai ereje, szuggesztivitása, mélysége és érzelemgazdagsága kivételes.

Van-e a zenének külön hangja, stílusa a szakrális és a világi művek számára? A kérdés a zenetörténet során sokszor visszatér. A reneszánszban bizonyosan volt, hiszen más hangon – „szigorú stílusban” – szólaltak meg a korszak jelentős misekompozíciói, és más hangon a táncok vagy madrigálok. A barokk korszak már ellentmondásosabb, hiszen éppen Bach művészete mutat sokszor példát arra az úgynevezett *paródia* (vagyis már meglévő zene alkalmazása új szövegre) jelenségével, hogy ugyanaz a zenei matéria egyformán funkcionálhat világi és egyházi művekben. A *Karácsonyi oratórium* hatvannégy számából tíz származik világi kompozíciókból. De említhetnénk a *Máté-passió* legmegrendítőbb áriáját, az *Erbarme dichet* – amely valójában *siciliano*-ritmusú, táncos lejtésű zene, és szintén van világi megjelenési formája is, egy hegedűszonátában. Mozart *c-moll miséjétől* sem idegenek a virtuóz vokális szakaszok vagy világias hangszerszólók, Verdi és Rossini pedig ugyanazt az operás hangot használja egyházi műveiben (*Requiem*, *Petite messe solennelle*), amit zenés színpadi műveiből megismertünk.

Dvořák érdekes distinkcióval viszonyul a kérdéshez. Nála mintha igenis volna „külön hang” a világi művek és az egyháziak számára. Legalábbis ami a két legjelentősebb szakrális kompozí-

ciót, a *Stabat Matert* és a *Requiemet* illeti, ezekben feltétlenül megfigyelhető, hogy azt a jellegzetes hangvételt, amelyet a 8. és 9. szimfóniából, a *Gordonkaversenyből*, a *Hegedűversenyből*, a *Ruszkából*, a *Szláv táncokból* vagy épp a remekbe szabott *A-dúr zongoraötösből* ismerünk, itt felváltja valami más. Dvořák a felsorolt művekben egyrészt határozottan hódol a szláv népiességnek, másrészt dallamvilága és harmóniai sajátos érzéki telítettséget hordoznak, zenéjének hangzása is életmámortól túlcserélődik. Ezzel szemben a *Requiem* és a *Stabat Mater* sokkal fegyelmesebb zenei világot tár elénk: ez a zene nem az áradó dallambőséggel hat, hanem az erejével, a szigorával, dallamvilága kromatikusabb és egyben gazdagabb, kevesebb elemből építkezik, nagyon fontos azonban a szerkezet logikája, s a nagy erejű, szuggesztív pillanatokban meglepő módon olykor inkább a korabeli olasz operai repertoárból ismert drámai kifejezőmód érvényesül, mintsem a szláv érzékiség. Dvořák tehát érzékenyen és kifinomultan kialakított önmaga számára egy egyházzenei hangot, amely jelentősen eltér világi megszólalásmódjától.

A felvétel, amelyet kezünkben tartunk, felmutatja a mű formátumát, világossá teszi a zeneszerző által alkalmazott stílári distinkciót, és érvényre juttatja a *Stabat Mater* erejét, drámaiságát. Az előadógárda két nagy együttese, a Cseh Filharmonikus Zenekar és a Prágai Filharmónia Kórusa anyanyelvüként beszéli Dvořák zenéjét. A szólistagárda: a japán szoprán (Eri Nakamura), osztrák mezzoszoprán (Elisabeth Kulman), amerikai egyesült államokbeli tenor (Michael Spyres) és dél-koreai basszus (Jongmin Park) a sokféle származás ellenére meglepően egységes vokális ideállal azt jelzi,

Dvořák az utóbbi fél évszázadban a nemzetközi repertoár abszolút integráns része lett; olyan zeneszerző, akinek a világon mindenütt értik és érzik a megszólalásmódját (ne feledjük, napjainkban a *Ruszkát* már a New York-i Metropolitan művészei is cseh nyelvű előadásokon éneklik).

A produkció szellemiségét a karmester határozza meg, aki ezúttal nemcsak a lebonyolítás rendjét és az igényes technikai kidolgozást szavatolja, de méltó költői társa is a zeneszerzőnek. A kiváló cseh dirigens, Jiří Bělohlávek (1946–2017) a magyar közönség számára is szeretett ismerős volt, becsültük produkcióinak megalapozottságát és érzékenységét. Sőt évtizedeken át a nyugati zenekultúra is megkülönböztetett figyelemmel fordult a karmester munkája felé, kivált a brit zeneélet (talán nem véletlenül, hiszen az angolszász recepció már Dvořák életében is fontos mozzanat volt – a *Stabat Matert* otthoni ősbemutatója után igen hamar hallhatta London közönsége, a *Requiemnek* pedig már az ősbemutatója is Birminghamben zajlott le): Bělohlávek a kilencvenes évektől szoros kapcsolatot ápolt az angol zeneélettel, a BBC Szimfonikusoknak előbb első állandó vendégkarnagya, később zeneigazgatója volt. A CD-n a *Stabat Mater* letisztultan, átszellemülten és emelkedetten, a mű mélységeit és gazdagságát feltárva vezényli. Személyes mozzanat: a lemez, amely 2016 márciusában, a prágai Rudolfinum Dvořák-termében készült, a karmester utolsó munkáinak egyike: egy évvel a felvétel készítése után, 2017 májusában halt meg rákban, 71 évesen. Szeretett zenekarától, a BBC Szimfonikusoktól egy hónappal halála előtt Dvořák *Requiemjével* búcsúzott. (*Decca*, 2 CD)

Csengery Kristóf