

Kibékülés – egy tematikus kiállítás átváltozása

„Keresd a békét, és járj utána!”

(Szent Benedek Regulája,
Prológus 17)

„Kiment az országútra, és
elindult a kaptatón. Zúgott
a patak: Ivan Grigorjevics
jól emlékezett a hangjára.

Sosem látta még életét a maga
teljességében. Most meglátta.
És láttán nem érzett haragot az
emberek iránt.”

(Vaszilij Grosszman: *Panta Rhei*, Enyedi György fordítása)

Amikor az apátság 2018-as kulturális évadát a kibékülés gondolata köré szervezte – ahogy kívülállóként láttam –, az a békéhez való eljutás reményének *munkáját* is jelentette egyben.¹ Ennek a feladatnak felelt meg a Hölvényi Kristóf 2015 óta készített fényképeit bemutató tárlat *Két világ – menekülsorsok itthon és a Közel-Keleten* címmel az Apátsági Galériában, valamint a *Kibékülés* című, Mélyi József által rendezett kiállítás a Főmonostori Kiállítótérben, amely igazán nem magától értetődő munkamegosztáson alapszik.

Amikor a pannonhalmi szervezetek kívülállókat kértek fel a fogalom rájuk vonatkozó jelentésének értelmezésére, ez a visszavonhatatlan döntés, mielőtt bármi történt volna, nem egy értelemben kész helyzetet teremtett. A kurátornak és az általa kiválasztott művészeknek nagyvonalúan felkínált teljes szabadság a morális felelősség és a művészi döntések

elválaszthatatlanságának lehetőségét róta rájuk. Azaz a bencés közösség önfegyelme segítséget nyújtott a tematikus kiállítások esztétikai csapdájának, a feladatmegoldásba kényszerített művek kínos élményének majdnem teljes kikerülésére. Mélyi és kurátortársai, Szikra Renáta és Dejszics Konrád OSB jól láthatóan ugyanolyan szabadságot kínáltak fel az általuk kiválasztott művészeknek – Erhardt Miklósnak, Esterházy Marcellnek, Imre Mariannak, Nemes Csabának és Szász Lillának –, mint amivel ők is rendelkeztek. A szabadság teremtette rendszigorú empátiát követelt meg mindannyiuktól – s ennek „megtérülésében” nem is tévedtek. Azaz, mint Mélyi József egy interjújában pontosan fogalmazott: „Nem akart szembenézés lenni a kiállítás.” S valóban, az ember önmagával néz szembe; mások életét megítélni, egy párbeszédet remélni, mégis zárt közösség elé kritikai tükröt tartani akkor is bonyolult vállalkozás, ha a megbízók is másokra hagyatkoztak, pontosan felmérve és megértve, hogy – az objektíváció egy, a hely szellemétől távol álló ideológia által átjárt fogalmát használva – Pannonhalma érdekében áll elépni a támadhatatlanság és a kiválóság, a független és kikezdzhetetlen szent hely bevett percepciójától. Azaz, mint Hortobágyi T. Cirill főapát egy interjúban igen finoman mondta: „A történettel és történelemmel való kiengesztelődés, megbékélés vágya arra indította közösségünket, hogy Pannonhalmát olyan

helynek teremtsük meg, ahol mások is szembenézhetnek és párbeszédbe kezhetnek saját egyéni és közösségi múltjuk sebeivel.”

Volt ugyanakkor egy pont, ahol a kurátorok elszakadtak a műalkotások párbeszédének közegétől. A kiállításon videointerjúk is láthatók, Sipos Zoltán értő munkái: ezeket nagyszerű szerzetesekkel készítette, akik igyekeztek őszinték lenni, példáját nyújtva annak, hogy mennyire nem jó szándék, hanem a kérlelhetetlen valósággal való szembesülésünk következményeinek kérdése az őszinteség – s ez így van bárkivel. Az őszinteségnek semmi köze az újságírás azon világszerte és így mifelénk is elterjedt gyakorlatához, amely a gyanú alá helyezés, a megalázás módszertanával helyettesíti a másiktól való tudást. Sipos módszere a lassú, türelmes kivárást volt, s ez különösen két interjú esetében bizonyult döntőnek. Az egyik a rendből kilépett Tóta Benedekkel, a másik a Palotai Gabriella pszichiáterrel készült interjú; az utóbbi hosszú éveken át közvetlen munkatársa volt Varga Mátyásnak, majd tevékenyen részt vett a szerzetes zaklatási ügyét vizsgáló bizottságban. Varga Mátyás, a kiváló költő, az Arcus Temporum fesztivál szervezője, végül, *de nem utolsósorban* szerzetes, a tanítványai testi-lelki zaklatása miatt indított vizsgálat során végül önként hagyta el Pannonhalmát. S azóta hallgat.

A történeteket annak idején számos újságcikk taglalta, s évekkel később is szerepet játszott Várszegi Asztrik és Hortobágyi T. Cirill beszélgetésében, amely a *Pannonhalmi Szemle* tavaszi *Kibékülés*-számában jelent meg.² Ennek a traumatikus és a némaság ellenére vagy épp annak okán máig lezáratlan történetnek a felidézése centrális szerepet kapott

a kiállításon Nemes Csaba művében, amely nem véletlenül kerül Palotai Gabriella videointerjúja mellé. Nemes munkája igazi palimpszeszt: Varga Mátyás fénykép nyomán készített portréjára egy fedőréteg után a felújított bazilika ónix körablaka került. A John Pawson által teremtett új térnek megfelelően a Szent Mártont ábrázoló korábbi rózsablak helyén az új absztrakt felület egy másik szerzetesi identitásnak felel meg, amely – úgy vélem – nem modernebb, ellenben a történeti időn kívüliséget, azaz az imaközösség szellemét idézi.

Kétszer volt alkalmam hosszasan szemlélni Nemes Csaba munkáját, részben nem függetlenül attól, hogy az – a kiállításról szóló kritikákat egybeolvasva – mintha a kiállítás emblematisz műveként vált volna az értelmezés tárgyává. Tény persze, hogy a festmény jelentősége egyrészt a kiállítás címén, annak tematikus kontextusán, így a mű mellett elhelyezett, Varga Mátyás fotói nyomán készült színrajzokon, illetve a körablak palimpszeszt rétegeit idéző festményt magyarázó szövegen is múlik: „A Pannonhalmi Bazilika felújításának egyik legfontosabb eleme a keleti ónixablakok kialakítása volt. A John Pawson tervei alapján 2012-re elkészült szentélyrekonstrukció a szerzetesközösség által újragondolt liturgikus és teológiai koncepciókon alapult. A koncepció kidolgozásában több szerzetes részt vett, a képen a szentély körablaka egyikük (V. M.) portréjára ráfestve jelenik meg. Miután zaklatási ügye nyilvánosságra került, a szerzetes 2015-ben elhagyta a pannonhalmi közösséget.”

Ellentmondásosnak látom az autonóm, zárt művészet imitációját, a kép hatalmának felidézését, ha tetszik, kihasználását egy didaktikus program részeként.

Nemes Csaba munkája megerősít abban, hogy a megbízásos, tematikus kurátori kiállítások számos csapdát rejtenek magukban. Egy didaktikus konceptuális művet elfedni a nagy művészet, illetve a rózsablak ismert mítoszával nem tűnik szerencsés megoldásnak. Ahogyan Palotai Gabriella pszichiáternek a Nemes-mű interpretációs segédanyagaként tekintendő monológja is különösen kényes kérdés. A pszichiáter radikális, gyors szerepcseréje nem kevés aggodalomra adhat okot. Attól tartok, hogy a *parsifal*, *parsifal* és a *hajnali 3* kötetek vitathatatlan irodalmi kiválósága és az azokkal szorosan összefüggő válság ábrázolása félreérthetetlen volt megjelenésük évében, 2011-ben és 2013-ban egyaránt. A költő és a szerzetes nem élt egymással harmóniában, a két szerep egymásnak feszült, s értelmetlen volt bárki-nek úgy tennie, mintha a két Persona elválasztható lett volna egymástól. Bárki, aki ezeket a köteteket olvasta, pontosan tudhatta, hogy a költészet és a segélykérés ugyanabban a szövegben egyszerre van jelen. S ebből ugyan még nem következett volna a zaklatás, de egy közösség regulája szerint élő szerzetes válsága a közösség tagjai, vagy épp egy ott dolgozó pszichiáter számára nem könnyen volt tekinthető magánügynek.

Az olvasóra tartozik, hogy a kurátor értesítette Varga Mátyást: a *Kibékülésen* kiállított művek egy része érinti őt. Azaz félreérthetetlenül, egyedülállóan kivételes lehetőség kínálkozott számára a történetek végiggondolására, s a remélhető megbánás nyilvánosságra hozatalára. Azaz a bocsánatkérés nem formális gesztusának, hanem vallomásának lehetőségére. Úgy vélem, a kiállítás teremtette lehetőség – „a meghívás fennáll” – független attól, hogy a művek, illetve a dokumentáció egy része

igencsak kritikus Varga Mátyással szemben, aki legjobb tudomásom szerint jelen pillanatig nem élt e lehetőséggel. Nem tisztem, s nem is egy kiállításkritika része, hogy megítéljem Varga Mátyás kommunikatív stratégiájának hatékonyságát; de az bizony a kritika része, hogy miként volt érthető mindez, s én úgy látom, hogy a kiállítás és az üzenet őszinte ajánlat volt. Mert a megbánás magánya, az önmagunktól való rettegés és a nyilvános bocsánatkérés teatrális operettje között nehéz átjárásra lenni. Ez a kiállítás megadta a magány és a párbeszéd közös lehetőségét. Varga Mátyás egykori közössége a kiállítással jól érzékelhetően a nyilvánosság előtt kívánta felismert felelősségét bármiféle teatralitás nélkül, a művészet szabadságában és felelősségében bízva, hívei, barátai és a kívülállók számára egyaránt világossá tenni. Bizonyos tehát, hogy minden érintett félnek saját érdeke is, hogy lépjen, azaz tegyen valamit.

De ennél sokkal többről van szó. A jóvátehetetlenség kérdéséről, másképp szólva a megbánás homályán átsugárzó remény fényéről, amely nélkül nemhogy kibékülés, de megbékélés sincs. S amelyre neki magának éppolyan szüksége lenne, mint azoknak, akiket megbebzött, s akik maguk is nehezen törték át a hallgatás falát.

S minthogy minden nyilvános megbánásban ott rejlik a teatralitás kínos operettjének rémülete, azaz: hiteltelen giccse, ebben a kiállításban épp az a megrendítő, hogy egyszerre alkalmas a megbánásra és az igazság és méltóság pillanatára. Kiállítás előtt ritkán áll ilyen felelősség és lehetőség, s Mélyi és kurátortársai teljes mértékben tisztában voltak ezzel, ahogyan Schein Gábor megnyitóbeszéde is ugyanezt tanúsította.³

Ugyanakkor van néhány do-

log, ami mellett nem szívesen megyek el szó nélkül. Az egész kiállítás esztétikai legitimitását kezdi ki, ha a felkért művészek, akik nyilván teljes mértékben megértették, hogy kivételes lehetőség Pannonhalmán ezen a kiállításon részt venni, már ismert, máshol kiállított anyagok újrashasznosításának jól ismert eljárását alkalmazzák. Az újrashasznált művek a kontextusok összeillesztésének problémáját vetik fel. Imre Mariann igaz és hamis kérdését tematizáló gyöngysorai valóban összefüggésbe hozhatók Szász Lilla fotósorozatával, és Palotai Gabriella is használja az igazgyöngy metaforáját, de ami azt illeti, ez az erőltetett megfeleltetés csak ront a helyzeten. Ezek ugyanis egyszerűen formális, tematikus ismétlődések, és nem sok közül van ahhoz az esztétikai-etikai programhoz, amely a kiállítás alapkérdése. Itt ragadható meg a kurátori, tematikus kiállítások fent említett csapdája, amikor egy – akár véletlen, akár szándékolt – ismétlődés, azonosság kerül előtérbe, de azt nem helyettesíti a klasszikus művészettörténeti párhuzamosságok. *Csak* azért teszem mindezt szóvá, mert kurátort és művészt egyaránt óvnék attól, hogy elhiggye ennek a gyakorlatnak a legitimitását. Különösen egy olyan kiállításon, ahol valóban nagyon komoly – teológiai, etikai, emlékezetpolitikai – kérdések állnak össze, mutatnak egymásra.

Akármin is: a *Kibékülést* az elmúlt évek több szempontból egyik legfontosabb kiállításának látom. Egyrészt a megbízók nem pusztán szellemi nagyvonalúsága miatt. Pannonhalmá nem reprezentálni, hanem tanulni akart, jobban akarta érteni saját történetét, s ehhez szó szerint szüksége volt egy külső szemre, amely nem el-, talán még meg sem ítéli mind-

azt, ami ítéletre érdemes vagy arra szorul: mindössze leírja vagy rögzíti. A kiállítás egyik legnyugtalanítóbb válasza erre a fel nem tett, de létező kérdésre Esterházy Marcellnek a szerzetesek digitális tenyérnyomatait rögzítő sorozata, amely éppoly közérthető, mint amilyen kiismerhetetlen munka. A tenyérnyomat akaratlanul is felidézi a bűnügyi nyilvántartókat, a globális adatgyűjtés elviselhetetlen uralmát, amely a bűnösség kontextusába helyez bárkit, aki véletlenül át kell hogy lépjen egy biztonsági határon, repülőterek, védett középületek megfelelő kapuin.

S ebben a sok tekintetben békés, ugyanakkor bonyolult jelentéstartományokat felidéző térben, amely egyes pontokon éppúgy utal az olasz neoklasszicizmusra és annak politikai hátterére, amint óvatosabban, de még a Bauhausra is, ott tehát, abban a térben, ahol a hagyomány magától értetődően van jelen, a modern architektúrában, a levendulaföldek felejthetetlen némaságában, a diófákban, az arborétumban ott vannak a hosszú árnyékok, amelyek a megbánáshoz szükséges önvizsgálatra kényszerítenek.

Ez ennek a kiállításnak a nagy hozadéka. Mert a látogatóban egy adott ponton megfogalmazódik, hogy ugyanott rólunk is szó van. Világiak és szerzetesek közti szövetséget ajánl ez a kiállítás, regulában élő hívők és hiten kívül élő, Isten jelenlétéről tudó, nyomait a másokban felismerni vélő kívüllők, mind rászorulunk egymásra.

György Péter

Jegyzetek

1 Írásom több szempontból is eltér egy hagyományos kiállítás-kritikától. Épp annyira, s épp azért, amiért a *Kibékülés* is eltér

egy mégoly szélesen értett képzőművészet-fogalomra épülő bemutatótól. A kiállítás ugyanis nem egyszerűen a pannonhalmi szerzetesrend kortárs traumáinak történetét mutatja be, hanem óhatatlanul hangsúlyos szerepet kap benne egy néhány éve ott lezajlott traumatikus zaklatási történet, amelynek a rendet önként elhagyó és máig a hallgatást választó főszereplője a kiállítóteremben több műben és visszatérő kontextusban van jelen. Ennek megfelelően különösen e lap hasábjain megjelenő kritikámban én sem kerülhettem meg azt. Úgy vélem, az a tisztességes eljárás, ha elemzés részévé teszem mindazt, ami megszabta a kurátorok és részben a művészek lehetőségeit, s ami megkerülhetetlen kérdés volt és részben még ma is az Pannonhalma számára, ami tehát engem is kötelezett. 2 Nyolcvanhat–nyolcvanhét. Várszegi Asztrik és Hortobágyi T. Cirill főapát beszélgetése (Az interjút készítette Komálovics Zoltán és Dejsics Konrád). *Pannonhalmi Szemle*, 2018/1. 8–22. 3 Schein Gábor: Kibékülés. Kiállítás Pannonhalmán. *Pannonhalmi Szemle*, 2018/2. 110–113.

Orosz ikonok, szovjet tudóssorsok

György Ruzsa: Icon Researchers and Icon Research in the Soviet Union in the First Half of the 20th Century

A könyv szerzőjét, Ruzsa György bizantinológus-művészettörténész professzort, a Magyar Tudományos Akadémia doktorát, az Eötvös Loránd Tudományegyetem

Művészettörténeti Doktori Iskolájának egyik alapító tagját nem kell bemutatnom, hiszen nemcsak magyarországi, hanem külföldi (Bécs, Brüsszel, Dijon, Párizs, Moszkva, Washington) előadásaival és kutatásaival is igen ismertté vált. Számos kiállítást szervezett Magyarországon és külföldön, fémikon kutatásait és kiállításait pedig néhány évvel ezelőtt jelentős eredmény koronázta meg: 2014-ben nyitotta meg kapuit Budapesten a Pálos Sziklakolostorban az a fémikon múzeum, amelynek állandó kiállításán 370 műremeket csodálhatunk meg. A múzeum – az állandó fémikon kiállítást tekintve – a világ legnagyobb gyűjteményét tartalmazza. Ismertek továbbá az ikonok történetét és elméleti vonatkozásait bemutató művei is, mint például az *Ikonok könyve* (1981) és *Az Ikon* (2012), amelyeket egyetemi tankönyvként is használnak, valamint két ikonlexikona és nem utolsósorban a középkori magyar és orosz művészet kapcsolatát elemző művei.

Ruzsa György művészettörténész professzor új könyve, *Az ikonfestészet főbb orosz kutatói a 20. század első felében az ikonfestészet kutatásának korai korszakát mutatja be a Szovjetunióban*. A szerző kiemelkedő tudományos eredményekről számol be, s részletesen ismerteti e nehéz korszak szinte hihetetlenül tragikus kutatói életpályáit. A rendkívül alapos tudománytörténeti munka azért is fontos, mert több olyan kiváló művészettörténésszel ismerkedhetünk meg, akik a bizánci művészet vagy éppen a régi itáliai művészet (trecento, quattrocento) feldolgozásában is kiemelkedőt alkottak. A mű azért is különösen hiteles, mert a szerző nemcsak részletes bibliográfiára és egyéb írott forrásokra támaszkodik, hanem a személyes ismeretségre is, hiszen a kutatók közül többen an-

nak idején tanárai, tudományos vezetői voltak Moszkvában.

A szerző először Viktor Nyikityics Lazarev (1897–1976) professzor kutatásairól ír részletesen, akit jól ismert, hiszen kandidátusi disszertációjának témavezetője volt,¹ s többször is megemlékezett munkásságáról.² Lazarev fő kutatási területe a régi orosz festészet, a bizánci festészet és a korai itáliai művészet volt, leghíresebb művévé a bizánci festészet történetét bemutató, több kiadást is megélt nagy munkája vált.³ Többször járt Magyarországon, 1969-ben előadott a XXII. Nemzetközi Művészettörténeti Kongresszuson.⁴

A Lazarev-tanszéken dolgozott az elsősorban építészettörténész Mihail Andrejevics Iljin (1903–1981), akit Ruzsa szintén jól ismert. Feofan Grekről szóló egyik előadása nagyon megragadta, s talán ez is befolyásolta abban, hogy később három könyvet is írjon a festőről.⁵ Valószínűleg Iljin professzor hatására írt Novgorod és Pszkov középkori építészetről is egy nagyméretű könyvet, amely Magyarországon és Németországban is megjelent. Iljin tudós társaival együtt határozottan fellépett a régi épületek nagyszámú, felelőtlen lebontása, felrobbantása ellen. Ez elsősorban az ún. Szuhareva Torony-ügyben csúcspodott ki, amely 1692 és 1695 között épült, s az orosz barokk építészetnek rendkívül nagyméretű, városképet meghatározó alkotása volt. A híres torony jelentős helyen, a Szadovoje körút és a Szretjenka utca (a könyvben tévesen a Szmolenszkij utca szerepel) találkozásánál állott. Sztálin utasítására le akarták bontani. A tiltakozók közül sokat letartóztattak, köztük Mihail Andrejevics Iljint is, és három évre Kazahsztánt jelölték ki kényszerlakhelyül. Meghurcoltatása

ellen komoly tiltakozássorozat bontakozott ki. Könyvében Ruzsa szó szerint idézi Sztálinnak a tiltakozókhoz írott válaszlévelét: „Megkaptam levelüket, melyben a Szuhareva Torony lerombolását nem javasolják. A torony lerombolásáról szóló döntést korábban a kormány elfogadta. Személyesen én úgy látom, hogy ez a döntés helyes volt, feltételezve, hogy a szovjet emberek az építészetnek még fenségesebb és emlékezetesebb műveit képesek létrehozni, mint a Szuhareva Torony. Sajnálom, hogy az önök iránt érzett minden tiszteletem ellenére sincs lehetőségem az adott esetben az önök szolgálatára lenni. Az önöket tisztelő (I. Sztálin)” A tornyot végül is 1934-ben lebontották. Iljin szabadulása után a Moszkvai Állami Egyetem Művészettörténeti Tanszékének lett munkatársa, ahol haláláig oktatott.

Nagy tisztelettel és csodálattal emlékezik meg Ruzsa professzor könyvében Viktor Mihajlovics Vasziljenkóról (1905–1991), a művészettörténeti tanszék professzoráról, aki nemcsak nagy tudós (fő kutatási területe a népművészet és az iparművészet), hanem igen kitűnő költő volt (Anna Ahmatova neoakmeistának nevezte). Nemrég került elő Andrej Rubljov *Szentháromság*-ikonjáról szóló verse. Egyébként katonai családból származott, mindkét nagyapja tábornok volt. 1942-től a moszkvai egyetem oktatója, előadásokat tartott Kijev és Novgorod művészetéről is. 1947-ben letartóztatták az úgynevezett Danyiil Andrejev-ügyben. Danyiil Andrejev (1906–1959) költőt és író, Vasziljenko barátját szovjetellenes csoport megalapításával, szovjetellenes agitációval és terrorista cselekmények tervezésével vádolták. Vasziljenkót végül is huszonöt év kényszerszolgálatára ítélték. Megfordult a híres-hírhedt

Abesz-Vorkuta táborban is, együtt raboskodott N. N. Punyinnal, aki e táborban halt meg. Azt beszéltek, igen nagy lelki ereje volt: ha lehetősége nyílt rá, még rabságában is foglalkozott néprajzzal: az ottani északkelet-európai népek népviseletének hímzsmintáit rajzolgatta. 1956-ban szabadult, és visszatérhetett a Moszkvai Állami Egyetem (MGU) művészettörténeti tanszékére.

Ruzsa professzor személyesen ismerte e nagy generáció tagjait – akik még a sztálinizmus előtt alapozták meg műveltségüket –, és így sokat tanult tőlük. Ugyanakkor beszámol könyvében e nagy generáció más ikonkutatóiról is, akiknek rövidebb élet adatott, és igen tragikus körülmények között haltak meg.

Többek között megemlékezik a moszkvai egyetem egyik legjelentősebb művészettörténészéről, Alekszej Ivanovics Nyekraszovról (1885–1950). Előadásai elsősorban a bizánci és a régi orosz művészetről szóltak. Rendkívül fontosnak tartotta a helyszíni gyakorlatokat, a művészeti alkotások eredetiben való megvizsgálását. Sokat foglalkozott építészettörténettel, 1930 és 1936 között pedig a Tretyakov Képtárban dolgozott. 1938-ban politikai okokból letartóztatták és tízéves szabadságvesztésre ítélték. Vorkuta hírhedt lágereiben raboskodott, ahonnan 1948-ban szabadult. Egy ideig a Moszkvától viszonylag nem messze lévő, sok műemlékkel rendelkező Alekszandrov városban élt, amelynek építészeti emlékeivel foglalkozott. 1949-ben újra letartóztatták és a távoli novoszibirszki régióba küldték. Itt hunyt el hamarosan egy Vengerovo nevű kis faluban. Közel kétszáz tanulmányt és monográfiát publikált.

A szerző személyesen nem találkozott a budapesti születésű Igor Emmanuilovics Grabarral

(1871–1960), Viktor Nyikityics Lazarev jó ismerősével. Grabar nemcsak festőként, restaurátorként, hanem igen nagyhatású művészettörténészként is ismertté vált. Az elsők között foglalkozott Feofan Grek művészetével, az ő kezdeményezésére tisztították meg novgorodi falképeit és a moszkvai Angyali Üdvözlétemplom híres ikonosztázióját.

Családja kárpátaljai volt, édesapja egy ideig Budapesten parlamenti képviselőként dolgozott. Hamarosan Oroszországba költöztek. 1893-ban fejezte be tanulmányait a Szentpétervári Egyetem jogi fakultásán. (Érdekességképpen Ruzsa megemlíti Grabar önéletrajza alapján, hogy nem sokkal egyetemi tanulmányai befejezése után okmányait ki kellett cserélni, s ekkor egy részeg tisztviselő összekeverte a rubrikákat, és a születési helyeként Pétervárt írta be. Akárhogy tiltakozott, ezt nem lehetett megváltoztatni.) 1894 és 1898 között a Szentpétervári Művészeti Akadémián tanult, ahol egy ideig Ilja Repin tanítványa volt. A húszas években kiemelkedő restauratori munkát végzett. Számos kallódó és pusztulásra ítélt műalkotást – köztük ikonokat – kutatott fel és mentett meg. Őt tekintik az oroszországi tudományos restaurálás alapító atyjának.

A könyv felhívja a figyelmünket Varga Éva levéltári kutatásaira, aki szerint kétségkívül Grabar nevéhez fűződik az az ötlet, hogy Németország és a vele szövetséges országok múzeumaiból háborús kompenzációként nagy értékű műkincseket kell elhozni. Miután tervezete a legmagasabb politikai körökben nagy támogatásra talált, az 1943-ban megalakult szakértői munkacsoport elnöke lett. 1945-ben Grabar elkészítette az úgynevezett kívánságlistát. Ebben – többek között – a Magyar Nem-

zeti Múzeumban őrzött, 11. századi híres, bizánci Monomachosz Korona is szerepelt, a budapesti Szépművészeti Múzeumból pedig a legjelentősebb műtárgyak, mint például Giorgione *Férfi képmása* vagy Rembrandt *Öreg rabbi* című képe. Az említett művek szerencsére végül nem, de sok más – több tízezer – kimagasló értékű műalkotás került ki Magyarországról a Szovjetunióba. Igor Grabar személyesen fogadta a külföldről érkező, rablott műkincsel teli vagonokat, pontosabban egész szerelvényeket. Ruzsa professzor itt hivatkozik Mravik László kutatásaira, aki a rablott műkincsek jelentős részét illusztrált katalógusban, részletes tárgyleírásokkal jelentette meg.⁶ Sztálin halála (1953) után Grabar elsőként ítélte el nyilvánosan a szocialista realizmust – igaz korábban ő maga is festett a szocialista realizmus szellemében képeket (pl. *V. I. Lenin a távírádban*, *V. I. Lenin fogadja a falusi küldötteket*). Kollégái, ismerősei ellentmondásos és túlságosan is határozott személyisége miatt nevét szójátékkal átalakítva Irod Grabernek (Fosztogató Heródesznek) vagy Ugor Obmanuilovics Grobarnak (Koporsókészítő Csaló Angolnának) nevezték.

A könyv részletesen foglalkozik a restaurátorok munkásságával is. A tárgyalt korszakban a restaurátorok a nehéz körülmények ellenére is igen sokat tettek az ikonok megmentése és tudományos feldolgozása érdekében. Közülük is kiemelkedik Grigorij Oszipovics Csirikov (1882–1936), aki többgenerációs ikonfestő családból származott. Az 1917-es forradalom előtt testvérével, M. O. Csirikovval egy moszkvai restaurátor műhelynek volt tulajdonosa. 1910 és 1917 között az Imperatori Régészeti Bizottságban a régi festészet szakértője volt.

Nemcsak mint ikonrestaurátor, hanem mint ikongyűjtő is hírnévre és megbecsülésre tett szert. Sok ikont és freskót restaurált Pszkovban, Novgorodban, Kijevben és Moszkvában. 1924-ben vezető restaurátora lett a Központi Állami Restaurátor Műhelyeknek. Rendkívül jelentős ikonok restaurálására kapott megbízást. Első nagy munkája a *Vlagyimiri Istenszülő*, vagyis *Az Istenszülő* vlagyimiri ikonjának restaurálása volt 1918-ban. Ezt a híres ikont a 14. század végétől az összes orosz föld palládiumának tekintették. Napjainkban a moszkvai Tretyakov Képtár mellett, a Tolmácsiban álló Szent Miklós templomban látható. Grigorij Oszipovics Csirikov dolgozott Rubljov híres *Szentháromság*-ikonjának a restaurálásán is. E munka szervezésében és megtervezésében ott találjuk a kor legnevesebb szakembereit, például P. A. Florenszkijt és Ju. A. Olszufjevet. Természetesen részletes restauratori napló is készült, amelynek alapján később saját megfigyeléseinek kiegészítésével Olszufjev állított össze egy értékes dokumentációt. E nagy jelentőségű anyag ma a moszkvai Tretyakov Képtár archívumában található.

Érdekes ismertetést olvashatunk a képtár egyik leghíresebb ikonjának restaurálásáról, nevezetesen a Jaroszlavlból származó, a 13. század első harmadában készült *Istenszülő „a Jel”*, ismertebb nevén *Orans Istenszülő* ikonról. 1919-ben Jaroszlavlban Csirikov több helyen próbatíztításokat végzett rajta, és ekkor új leukoszt (fehér alapozást) tárt föl. 1924-ben egy expedíció során a bal felső sarokból sikerült további új leukoszt eltávolítania – így jelent meg a ma látható arannyal. Az ikon teljes feltárását már Moszkvában végezték a Központi Állami Restaurátor Műhelyekben

1925 és 1929 között. Ám Csirikov nem tudta befejezni az általa elkezdett, s oly jelentős restaurátori munkát, mert 1928-ban politikai okokból letartóztatták, és három évre hat nagyvárosból kitiltották (az ún. mínusz hat büntetés). 1931-ben másodszer is letartóztatták ellenforradalmi tevékenység vádjával. Három évre javító-nevelő munkatáborba küldték északra. Az Arhangelszki régió Kotlasz városának elosztótáborába került.

Az ikon szó használatát a Szovjetunióban nemcsak az ismertett korszakunkban, hanem még az azt követő néhány évtizedben is elég gyakran kerülni kellett.

A szerző szomorúan ír arról, hogy a mai fiatal kutatók talán el sem hiszik, gyakran már a címadásban sem lehetett feltüntetni a tárgy pontos nevét, amennyiben az egyházi vonatkozású volt. A könyvben hivatkozást találunk I. A. Sztjerligova kitűnő ötvösség- és ikonkutató emlékezéseire, amelyek szerint Marina Mihajlovna Posztnyikova-Loszeva a címben tömjénfüstölőt nem írhatott, hanem *Az orosz ezüstművesség egy 15. századi emléke* címen jelenthette csak meg tanulmányát.⁷ Hasonló megkötések találunk az ikonfestészet régi ukrán – egyébként igen kitűnő – kutatóinál is.⁸ Viktor Nyikityics Lazarev ugyancsak körülményes megnevezéssel illette az ikont egy 1946-ban megjelent munkájában.⁹

A könyvben részletesen olvashatunk Pavel Alekszandrovics Florenszkij (1882–1937) pravoszláv pap, teológus, filozófus és természettudós életéről, és értő elemzést találunk az ikonfestészetrel kapcsolatos bonyolult teológiai nézeteiről is. E nagy tudós ma már Magyarországon is jól ismert: *Az ikonosztáz* című műve két magyar kiadást is megért, 2015-

ben pedig *A kultusz filozófiája* című műve jelent meg magyarul.

A szerző hangsúlyozza, hogy Pavel Florenszkij tudományos tevékenysége a szó legjobb értelmében kettős jellegű volt. Egyrészt a műtárgyak alapos, közvetlen vizsgálatával foglalkozott, például az ikonokon az olifa, vagyis a firnisz finom változatait is gondosan megfigyelte, másrészt a művekre közvetlenül építve fogalmazta meg teológiai, filozófiai, esztétikai állításait. Sajátos morális és intuitív alapokra építette filozófiáját, s mindezt gyakran összekötötte ezek képi megjelenítésével, vagyis az ikonfestészetrel. *Az igazság oszlopa és erőssége* című munkájában az ortodox kereszténységre alapozva fejtette ki misztikus gondolatait, míg *Az ikonosztáz* című könyvében nem is annyira az ikonosztázzal, hanem inkább az ikon teológiájáról írt.

Alkotóerejének teljében, 1933-ban letartóztatták mint a tudós papok képviselőjét – akiktől különösen tartott a szovjet kommunista rendszer –, s koncentrációs büntetőtáborokba küldték. Régebben halálának évét az 1940-es évek elejére tették, ma az újabb kutatások alapján tudjuk, hogy 1937 novemberében a Szolovki szigetről valószínűleg Leningrádba szállították, majd formális tárgyalás után kivégezték. Ma már ismerjük az ítéletvégrehajtási jegyzőkönyv szövegét is: „Az UNKVD [a hirhedt KGB elődje] Leningrád megyei háromtagú bizottsága által... meghozott halálos ítélet 1937. december 8-án végrehajtásra került...” A halál időpontjáról Florenszkij családja csak 1989. november másodikán kapott értesítést. 1959-ben olyan halotti bizonyítványt küldtek, amelyben az állt, hogy Pavel Florenszkij 1942. december 12-én hunyt el, s a halál oka ismeretlen.

A kötetben megismerkedhetünk Jurij Alekszandrovics Olszufjev gróf (1878–1938) művészettörténész, restaurátor, a modern muzeológia egyik legnagyobb alakjának, az ikon-elméletek és ikon-attribúciók kitűnő művelőjének munkásságával is. Előkelő kulturális körökben nőtt fel, ismerte III. Sándor cár gyermekeit, sokat jelentett számára a híres grófi családi palota, annak kiemelkedő műgyűjteménye. A Szentpétervári Egyetem Jogi Fakultásán szerzett diplomát. Magánmúzeumot hozott létre, amelyben a festészeti és szobrászati anyag különösen kiemelkedő volt. Gyűjteményét hat albumban publikálta. 1917-ben tanácsot kért az Optinai Pusztában élő lelki atyjától, Anatolij Potapovtól. Ő megáldotta és azt tanácsolta, hogy menjen Szergijev Poszadba, ahol a Szentháromság-Szent Szergij kolostor áll, s ahol Oroszország egyik legnagyobb szentje, Radonyeysi Szent Szergij is élt. A kolostor közelében házat vett, és a parasztok segítségével titokban ikongyűjteményének egy részét oda szállította.

Hosszabb ideig dolgozott ott, ahol többek között a kolostor ikonjait és régi ezüst liturgikus tárgyait dolgozta fel. 1918-ban bizottságot alakítottak a műtárgyak feldolgozására és megmentésére, amelyben Florenszkij és maga Olszufjev is vezető szerepet vállalt. Keményen dolgoztak a fűtetlen és rendkívül hideg kolostori termekben. Olszufjev felesége, Szofja Vlagyimirovna Olszufjeva (Glebova) fotósként dolgozott. 1928 májusában Szergijev Poszadban is elkezdődött az értelmiségiek letartóztatása. Olszufjev a feleségével titokban elmenekült. Végül Igor Emmanuilovics Grabar támogatásával Olszufjev 1934-ben a moszkvai Tretyakov Képtár restaurátor műhelye régi orosz fes-

tészeti szekciójának vezetője lett. „Szovjetellenes hírek terjesztésének vádjával” 1938. január 24-én letartóztatták, és március 14-én kivégezték.

Vlagyimir Alekszejevics Komarovszkij gróf (1883–1937) művészettörténész, ikonfestő, Olszufjevék jó barátja volt, s ő is a fenti bizottságban dolgozott, 1923-ban pedig családjával Olszufjevék Szergijev Poszad-i házába költözött. A bizottságban régi miniatúrákról, szövetekről és hímzésekről készített rajzmásolatokat. Hamarosan politikai okokból letartóztatták és a nyugat-szibériai Isim városba száműzték, ahol 1925 és 1928 között élt. Szabadulása után visszatért Moszkva környékére. Alekszandr Andrejev pápa felkérte, hogy a moszkvai Szofija templomban falképeket restauráljon. Itt falképeket is festett. Később a sorozatos letartóztatások elől menekülve a Moszkvai régió Vereja nevű kisvárosába költözött, ahol kapcsolatba lépett Szergej Mecsov pópával és híres teológussal, s az ikonfestészet kánonjáról és stílusáról elmélkedtek. Hozzá írta *Levél az ikonfestészetéről* című, később ismertté vált írását. Komarovszkij gróftól 1937. augusztus 27-én újból letartóztatták, és még ez év november 5-én a Butovszki Lótéren kivégezték.

A szerző ismerteti Jelizaveta Szergejevna Kropotkina hercegnő (1870–1944) igen küzdelmes muzeológiai munkáját is. Keményen harcolt az ikonok megmentéséért: ha már azokat mindenképp elvették az egyháztól, akkor legalább megmaradjanak, és méltó múzeumi környezetbe kerüljenek. Így lett a híres moszkvai Novogyevicsij Kolostor múzeumának vezetője. Működése során arra törekedett, hogy a hatóságok hivatalosan is múzeumnak ismerjék el a kolostor főtemplomát, a Szmolenszki Székesegyházat és

a kolostori kincstárat. Gondosan összegyűjtötte, regisztrálta és muzeológiai vonatkozásban feldolgozta az egyházi liturgikus tárgyakat, a kiemelkedő műalkotásokat, értékes ikonokat. A kolostor építészeti emlékeit is tanulmányozta, regisztrálta és megmentette a felszámolástól a kolostori temető művészi, történeti és kegyeleti szempontból rendkívül értékes síremlékeit. 1925-ben munkatársként alkalmazott tíz, a régi aranyhímző technikához és más művészi tevékenységhez is jól értő apácát. A hercegnő tudományos érdeklődésében az első helyen voltak az ikonok, de sokat foglalkozott a hímzett liturgikus kendőkkel és egyházi építészettel is. Múzeumi kiállításokat is szervezett. 1928-ban kis könyvet jelentetett meg a kolostorról. Végül a hatalom durván megbírálta, és 1929-ben ezt a rendkívül áldozatkész és igen művelt hercegnőt elküldték a múzeumból, sőt kitették saját moszkvai házából is.

Ruzsa György könyvének ismertetését egy, a korszakban íródott megdöbbentő idézettel zárom. Ismert, hogy az ikon csendes elmélkedésre, jámbor cselekedetekre buzdít. A szerző szomorú érdekességképpen megemlíti, hogy az elemzett korszak közepe táján, 1936-ban kiadott *Kis Szovjet Enciklopédia* az ikont a következőképpen definiálja: „Az ikon a keresztény istenek (sic!) és szentek ábrázolásának egyházi megnevezése.” („Икона — церковное обозначение изображения христианских богов и святых.”) Később ez a szovjet enciklopédia arról ír, hogyan zavarja az ikon a dolgozók elmaradott rétegeit a szocializmus építésében...¹⁰ (*Pálos Fogadóközpont, Budapest, 2018*)

Prokopp Mária

Jegyzetek

- 1 Ружа, Д.: Русско-венгерские художественные отношения в средние века / XI-XIV века / М., 1975.
- 2 Ruzsa, Gy.: V. N. Lazarev: Russkaia srednevekoia jivopis (Peinture russe du Moyen Age), *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae* XVII, 1971, 3–4. 326–328.; Ruzsa, Gy.: Viktor Nikitič Lazarev [olaszul]. *Acta Historiae Artium* 1977, t. XXIII. f. 3–4. 357–374.; Ruzsa, Gy.: Viktor Lazarevről [utószó], in Lazarev, V.: *Bizánci festészet*, Budapest, 1979, 173–176.; Ruzsa, Gy.: Egy orosz akadémikusról: V. N. Lazarevről, *Magyar Nemzet*, 1999. december 29. 16.; Ruzsa, Gy.: Emlékezés művészettörténész tanárainra I., *Magyar Iparművészet*, 2016/1. 41–45.
- 3 Лазарев, В. Н.: История византийской живописи. М., т. 1–2. 1947–48.; Lazarev, V.: *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967. (Ld. még: Lazarev, V.: *Istoria picturii bizantine*, București, vol. 1–3., 1980; Лазарев, В. Н.: История византийской живописи. М., т. 1–2. 1986)
- 4 Lazarev, V. N.: Verbreitung der byzantinischen Vorlagen und die altrussische Kunst, in *Évolution générale et développements régionaux en histoire de l'art*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1972, 111–117.
- 5 Ruzsa, Gy.: Feofan Grek, *Rubl'jov, Gyionyszij*, Budapest, 1977; Ружа, Г.: Теофан Грек, Рубльов, Дионисий. София, 1978; Ruzsa Gy.: Feofan Grek, Budapest, 1982. Lásd még: Ruzsa, G.: Théophane le Grec et la peinture d'icone russe, in *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, Athènes, 1983, 27–36.
- 6 Mravik, L.: *The „Sacco di Budapest” and Depredation of Hungary. 1938–1949*, Budapest, 1998.
- 7 Стерлигова, И. А.: О Марине Михайловне Постниковой-Лосевой, in *Искусство*

Христианского Мира. Сборник статей, Выпуск 5. М., 2001, 338–347, 347. **8** Свенціцька, В. – В. Откович: *Українське народне мalarство XIII – XX столить*, Київ, 1991. **9** Лазарев, В. Н.: Два новых памятника русской станковой живописи XII-XIII веков (К истории иконостага), in *Краткие сообщения Института истории материальной культуры Академии наук СССР*. вып. XIII. 1946, 67–76. **10** *Малая Советская Энциклопедия* (том третий, первый полутом), М., 1936, 475.

Hogy állsz Jézussal, Per Olov?

Per Olov Enquist: Példázatok könyve – Szerelmes regény

A *Példázatok könyve – Szerelmes regény* sokkal inkább könyv, mint regény. Ezzel nem leszűkíteni, hanem inkább kiterjeszteni, univerzalizálni szeretném e (remek)mű lehetőségeit. Bár a könyvben, mint ahogy egy regényben is, tudunk azonosítani egy hőst, egy (hozzánk) beszélőt, egy narrátort, aki közeli viszonyban, szellemi-teszt rokonságban van a szerzővel, minthogy deklarálta önéletrajz(szerűsége) olvasunk egyes szám harmadik személyben. Egy korábbi Enquist-műnek a folytatását tartjuk a kezünkben, az *Egy másik élet* „javított”, tovább bonyolított kiadását.

A *Példázatok...*, ahogy címe is jelöli, töredezett műfaj, példázatok gyűjteménye; nem valamiféle lineáris, történetalapú elbeszélés, hanem sok, kis, végül akár némi történeté is összeálló, végtelenül személyes (de sosem „privát”) önéletrajz, amely mégsem egy ember, egy kortárs svéd író, idős, harmadik házasságában élő, vi-

lág híres, egykor alkoholista férfi szellemi-lelki mintázatait adja ki, hanem magát az egzisztenciát, a már itt és mostól megfosztott örökigaz létezését rajzolja fel személyesen. Kérdései, amelyeket a megélt (leélt, azaz elfogyasztott) élet partján tesz fel elbeszélőnk, végsők, s immár személyesen az olvasóhoz szólnak. Elsőre kivételes olvasmány, másodjára inkább zavarbaejtő; elsőre talán Enquisttel haladunk, könyvének finom erezetei mentén, személyes megváltásának és szerelmének, családjá után kutatása kis sikereivel és számtalan bukásaival. Másodjára azonban – és egy nagy klasszikust, Nabokovot idézve, nincs egyszeri olvasat, csak kétszeri – saját magunkkal való párbeszédünkben némulunk el; nyitott, válasz nélküli kérdések sorával találkozhatunk.

Az elbeszélő olybá tűnik, mint akinek immár fogy az ideje, a barátok is fogynak körülötte, ott állnak a parton, az „átjutásra” várva, fizikai és lelki értelemben; a szerző pedig (1934-ben született) többé nem odázhathat el bizonyos kérdéseket, de már nem érzi szükségét, hogy mindenáron megválasszolja őket, nem kell bizonyítania, „tudnia” semmit az életről, elég, ha tudomásul veszi a sajátját. Inkább nyitva hagyja, elfogadja, akárha belenyugszik a megannyi válasznélküliségbe. Hogyan történnek a dolgok, miért éppen úgy – erre leginkább semmiféle magyarázat nincs.

„Talán ez a magyarázata, hogy egyszer az ital rabságából erős, edzett lábainak köszönhetően, ott, a sötét, végtelen izlandi hómezőn át!, Krisztus kezének segítségével megmenekült. Ez így, a segítő kézzel, nem igaz, ezt mindig makacsul tagadta. Hiszen ő önmagát váltotta meg!” De nem lesz válasz arra a kérdésre, hogy miért kapta (miért történt meg vele) az alko-

holban való több évtizedes alámerülés. Lesz, hosszú, bonyolult, át- meg átfogalmazott válasz arra, hogy mit jelent szabadulni. Ám végül, és ez a könyv nagy témája, „magának a Megváltónak kellett közbeavatkoznia”. És tényleg folyton közbeavatkozik.

A karcsú könyv példázatszerű tömör mondatok, gondolat-sűrítmények, olykor felkavaró paradoxonok szövetéből áll, melyeket Kúnos László úgy fordít magyarrá, mintha a szerző halk, nyugodt hangját egészen közléről és magyarul hallanánk, tényleg hozzánk beszél.

Nem lepett meg, hogy a *Példázatok könyve* az önéletrajzi *Egy másik élet* című könyv folytatása, újragondolása. Ez utóbbi könyvvel kapcsolatban bennem is maradtak nyitott, nyugtalanító kérdések, amelyeket a szerző ebben a finoman önkritikus, felemelően lehangoló könyvben talán tudatosan is nyitva hagyott. Egy helyen, nyugtalansága, magánya, alkoholos küzdelme mélyén például azt írta, nagyon szeretne egy kutyát. Némi internetes kutatás után láthattam: egy só-bors színű közepes schnauzere van. Gyerekkönyveiben aztán az állatot főhőssé tette. Azért is kezdtem el nézelődni, hogy megtudhassam, vajon végül vágyait örökre elnyomta-e, vagy csodás, alkoholtól való szabadulásából ebben is megtört – vagyis engedett a vágynak, és lett kutya. Mint aki megszabadult attól, ami leválasztotta önmagáról, a világról, s közelebb léphetett saját létezéséhez.

A *Példázatokban* azonban még ennél is közelebb lép magához.

Mert végül is „átjutott”, vagyis megtért. Esetleg „visszatért”. A megtérés szót ritkán alkalmazza magára, az *önmegváltás* és az *átjutás* Enquist szava. „Ó, amikor írt, kitartóan hitte, hogy a csoda lehetséges! Számára is! Részegen és

reszkető kézzel fohászzkodott ezért a csodáért. És ebben a színdarabban meg akarta vallani a hitét! És állította, hogy a feltámadás a Párizsban élő részeg disznó számára is lehetséges. Hiszen részeg volt, amikor írt, és kétségbeesett. És akkor a Megváltó az egyetlen menedék. És megírta *A nap huszonötödik órája* című darabját, és ismét megtért. Nyomorult koldusként kuporgott Jézus lábánál, és kegyelemért könyörgött. Bár ezt a zagyva könyörgést színháznak nevezte.”

Enquist (szellemi-lelki) pályája azzal kezdődik, ahogy mindkét műben leszögezi: kitanulta magát a hitből. A kis, északi svéd faluból induló, hívő anya által nevelt szerző tanulni indul, majd kitanulja magát hitéből. Aztán – alig érzékelhetően, minden nagyobb megtérési fordulat nélkül – viszszafelel, de ehhez fél évszázadnak kell elteltelnie; erről is szól a *Példázatok könyve*. Hogyan? Titok marad. Vagy éppen csak egy áttetsző függönyön keresztül szemlélhető az olvasó számára, némiképp megsejthető a megtérés titka, amire az alkoholos, de nemcsak annak, hanem a szerelem titkának is súlyos köze volt. Mellesleg a svéd kis falu, ott fent Északon, elég különös hely: tele van „gógyisokkal”, másrészt pedig – ami sokszor ugyanaz az elbeszélő szerint – költőkkel: „Falujából sokan lettek írók. Mintha valamilyen fertőző betegség vonult volna végig Észak-Västerbottenen.”

A könyv egyik nagy témája – vagyis a témája, ami alá minden alázatosan odasorolódik – a megváltás, vagy ahogy a megszólított Per Olov szereti: önmegváltás témája. „Azután elhatározta, hogy a biztonság kedvéért megváltja magát. Ez volt a jó szó, nem elhagyni fogja magát, hanem átjutni, a saját erejéből. Akár részeg, akár nem, önmagát mindig megválthatja az ember.”

Az ön- mintha azt feltételezné, hogy a megváltás nem kívülről jön, és pusztán saját erőfeszítésen múlik. Enquist íróként azt a természetén feszültséget mutatja fel, amiben a személyiség (a mindent uralni, irányítani tudó egó, de ez nem az ő szava) nekifeszül annak, hogy valamit nem ő cselekszik meg, hogy valami rajta kívül adományként, kegyelemként, megváltásként, *átjutásként* megadatik. Hiszen nem a megváltottság nyugalmi állapota, a már megtörtént, bekövetkezett csoda érdekli, hanem a megtörtetés előtti (krízis) állapot, az ellenszegülés. Ami nem egy harcoss attitűd, hanem egy gögös, magát egyedüli központnak kinevező létmód, vagyis saját magának az árnyéka, sötét oldala. Erről azonban nem önelemző, analitikus módon gondolkodik, hanem inkább nézi, figyel (ezért is az egyes szám harmadik személy) az embert, aki ő. Aki inkább csak ő volt.

Az átjutás – a könyv kulcsfogalma – egyszerre jelentheti a túlsó partra, a holtak birodalmába való átkelést és a megtérést, valamiféle beavatódást. A folyón való átkelés metaforája fontos építőeleme ennek a könyvnek. Az *átjutás* mint megtérés/megváltás Enquist kötetében teológiai fogalom is tehát, hiszen az út, amelyen a megtérő (Enquistnél szinte folyamatosan megtérő, átjutó) ember halad, szűk, rögzös és nehéz a kapuin átjutni. Van, aki átjut (a tú fokán, a szoros kapun) ebben a könyvben, ahogy az elbeszélő. És van, aki nem.

A megváltás, az *átjutás* mindig személyes történet, amely önmegváltásként, személyes megváltásként történik Enquist világában. Ahogy minden szereplőjének Isten-kapcsolata vagy Istentől való megfosztottsága személyes és konkrét. Az egyik leggyönyörűbb történet Valborg nagynénie – az

elbeszélő inkább választja Valborg néni ijesztő, de egyenes és személyes Isten-hiányát, mint a személytelen okoskodásokat a hitről. Ez a Valborg néni csupán Jézus makacs hallgatását tapasztalja meg. Irodalmi (de akár teológiai) értelemben is a drámai feszültség ez a küszöbön-lét: az *átjutás* előtti állapot, a fordulat megtörténeése vagy meg-nem-történeése az igazi esemény. Valborg néni nem jut át.

A szerelem is egyfajta átjutás, istentapasztalat. Szerelem és hit rokon tapasztalatok, *bódulat*. Erről az elképesztő, fiatalkori felkavaró szerelmi történetéről megígéri az érett nőnek, hogy sosem mondja el senkinek. „De egyszer talán leírja. Ami tiltva van, az a maga módján az egyetlen, amit le kell írni. Az összetapadt legyek feléje fordítják haldokló szemüket, és suttogva kérdik: ez lett volna a szerelem? Soha nem szabadulhatunk ki?” Ez maga is igazi példázat-paradoxon. Be is tartotta az ígéretét, meg nem is.

Ez az *átjutott* író azonban nem egy író-perszóna, nem viseli, ahogy Jung mondja, a perszónamaszkot, a szerep-maszkját, nem a Nobel-díj várományosa, nem az, akinek könyveit ennyi-annyi nyelvre fordították, darabjait a Broadway-n játszották. A *perszóna*, a nyilvános szereplő egyáltalán nem érdekes, holott önéletrajzról van szó. Az írás, a szavak szerepe azonban igen. Az írás kijavít, helyreigazít, a lét töredezettségét próbálja meg elrendezni, összefüggővé tenni. A regény – rendezés, így tehát mégiscsak talán inkább regény. Az elbeszélő az anyja temetésén mondott beszédének a „javított kiadásán” dolgozik ebben a könyvben, új, megfelelő, talán anyját is megnyugtató szavak megtalálásán. És az apa furcsán előkerült néhány oldalnyi hagyatékából a hiányzó lapokat keresi vissza. S ha nem is

talál választ arra, hogy miért írt, leszögezi: „Ha írt, soha nem félt, de csak akkor nem.” A könyv ezt a félelmet, töredékességet, ha tetszik, kicsinységet kezdi el szemlélni, sosem analizálni vagy magyarázatokat találni rá, leginkább pusztán tudomásul venni. Ez van, ez történt. Velem. Vele.

Meggyőződésem, hogy az a táj, a hatalmas északi erdők, vizek, lápok, tavak, ahonnan ez a magas, egykor magasugróként karriert kezdő svéd író származik (a magasugrásról előző könyvében olvashattunk), irodalmi metaforakészletére is hatással van, hiszen képeit innen meríti. A víz, a folyó egyszerre az élet és a halál birodalma, ahogy hősünk egyetlen, fájdalmasan elmesélt állatkínzásáról (bűnéről) számot ad: amikor egy macskát vízre bocsát, azaz magára hagy megfulladni.

Az ember mint folyóparton álló *fa* metaforájának bibliai olvasata is felbukkan: nemcsak maga a főhős mint magas fa áll ezen a vízparton, de barátai faként várakoznak az átkelésre. „Látom az embereket, de úgy látom, mintha fák járkálnának”, mondja a vak, miután Jézus nyállal nedvesítette a vak szemét (Mk, 8, 24). A vak még nem lát tisztán, ahhoz majd még Jézusnak ismét a szemére kell helyeznie a kezét. Az író sem az, aki azt állítaná magáról, hogy tisztán lát. Példázatokot, paradoxonokat, történeteket ír, de nem mindentudó. A saját hitével sincs egészen tisztában – vagy inkább csak nincs egyszerű és egyenes válasz arra a kérdésre, amit neki-szegeznek: „Hogy állsz Jézussal?” (*Magvető, Budapest, 2017, Kúnos László fordítása*)

Tompa Andrea

Különös kegyetlenséggel elkövetett szeretetlenség

Andrej Zvjagincev: Szeretet nélkül

Áthoszi Szent Sziluán szerint, akik nem szeretik és elutasítják embertársaikat, elszegényednek lényükben, mert nem ismerik az igaz Istent, hiszen ő maga a mindent átható szeretet. A filmben is felcsendülő *Sziluán dala* zeneszerzőjét, a vallásfilozófia iránt rendkívüli érzékenységet mutató Arvo Pärtöt bizonyára e gondolatok is vezérelhették darabja megírásakor. Trilógiájában Ingmar Bergman (*Tükör által homályosan, Úrvacsora, A csend*) arra a végkövetkezésre jut, hogy ha van Isten, akkor arra a szeretet az egyetlen bizonyíték. Andrej Zvjagincev drámájában nincs szeretet: nincsen Isten. Mivé lehet hát az ember egy istentelen világban? *A Szeretet nélkül* erre olyan választ ad, amelyben nem lesz köszönet.

A *Leviatán* rendezőjének új filmje már címében ígéretet tesz, s azt kérlelhetetlenül be is tartja: vegytiszta 21. századi orosz realizmust kapunk, a kegyetlenség színházát filmvásznon. A mára jócskán túlterhelt elidegenedés fogalma mellett a közöny, kiegyettség, fásultság juthat még az ember eszébe, ha megpróbál azonosulni a történet szereplőivel. Általában véve egy film empátiát és azonosulást idéz elő nézőjéből, de ahogy itt a szeretet esetleges tárgyaként létező tizenkét éves Aljósza (Matvej Novikov) eltűnése körül az események bonyolódnak, úgy egyértelművé válik, hogy a hiánnyá váló igényre üresség és elutasítás, teljes nihil a válasz. *A Szeretet nélkül* minden ízében kegyetlen: a szereplők sokkolóan őszintén mondják ki, amit éreznek és gondolnak – bár valtaképpen nem éreznek semmit, így

könnyű azt kimondani, hiszen a bűntudat is érzelem. Az érzékeny, talán még humanista eszmékkel némileg rendelkező néző számára viszont megrendítő e szokatlan szókimondás.

„Tárd ki szíved! / De nincs mit. / Tárd ki hát a semmit!” A kongó üresség, a hiány hiánya kelti életre és működteti kiválóan a film és néző közti párbeszédet, amely aztán a legváratlanabb pillanatban fordul át a történet tulajdonképeni főszereplői, Zsenya (Marjana Szpivak) és Borisz (Alekszej Rozin) iránt érzett együttérzésbe, hogy a film katartikus jelenetében abszurd és meglepő azonosulásba torkolljon. Ez az a pont, ahol felcsillanhat némi remény; ahol az undoron és megrökönyödésen kívül végre érezhetünk mást is. Mindezt elősegíti a lassan csordogáló történetmesélés és a hosszú expozíció is. Utóbbinak végén, ahol a bonyodalom kezdődik, rájöhethetünk, hogy az egyetlen szereplő, akivel eddig azonosulni tudtunk (volna), úgy tűnt el, hogy szinte észre sem vettük, így e hiány felismerése kegyetlen módon az Aljosa szüleinevel való azonosulásra vesz rá minket. Bennünk, nézőkben ez duplán visszaüt: el is távolít tőlük (a szülőktől), mivel számunkra ez a hiány hiánya is egyben. A film mottóját Zsenya gazdag és korosodó pasija (Andris Keišs) mondja ki („Nem lehet szeretet nélkül élni”), aki iránt az anya először tud (szerelmet) érezni életében, ám ez természetes valótlan, így kijelenthető, hogy ők sem élnek igazán. Pontosabban nem-életben élnek, földi pokolban, amelyből a film mint a fikció valósága kiűzte az egyetlen lényt, akitől a valódi élet oka származhat és akire irányulhat is egyben: a fiút.

Napjainkban a Kelet elnyugatiasodása, az ebből létrejövő kevert, korcs állapot jellemzi az

oroszlársadalmat. Az elhidegült, kiüresedett kapcsolatok tipikusan modern problémaköre kerül bemutatásra a filmben, amely összeérve az orosz néplélek jellegzetességeivel, disszonanciát alkot a válás – mint szintén a modern társadalmakra jellemző „népszokás” – és a család megbonthatatlanságának pravoszláv hagyományával. Az ortodox kereszténység a házasságnak rendkívüli jelentőséget tulajdonít, ugyanis – hitvallásuk szerint – semmilyen más földi szeretet nem tudná a férfit és nőt egy testté és lélekke olvasztani, mint e szentség. A házasulandó felek részesülést nyernek a Szentlélekből, s a halál után az örökkévalóságban folytatják tovább ebben a szent kötelékben életüket. Érthető tehát, hogy Borisz miért kerülne nehéz helyzetbe, ha válása kitudódik munkahelyén. A kollégájától hallott anekdota sem enyhít tépelődéseim, mely szerint a cég egyik informatikusa egyszer odáig ment, hogy feleséget bérelt magának egy vállalati rendezvényre a kirúgatóst elkerülendő. Borisz már csak abban bízhat, hogy észrevétlen lesz a csere jelenlegi és leendő felesége, Mása (Marina Vasziljeva) közt, aki épp az ő gyerekével terhes, és akinek szerelme a férfi érzéketlen és karrierféltő személyiségében aligha talál viszonzásra. Az ortodox kereszténység szerint a házasságban Isten tökéletes szeretete nyilvánul meg, mely szétszakíthatatlan és örök. Zsenya és Borisz házasságára ebből egy szó sem igaz, és ezzel így nemcsak Isten létezését utasítják el, hanem a házasság pravoszláv szokásainak porba tiprásával magát az egyházat is lealacsonyítják, és a nyugati, világi társadalom dekadenciájának tárgya mellé helyezik, miképp a válás és a köré csoportosuló jelenségek Zvjagincev társadalomkritikájának is gerincét adják. Hogy

miért is ennyire fontos az egyháznak való megfelelési kényszer az orosz társadalom valamennyi rétegében, az már kiderült a rendező előző filmjében, a *Leviatánban*, ahol a központi szerep a vallási vezetők mint társadalomformáló belső erők bemutatásának jutott, akiknek befolyása akkora, hogy indirekt módon a hatalom birtokosainak mondhatók. Ám míg a *Leviatánban* a film végére a fiú marad magára, itt épp ellenkezőleg, a „szülők”.

A *Szeretet nélkül* fényképezéséért a legjobb európai operatőrnek járó Carlo Di Palma-díjjal jutalmazott Mihail Kricsman nem csak honfitársa, Tarkovszkij, de Godard előtt is fejet hajt a lassú gépmozgásokkal, amelyek azon túl, hogy a szereplőknek a képkeretbe, a film világába való késeltetett és idő előtti ki- és beüsztatásával játszanak, metafizikai jelentéstöbblettel árnyalják a szüzsét, a zene pedig (Jevgenyij és Szása Galperin munkája) mindezt tökéletesen támogatja. A történet jelentős részét kitevő, az elveszett fiú utáni kutatás képeiben – ahol is egy erre szakosodott csapat segítkezik a szülőknek – könnyen felismerhetők a *Sztalker* zóna-jelenetei. Elhagyatott épületekben járunk, kietlen erdőkben, gazban, házak lépcsőházaiban, pincéiben, padlásain, ám a mélyebb rétegekbe hatolva felfedezhetjük a további kapcsolatot a zónával a filmet keretező patakparti jelenetekben is. Az operatőri munka a film egyik legszebb snittjében emelkedik igazán művészi magaslathoz, ahol a képen belül az ablakkeretbe foglalt téli életkép, a lakótelepi házak között a hóban játszadozó gyerekekkel és szüleikkel, a holland tájképfestészet legnagyobbjait, idősebb Pieter Bruegelt és Hendrick Avercampot idézi meg. Meghatározó jelentősége van még a színhasználatnak:

a tónusok gyengék, fakók, kissé kékesek; hidegségükkel erősítik a film atmoszféráját és mondanivalóját.

A történetben különálló epizódoknak tekinthető Zsenya anyjának (Natalja Potapova) fölkeresése. Különösebb szükségszerűsége nincsen, inkább a mű kulcsfogalmának magyarázatául szolgál, mintegy történelmi visszatekintésként. A szeretetlenség eredete tehát az orosz múltban keresendő, felfejthető társadalmi-politikai okai vannak. Aljosa nagyanyjában testesül meg igazán mindaz, amiről ez a film szól, de annak olyan túlzásaként, hogy az már-már nevetséges, noha inkább kínunkban nevetünk. A negatív példa, persze, még nem feltétlenül magyarázat arra, amiért Zsenya sem tudja szeretni gyermekét. Az apán, Boriszon kevésbé kérhető számon viselkedése, hiszen egy hímsovíniszta bumburnyák, akinek a nő csak eszköz karrierjének életben tartásához. Hogy középre billenjen a mérleg nyelve, a rendező a feminizmus túlburjánzásával szemben is kritikát fogalmaz meg, mikor Zsenya aljas módon felrója férjének – a női öntudat és nemek közötti egyenjogúság jegyében –, hogy amit a férfiaknak szabad, azt a nőknek is, vagyis megtagadni „szerelmük gyümölcsét”, így löve bődületesen nagy öngólt az általa rosszul képviselt ideológiának.

Noha Zsenya vallomása, miszerint az otthon poklából való kiszakadásért cserébe adta házasságra fejét, még klasszikus esete a reménytelen, determinált orosz sorsnak, a jelen történései már a kapitalista társadalmak jellegzetességeit prezentálják, ahogy a szereplők az érzelmeik hiányának terhe alól a pénzügyi jólét álvalóságába menekülnek. Zsenya szerelmi vallomása Antonnak egyértelműen hamis és érdekvezérelt, mivel életében először érezheti

úgy, hogy anyagi léte kiteljesedik, ami a biztonság aljas érzetével kecsegteti, így könnyen mesélhet arról, hogy még nem érezte senki iránt ezt (a szerelmet) korábban soha. Ellenpontként a bonctermi jelenet szolgálhat, ahol a lélektesen házaspárra hirtelen rászakad a létezés (vagy nemlétezés) súlya, s ez túlmutat mindazon, aminek bűvkörében egy ember a felszínes élet mindennapi tevé-vevésébe feledkezve tévelyeg, s hosszú idő után, talán életükben először, valódi érzelmek törtek föl bennük. Valószínűleg ez adhatta meg a kezdő lökést, hogy a történet végén Zsenya és Borisz rádöbbenjen: a szereplőket ugyan kicserélhetik, de módszeres változtatás nélkül, ugyanazon üres célok hajhászásával létezésük még nem telik meg valódi tartalommal, holott épp azokról a késztetésekről mondanak le, melyek emberi mivoltuk egyik legfőbb velejáróját, a boldogság akarását tűzik ki célul. A szeretetlenség világszer-terjedő kór, és Zvjagincevnek „hála”, láthatjuk, hogy az eleve rideg, megtépázott orosz népnek a kapitalizálódás kiüresedett, elmagányosodó utópiája sem hoz megváltást, sőt.

A film – az egyénre irányuló túl – kettős kritikát fogalmaz meg a bürokráciával és a hatóságokkal szemben társadalmi-politikai szinten is. Oroszországban évente csaknem ötvenezer gyerek tűnik el, felkutatásukkal a felelős szervek mit sem törődnek, így azt civil szervezetek vállalják magukra, akiket a rendszer idegenként, kitzasztítottként kezel, tovább nehezítve tevékenységüket. Láthatjuk, minél inkább elkanyarodik egy állam berendezkedése a demokráciától, annál kevésbé működnek az általa végzendő folyamatok. Zvjagincev két szinten zajló rendszerbírálata a film végén csúcsosodik ki és forr egybe igazán a

penthouse teraszán – Russia feliratú sportmelegítőben – futópádon edző Zsenya tekintetében.

Az utóbbi években szokássá vált a másfél óránál hosszabb filmeket túl terjengősnek titulálni. Ez a film – jellegéből adódóan is – nem engedheti meg magának, hogy rövidebb legyen. Mindenki sejtheti, hogy egy klasszikus hollywoodi moziban az eltűnt gyermekük keresésére induló, elválni készülő szülők története hogyan végződne. Ám ez itt Oroszország. Az oroszok pedig nem bánnak kesztyűs kézzel a valósággal. Zvjagincev filmje ízig- vérig realista, szó sem lehet tehát happy endről. (*Forgalmazza a Mozinet, 2018*)

Orbán Roland

Eredetiség mindenáron?

Johann Sebastian Bach: Goldberg-variációk (Ji – zongora)

A variáció a klasszikus zene történetének egyik legfontosabb és legizgalmasabb formája. A zeneszerző egyetlen témát dolgoz fel, annak különféle változatait mutatva be. A műfaj (mert ez esetben egyszerre beszélünk formáról és műfajról) nagyszerűen alkalmas a dialektika elvének felmutatására: *omnia ex uno*, minden egyetlen témából fejlődik ki, a sokféleségben érvényre jut az egység, és fordítva, az egységet hangsúlyozó alkotás is elkápráztat a lehetséges variációk végtelen változatosságával. Ha van zenei gondolkodásmód, amely nagyszerűen példázza a teremtett világ gazdagságát, akkor a variáció az, hiszen egy-egy variációs mű vagy tétel hasonlítható az élő vagy élettelen létezők egy-

egy halmazához – mind ugyanarra az elvre épül, és mégis mind másféle. Változatok egy témára.

A nagy zeneszerzők közül a legnagyobbak jeles variációírók voltak, de a három legnagyobb e műfajban alighanem Bach, Beethoven és Brahms. Ők megkülönböztetett érdeklődéssel fordultak a műfaj felé, és ők alkották a legnagyobb, legnevezetesebb, legfontosabb variációs tételeket vagy műveket. Beethoven olyan billentyűs variációsorozatokat írt, mint a *Harmínckét változat* vagy a *Diabelli-variációk*, és nagy műveiben olyan döntő fontosságú tételek számára választotta a variációs forma kereteit, mint az *Eroica-szimfónia* fináléja, a 9. *szimfónia* Örömdája vagy éppen az utolsó zongoraszonáta, az op. 111-es c-moll mű zárótétele. Brahms életművében rendkívüli jelentőségű a *Paganini-változatok* két sorozata és kiváltképp a *Változatok és fuga egy Händel-témára*. Mindkét szerző variációs tételeiről és műveiről elmondható, hogy aligha születtek volna meg a bachi előképek nélkül. Legfontosabb ezek közül a *Goldberg-változatok* (BWV 988) sorozata – egy kultikus mű, minden idők legjelentősebb variációs műve.

Nem nehéz megválaszolni, mikor lett ez a darab kultikus: Glenn Gould idejében, a legendás, etalon értékű felvételek elkészültekor – vagyis az 1950-es években. (A kanadai zongoraművész kétszer vette fel a *Goldberg-variációkat*: 1955-ben, illetve 1981-ben.) Gould előadása a maga korábban szinte elképzelhetetlen technikai virtuozitásával és szellemi koncentrációjával, az olykor kielezett tempóvételek és szélsőséges karakterizálás ellenére is tökéletes kifejezésbeli kiegyenlítetttségével felülmúlhatatlan mércévé vált a pályatársak számára. Felülmúlni nem is sikerült mindmáig senkinek, ám akadtak a mű-

nek olyan játékosai, akik Gould teljesítményével egyenrangút nyújtottak. Ezt alkalmasint már a Gouldnál idősebbek közül is megtették néhányan: Claudio Arrau, Maria Jugyina, Rosalyn Tureck – csak éppen az ő személyiségük és gondolkodásmódjuk nem volt annyira rendhagyó és feltűnést keltő, hogy felvételeik körül a Gouldéhoz hasonló kultusz alakuljon ki. A nála fiatalabbak korosztályából pedig mindenképpen a Gouldéival egyenrangúnak tekinthetjük Murray Perahia, Grigorij Szokolov, Schiff András és a fiatal, de lenyűgöző tehetségű Beatrice Rana *Goldberg-variációk*-interpretációját.

Magas tehát a mérce, amely az új és még újabb előadók előtt áll. Nem csoda, hogy akadnak művészek, akik úgy érzik, valami soha nem hallottal kell előállniuk, ha meg akarják szólaltatni a *Goldberg-variációkat*. Nem elég szuggesztíven, kontrasztosan, virtuózan játszani: olyan koncepció kell, amely a korábitól eltérő képet mutat a műről. A kérdés csupán az, mekkora mozgásteret hagy az értelmezés számára a mű, mennyi szabadsága van az előadónak. A *Goldberg-variációk* történetesen olyan kompozíció, amely sok lehetőséget kínál, nem köti meg túlságosan a zongorista kezét sem a tempóvételek, sem a hangsúlyok, sem a kontrasztok, sem a díszítések dolgában – lehet így is játszani, de lehet úgy is, és sokféle elképzelés kelthet hiteles benyomást, sokféle meggyőző *Goldberg-variációk*-előadás képzelhető el. Érdekes módon a hangfelvételtörténet évtizedei során mégis kialakult a műnek egyfajta uralkodó értelmezése, s ennek egyes megvalósulásai egyáltalán nem állnak messze egymástól, úgy is mondhatnánk: az uralkodó trend *Goldberg-variációk*-előadásai meglehetősen hasonlítanak egymásra.

Miért? Mert a legnagyobb előadók, kínáljon a mű bármekkora mozgásteret, mégiscsak tudják a mértéket; tudják, hol vannak a határok, és nincs az a siker, nincs az a hatás, amelynek kedvéért hajlandók volnának sutba dobni ízlésüket és arányérzéküket, átlépve az említett határokat. A kottaszöveg talán sok mindent megengedne, de az előadók önbecsülése, a méltóság és nem utolsósorban a mű és a szerző tisztelete mégis megköti a zongorista-kezeket. Úgy látszik azonban, nem mindenkiét. A huszonhét éves dél-koreai zongoraművész, Ji például nem érzi úgy, hogy tartania kell magát a megszokott ízlésbeli normákhoz. Ő, noha még a 20. században született, szemlélet és kultúra dolgában már a 21. század gyermeke, s ami még fontosabb, úgy látszik, egy olyan szemlélet képviselője, amely sok mindent elfogadhatónak tart annak érdekében, hogy „a klasszikus zenét minél népe-sebb közönséghez juttathassuk el”. (Kevés ártalmasabban demagóg mondat létezik a klasszikus zene világában, mint az utóbbi.) Veszélyes gondolkodásmód ez, mert egyrészt nem biztos, hogy mindig és feltétlenül a zenét (a zeneszerzőket és műveik szellemét) szolgálja, könnyen lehet, hogy sok esetben inkább az előadó számára bizonyul a gyorsan és könnyen elérhető népszerűség zálogának. Féltő, hogy az ifjú Ji esetében is ez a helyzet.

Mindenekelőtt az erények, amelyeket el kell ismerni, s amelyek miatt Ji *Goldberg-variációk*-lemezét a kritikus minden ízlésbeli tiltakozása ellenére tisztelettel parancsoló hangszeres teljesítménynek tartja. A művész tökéletesen tudja a darabot, fölényesen birtokolva annak kottaszövegét, és átlátva összefüggéseit. Zongoratechnikája csodálatra méltón virtuóz: a gyors és még gyors-

sabb ritmusképletek valószínűtlen pontossággal peregnék ki ujjai alól, díszítései lebilincselően rugalmasak, hangja kristályosan csengő, vagyis éppen olyan, amilyent Bach alapvetően ellentétes gondolkodású billentyűs zenéje a modern zongoristától megkövetel. Billentése lehetővé teszi, hogy áttetsző faktúrát hozzon létre, plasztikusban világitva át a szőlamszövetet. Mindez nagyszerű feltétele lehetne egy olyan előadásnak, amely teljes hitellel segíti érvényesülni a *Goldberg-variációk* szellemét: azt a fegyelemmel teljes sokszínűséget és erőt, amely e mű sajátja, s amely egy világ gazdagságát képes felmutatni.

Sajnos Ji ujjai alatt nem születik meg ilyen előadás. Amit helyette kapunk, egyfajta marketing-szellem eredménye, a barokk zene megközelítése a mai popkultúra népszerűségeit hajszoló attitűdjével. Semmi látványosra ne gondoljon a kritika olvasója: csupán az történik, hogy az előadó a produkció minden paraméterét *egy kicsit* túlvezérli, egyik lépéssel tovább megy, mint amennyit az interpretációs hagyomány által kanonizált arányérzék megengedne. A tempók gyorsabbak, a virtuozitás sokszor dehumanizáltan gépies, a kontrasztoke nagyobbak a kelleténél, a hangsúlyok rámenősebbek, mint amilyeneket a mű nemes méltósága megengedne – vagy horribile dictu: a téma a mű kezdetén és végén lassabb, mint amilyent a dallam felépítése indokolna. Ez a művészi magatartás szavakban is meglehetősen pontosan megfogalmazható: „én különbözni akarok! Én nem vagyok olyan, mint a többiek! Tessék rám odafigyelni!” (Kicsit maliciózusabban még ezt is hozzátehetnénk: „hú, de vá-gány vagyok!”)

Az a kritikus érzése, hogy akinek ez a zenei értelmezés tet-

szik, az bizony naivan bekapott egy marketing-horgot. Ji *Goldberg-variációk*-tolmácsolása egy nagyon is hideg fejjel kigondolt üzleti szemlélet megvalósítása, mely sokban emlékeztet az azóta teljesen hitelét veszített Nigel Kennedy rossz emlékű, hasonlóan hatásvadász *Négy évszak*-felvételére a nyolcvanas évek végéről. Ott is az volt az alapképlet, hogy vadul, rámenősen és főleg a popkultúrára kacsingató módon különbözni kell Vivaldi művének előadói hagyományától, mintha az, pusztán azért, mert hagyomány, mindenképpen rossz és elvetendő volna. Ji előadása felszínes divatjelenség, amelynek manapság sok rokona jelenik meg a koncertteremben és

a hanglemezipiacon egyaránt. A szórakoztatóiparra való kacsingatást árulkodóan illusztrálja a zeneszerzőhöz és a mű szelleméhez nem illő, csiricsaré lemezborító a maga olcsó közönségességével, valamint a kísérő füzetben az előadó fényképe, amelyen Ji kihívóan nyegle testtartással, fapapucsban, popsztárokhöz illőn tarka öltözékben néz szembe a lemeztásárlóval. Ezek persze csupán külsőségek, természetesen kizárólag a megszólaló hangok alapján ítéljük meg a zenei teljesítményt – ám mindaz, amit látunk, elszomorító összhangban áll azzal, ami a lemezen hallható, és kijózanítva segít értelmezni azt. (*Warner Classics*)

Csengery Kristóf

Néhány szerzőnkéről

FINÁLI-MAGYARI JUDIT – az ELTE pszichológia szakán szerezte diplomáját, majd a Pécsi Tudományegyetemen felnőtt klinikai és mentálhigiéniai szakpszichológus képesítését. 2011 óta az Autizmus Alapítvány pszichiátriai ambulanciáján az autizmus spektrum zavarok diagnosztikájával és terápiájával foglalkozik.

SURÁNYI LÁSZLÓ – 1972 és 1982 között kutató matematikus, 1982 és 2013 között matematika tanár. Kutatási területe a magyar dialogikus gondolkodói és költői hagyomány; szó, gondolat, matézis és zene kapcsolata; „nyelvmatézis” (Szabó Lajos), zenefilozófia; matematika és lélek. Könyvei: *Metaaxiomatikai problémák* (németül is: *Metaaxiomatische Probleme*); *Szabadság és geometria – logosz és ananké harca a geometriában; Megszólít vagy elvárászol? – a zene szelleméről*. Honlapja: <http://lajosszabo.com/SL/publist.htm>

TÓTH GÁBOR – filozófiatörténész, eszmetörténész, doktori fokozatát a Szegedi Tudományegyetemen szerezte. Kutatási területe Heidegger Kant-interpretációja, illetve a modern és posztmodern urbanisztika és építészettelmélet filozófiai kérdéseinek elemzése.

TÓTH SÁRA – irodalomtörténész, kiadói szerkesztő, a Károli Gáspár Református Egyetem Anglisztika Intézetének docense.