

Az ember, aki lemondott a csendről, hogy visszatáljon hozzá

Csend-kiállítás Pannónhalmán

Volt egyszer egy ember, aki rettentően vágyott a csendre.

Pedig csendben jött a világra, csendben nevelkedett. Már anyja sem kiáltott fel fájdalomában születés közben, és amikor a kis ember meglátta a szép csöndes világot, a bábák azonnal elhallgattatták, némaságukkal azt üzenték neki, hogy a *kisbaba nem sír*. Megtanult csendben játszani, szülei közt sosem esett hangos szó, iskolájában a légy zümmögését, a toll szorgos sercegését és a tankönyvek zajtalan lapozását is hallani lehetett, télen pedig a tűz pattogását a kályhákban, ha elég száraz volt a fa, mert a vizes fa, mondta a halk szavú tanító, túlságosan kérkedően, feltűnősködve pattog. Hazájában, ebben a kis királyságban mindenütt nagy csend volt tehát.

A királyság alattvalói mind a csendiparban dolgoztak. Rá is ez várt.

Ahogy cseperedett, nehéz választás elé állt – vajon az ember-tudományok vagy a természettudományok felé forduljon, hogy a csendet és a hallgatást szolgálja. Láttá szorgalmas elődjeit, ahogy fáradhatatlanul dolgoznak a múlt nagy csöndjeinek megteremtésén. Apró esetekkel, szelíd szavakkal tevékenykedtek, mint egy-egy munkadarabon, egy közeli vagy távoli, velük vagy felmenőikkel

történt, már mások által is megdolgozott eseményen, amelyeket így aztán szelídre, gyengédre, ártalmatlanra, eseménytelenre, simára tisztogattak, és így helyeztek el közös történetükben, tankönyveikben, múzeumaikban. Olyan szépen megmunkálták a múltat, hogy nem maradt számára elég feladat.

Talán a természettudományokat választhatná, és a jelen időt, tűnődött. Hogy tavasszal a hajnalonta túl hangos madarak elnémításán fáradozzon, a túl öreg, hangosan hasadó fákat küldje gyors halálba, vagy a viharok lecsendesítésén, a felhők szelídítésén munkálkodjon.

Végül a vihart választotta.

A viharok távoltagezésén és kioltásán munkálkodva töltötte dolgozó életét. Hitt benne, hogy a viharok csak károkat okoznak, ijesztők, a gyerekek, az állatok félnek tőle, tönkreteszik a termést, megárasztják a folyókat.

A vihar helyetti csendet választotta.

De ahogy múlt az idő, mégsem lelt nyugalomra. A szélben zúgó, tövestől kicsavart fák, elsodort háztetők és az árván maradt gyermekek kiáltása költözött az álmaiba. Zajosak, félelmetesek voltak. Lükettető halántékkal ébredt – s ahogy izzadtan kelve, hajnalban a tükörbe nézett, attól félt, a fejében kavargó zajok a külső világ számára is hallhatók.

De ahogy körülnézett, és látta néma, üres tekintetű embertársait, rájött, hogy ők semmit sem vettek észre – odakint maradt tehát a csend. Figyelte dermedt néma-

ságukat, talán bennük nem dúlnak vad álmok, tűnődött, olyan álmok, amelyek lassan nappalait is birtokba vették.

A viharszelídítő nyugtalan volt, és tanácstalan, nem talált rá a saját csendjére. Hiába vásárolta egyre nagyobb tételben – házhoz szállították egyébként, ha kívánta – a nagy, sűrű csendtömegeket, és intenzív, ingyenes, királyi támogatással megvalósuló csendtanfolyamokra is beiratkozott, az álmok és a nappalok is zajossá, piszkossá, hangszennyezetté váltak. Hangok káosza, kétségek, ezer irányba tépő gondolatok kavargtak benne.

Ekkor, ahogy tanították neki, megpróbált ráparancsolni a csendre. Fegyelmезetten, keményen utasította. De a csend nem engedelmесkedett. Kinevette, elszaladt és maga után otthagya a zúrvart.

Talán elromlott vagy felhígult a királyságban a csend, gondolta. Hiszen ha van pénzromlás, miért ne romolhatna el ez is.

Úgy gondolta, ismerősehez, egy gazdasági szakemberhez fordul, aki a lassú, de fenntartható növekedésű csendtermelésben dolgozott, folyamatelmzőként. Azt akarta megtudni tőle, vajon nem inflálódik-e a csend. Nincs-e a csendnek inflációja. És vajon milyen most az árfolyama, ha már ilyen hatalmas, felhalmozódó csendtermelésben élnek.

Az ismerőse azonban csodálkozva nézett rá. Emlékeztette királyságuk alkotmányának első bekezdésére:

– A legnagyobb érték a csend – mondta alig hallhatóan, és lezárta a beszélgetést.

Egy nap aztán idős szüleitől kellett búcsúznia – mindketten csendben távoztak, ahogy másoktól tanulták. Egyetlen hangot sem ejtettek a halálfélelemről, nem szűkölték a halál kapujában, mint

egykor az állatok, mielőtt a királyságban elnémitották volna őket mészárlás előtt. A haldoklók szótlanul távoztak. Teljesen egyedül maradt. Fájdalmában már nemcsak sírni, hanem üvölni szeretett volna. De a csendkirályságban a falak mindent átéresztettek volna, hiszen papírvékonyak voltak.

Kiment hát a királyság legtávolabbi zugába, abba az erdőbe, amelybe a nagy ötéves csendterv szerint most kellett volna behatolniuk nekik, a csend tudósainak. Az erdőben egy öreg odvas fa mellé telepedett, és lassan csorogni, majd patakezni kezdtek a könnyei, végül kiáltozott és jajveszékelt fájdalmában, szétkiáltotta átkait, haragját. Alkonyatkor, mikor már fáradtan, ernyedten, egyre halkabban nyögni tudott csak, szarvasbőgést hallott az erdő mélyéről. Hol elnyújtott, hol rövid, szaggatott hangokat adott ki a társra vágyó állat. A szerelem hívogató, mély, borzongató hangja hosszan visszahangzott a közeli völgyben.

A hangok, a zajok körülölelték az erdőben. Érezte, hogy van körülötte egy élő, ismertlen, lüktető, félelmetes világ. Valami, ami él.

Végül a szél megerősödött, majd elkezdett feltámadni – tudta, hogy ez már a vihar szele. A fa odvába húzódva figyelte a távolról érkező, lassan közeledő zengést, míg végül a vihar diadalmasan birtokba nem vette az erdőt, tépni kezdte a fák lombkoronáját, az állatokat menekülésre kényszerítve. A rohanó, sötétlila felhőket eltakarták a fák koronái, a gazdagon áradó víz betéritezte az erdőt. Órák múlva a vihar lassan levonult, az erdőn azonban a súlyos, egyre ritkásabb, ritmustalan esőcseppek még sokáig hulltak, mintha a fák is sírnának.

És akkor megtörtént. Amikor már végleg lemondott róla, mégis megkapta. Ajándékként.

A vihar után megérkezett a csend. Olyan teljes volt, és végtelenül ragyogó, amelyet talán születése előtt, az anyja hasában, a nagy, boldog, zúgó vízben érezhetett. Mély volt, áradó, parttalan, vigasztaló. Megérkezése összerendezte a kuszaságot, bevilágította és megszelídítette a zűrzavart. A csendben megjelentek szótlan elődei és szólaltak hozzá. Elbeszéltek fájdalmukat és szégyenüket. Megosztották vele örömeiket.

Végül a nagy, adományként megkapott csendben a távolból hangfoszlányok, kiáltások értek el hozzá. Hogy az emberek vagy az állatok, jókedvükben vagy bánatukban kiáltottak, nem tudta kivenni. Az övéi kiáltottak, azok, akik tudtak már kiáltani, és a csend adományát is megkapták kiáltásuk mellé. Elindult feljük. *(Elhangzott 2019. március 21-én Pannonhalmán, a kiállítás megnyitóján.)*

Tompa Andrea

„Létfontosságú a szerepünk a világ kibontakozó vizületében”

Jordan B. Peterson: 12 szabály az élethez (Így kerül el a káoszt)

A megtévesztő cím alapján „tanácsadó” könyvnek látszik, pedig nem az: a kanadai pszichológus munkájának fő vonulatát tudományos és személyes felismerések képezik; ezeket saját élettörténetének példái, személyes körben és praxisában szerzett tapasztalatai és az az ezekből leszűrt, ritka bölcsességről tanúskodó megállapítások szövik át. A könyv alcíme a káosz elkerülését ajánlja, és a

könyv egyik szálát a rendezés és a rendezetlenséghez való viszonyulás lehetőségei képezik. Ehhez képest eléggé meglepő, hogy az első fejezet a homárok viselkedésének leírásával kezdődik. Ám a sok millió éve élő lények dominancia-küzdemeinek története mégis összefügg az életünkkel, lévén előtörténetünk szó szerint szerves része. Úgy tűnik, a nagy időtávok nemcsak a történelemben, de a személyes történeteink megértésében is egyre nagyobb jelentőséget kapnak. A homárok hierarchiaviszonyainak és agyműködéseinek tanulmányozása ugyanis az emberi viszonyok alakulása szempontjából is tanulságos: szerotonin-termelésük összefügg társas helyzetük alakulásával; „az alacsony rangú homárok viszonylag kevesebb szerotonint termelnek. Ez alacsony rangú emberekre is igaz. [...] Az alacsony szerotonin-szint egyenlő a csökkentett magabiztossággal.”

A társadalmi hierarchiában elfoglalt helyünk érzékelése agyunk legrégebbi képességeinek egyike. Ennek hatása, az önmegítélés milyensége ma meghökkenítő adatokban is megmutatkozik: „Száz ember közül a számukra felírt gyógyszert egyharmaduk nem váltja ki, a maradék hatvanhét fele kiváltja, de nem szedi rendesen.” A kutyáknak és macskáknak felírtakat viszont rendesebben váltják ki, s ez Peterson szerint arra utal, hogy „az emberek mintha jobban szeretnék a kutyájukat, a macskájukat, a vadászgörényüket [...], mint saját magukat”.

Úgy tűnik, más téren is évmilliók alatt kialakult adottságok határoznak meg bennünket: „Elménk sokkal öregebb az emberiségnél. A kategóriáink sokkal öregebbek a fajunknál. A legalapvetőbb kategóriánk – mely bizonyos értelemben a szexuális aktussal egyidős – a nemi kategó-

ria: férfi és nő.” Ennek nyilvánvaló voltát ugyan szeretik manapság kétségbe vonni, holott hétköznapi evidenciák. Olyan jelenségekben és tevékenységekben is megmutatkozik, ami bárki számára megfigyelhető: „A fiúk inkább a dolgok iránt érdeklődnek; a lányok az emberek iránt.”

Bár munkásságát feminista ideológusok részéről heves támadások érték, nála szó sincs valamiféle maszkulin felsőbbrendűségről; ellenkezőleg: „A nők az idők kezdete óta zavarba hozzák a férfiakat. Elsősorban a visszautasítással – de a megszegyenítéssel is szokták, ha a férfiak nem vállalnak felelősséget. Mivel a nők viselik a szaporodás elsődleges terhét, ezért ez nem csoda. Nehéz elképzelni, hogyan lehetne másképp. De a nők azon képessége, hogy megszegyenítsék és feszélyezzék a férfiakat, még mindig egy természeti erő.” Adatai ezen a téren is meglepők: „A legtöbb férfi nem üti meg a nők mércéjét. Ezért van az, hogy a randioldalon a nők a férfiak nyolcvanöt százalékát átlagon alulinak ítélik. Ezért van mindannyiunknak kétszer annyi női felmenője, mint férfi...” Ennek ellenére „egész tudományterületek vannak az egyetemeken, amelyek nyíltan ellenségesek a férfakkal. Ezek arra a posztmodern neomarxista állításra épülnek, hogy a nyugati kultúra egy különösen elnyomó rendszer, amelyet fehér férfiak úgy építettek fel, hogy uralják és kizsákmányolják a nőket.”

Peterson legmélyebb személyes kérdéseinkre közelít rá, de ezenközben nem marad meg a lélektan jól körülhatárolt, diskurzusokkal és intézményekkel övezett területén, tágasabb térségeket is tekintetbe vesz; hivatkozásai az antropológiától az etológiáig át az agykutatásig terjednek. A

társadalomtudományokat éppúgy bevonja értelmezésébe, mint a kor más gondolkodásformáit; tekintettel van a széles körben divó hiedelmekre, a valláspótló ideológiákra és szellemi divatokra. Számot vet velük – és szembeállítja személyes, továbbá klinikai tapasztalataival, saját elgondolásaival és más forrásokból eredő érvekkel egyaránt.

Határozottan szembeszáll – az értelmiségi közegekben különösen virulens – széplelkűséggel, „humanista” hiedelmeken alapuló valóságtagadással. Ezekben a romantika ábrándos képeinek hosszú távú hatása érvényesül: irodalmi idillek, édeni színezetű ökológiai utópiák, bevándorló nemes vademberek... – amint ezt Marteen Doorman *A romantikus rend* című könyvében meggyőzően kimutatta. Peterson adatok és példák sorával cáfolja azt a Rousseau nyomán elterjedt elképzelést, miszerint az ember eredendően jó, csak a társadalom hatására romlik el. A született tulajdonságok és tanult képességek tekintetében is meglepő adatot közöl: „Statisztikailag a kétévesek a legerőszakosabb emberek.”

A naivítás e világában „az emberek alapvetően jók; valójában senki sem akar bántani másokat; a testi vagy másfajta erővel fenyegetés (és persze annak használata) helytelen. Ezek az alapigazságok az őszintén rosszindulatú emberek jelenlétében összeomlanak...” Pedig a realitás érzékeléséhez elengedhetetlen a veszélyekkel való számvetés. Ezt a filozófus Helmuth Plessner a nagy kollektív képzelgések korszakában, az 1920-as években példás éleslátással összegezte: „A valósággal számolni annyit jelent, mint az ördöggel számolni.” Peterson is osztozik ebben a belátásban, de szélesebb antropológiai adottságainkkal is számol:

„mivel sebezhető és halandók vagyunk, a fájdalom és szorongás az emberi lét szerves része”.

Az emberi viselkedés jelenségeinek értelmezése során gyakran fordul irodalmi és vallási szövegekhez; Milton és Goethe, *A legyek ura* és a *Gulag szigetcsoport*, Buddha tanításai, a Tao és a Biblia egyaránt referencia számára. Ezeket mai kontextusokban gondolja tovább, így a kigyó kísértésének paradicsomi ősképet korántsem bevett módon értelmezi; hermeneutikája a hagyományos teológiai horizontnál szélesebb, több tudományterület felismeréséből merít. Eredettörténetünk százezer évei alatt a ragadozó állatok közül emelkedtünk ki, az ölés őstörténete organikus öröklődött tovább. A Genézisnek az ember bukásáról szóló fejezeteiről megjegyzi, hogy „a narratíva mélysége szinte elviselhetetlen”.

Az eredendő ártatlanság elképzeléséhez képest Peterson abból indul ki, hogy „az emberi lények egyszerre jók és gonoszak, és lelkünkben megbújó sötétség nem kis részben már fiatalkorunkban bennünk van”. Ennek evolúciós eredetét etológiai és antropológiai megfigyelések példáin mutatja be, és magyarázatát a bibliai elbeszélés értelmezésével mélyíti el. „Csakis az ember okoz szenvedést a szenvedés kedvéért. Ez a gonosz legjobb definíciója, amit meg tudtam fogalmazni. Az állatok erre nem képesek, ám az ember a maga félisteni képességeivel határozottan képes rá. És ezzel a felismeréssel majdnem teljesen igazoltuk a modern értelmiségi körökben rendkívül népszerűtlen eszmét, az eredendő bűnt. [...] És ki tagadná az emberi tapasztalatot átjáró egzisztenciális büntudatot? És ki ne méltatná említésre, hogy eme büntudat nélkül – a velünk született romlottságra és rosszra való hajlam tudata nélkül – az

embert csupán egyetlen lépés választja el a pszichopátiától?”

Tanácsai között alapvető, hogy *ne becsüljük túl a tudásunkat*. Érvéle a tudományos referenciáktól a leghétköznapibb helyzetekig terjed: egyrészt mi vagyunk a legbonyolultabb lények az egész univerzumban, másrészt pedig még az órák sem tudják beállítani a mikrón. Ezért ajánlja a figyelmes tanulást: „Túl bonyolultak vagyunk ahhoz, hogy megértsük önmagunkat. [...] Gondos megfigyelés, tanulás, önvizsgálat és a másokkal való kommunikáció kell ahhoz, hogy egyáltalán megkarcoljuk a felszínt. Minden, amit értékelünk, elképzelhetetlenül hosszú, perszonális, kulturális és biológiai fejlődési folyamatok eredménye.”

Stabil és megbízható szokásokat kell kialakítanunk, hogy a napi élet teendői „elveszítsék bonyolultságukat, és kiszámíthatóvá, egyszerűvé váljanak”. Ezt a kisgyerekek példájával támasztja alá: „akik elbűvölők, viccesek és játékosak, ha az alvási és étkezési ritmusuk stabil, és szörnyűek, nyafkák, bosszantók, ha nem”. Úgy látja, hogy „a mai szülők rettegnek a gyerekeiktől, nem utolsósorban azért, mert ezeket az anyákat és apákat okolják az úgynevezett társadalmi zsarnokságért, és egyszersmind nem ismerik el jó szándékú és szükséges szerepvállalásukat a fegyelem, a rend és a hagyomány terén”. Ám mégsem *a fegyelem, a rend és a hagyomány* korlátolt konzervatívizmusának kürtöse, sokkal inkább diagnosztika és terapeuta, aki tisztában van azzal, hogy „a múlt bölcsessége elértéktelenedik vagy elavul a jelen és a jövő feltételeinek valóságos különbségével arányosan”.

Különösen hangsúlyos ajánlása, hogy tegyük rendbe a saját portánkat, mielőtt a világ bírálataiba bocsátkoznánk. A különfé-

le szociális elméletek és szociológiai értelmezések térhódítása nyomán széleskörűen a „társadalom” elvont képe vált minden bajok forrásává. Az ilyen teóriák által sugallt vagy hirdett általános, s még inkább a „forradalmi” megoldásoknak nem híve: „Nem lehet minden egyes személy privát problémáit társadalmi forradalommal megoldani.” Már csak azért sem, mert „kiszámíthatatlannak és veszélyesnek” – amint ezt a múlt századi megvalósulásai, a nemzeti és nemzetközi szocializmusok elég egyértelműen megmutatták. A különféle mai kollektívizmok, a közösségi elvárások és kényszerek ellenében állítja, hogy „lehetséges túllépni a csoport és doktrínái iránti szolgai hűségünkön, és egyúttal elkerülni a másik szélsőség, a nihilizmus csapdáját”.

Tanácsait, ahogy világszemléletét, mély moralitás jellemzi: „mindenkinek a lehető legnagyobb felelősséget kell vállalnia saját életéért, a társadalomért, a világért”. De könyve mégsem merül ki ilyen általánosságokban, ellenkezőleg: leginkább a filozófiai életművészet gyakorlati irányultságához és reflektáltságához áll közel. Bár idéz olykor filozófusokat is (főként Nietzsche és Heidegger), az ars vitae antik mestereit nem említi. Ennek ellenére gondolatai olykor szinte szó szerint egybeesnek azok tanácsaival: „Nem számít, kik vagyunk, a Kalahári-sivatag lakosai vagy Wall Street-i bankárok, bizonyos dolgokat tudunk irányítani, másokat meg nem” – írja. Epiktétosz *Kézikönyvecskéjének* elején pedig ez áll: „Bizonyos dolgok tőlünk függenek, más dolgok meg nem.”

Paterson a közös célokért végzendő tevékenységet az önkultúra (Michel Foucault) művelésével összefüggésben ajánlja: „Létfontosságú a szerepünk a világ

kibontakozó végzetében. Ezért erkölcsi kötelességünk gondoskodni magunkról.” Az alakítást a magunk háza táján kezdjük. „Ne a kapitalizmust, a radikális baloldalt vagy saját ellenségeink gonoszságát okoljuk! Ne akarjuk átformálni az államot, amíg a saját életünkben rendet nem tettünk! [...] Néhány havi és évi szorgos erőfeszítés után az életünk egyszerűbb és kevésbé bonyolult lesz. [...] Talán elmúlik a szorongásunk, a reménytelenségünk [...]. Talán ekkor rájövünk, hogy ha mindenki így cselekedne a saját életében, a világ többé nem lenne gonosz hely.” (21. Század Kiadó, Budapest, 2018)

Tillmann J. A.

Avantgárd alulnézetből

Párhuzamos különidők, párhuzamos kiállítások

A Magyar Nemzeti Galéria Korniss Dezső-életműkiállításával párhuzamosan a Kiscelli Múzeum belső udvarát, az azt körbefogó barokk épülethez meglepő mértékben illeszkedve – mintha egy sövénylabirintus alaprajzát jelölné – Kaszás Tamás Korniss *Térrács* című szobortervének 1:1-es rekonstrukciókezdeté tölti ki. A *Térrács* tervrajzát a művész Beke László 1971-es *Elképzelés* című felhívására küldte be: ez a „csupán gondolatban realizálódó”, harmincegy művész dokumentum-műveit tartalmazó mappa-kiállítás, amely a magyar konceptművészet szimbolikus kezdetét jelöli, alkotja 1971 egyik „különidejét”. Az 1971. *Párhuzamos különidők* részeként létrejött installáció paradox módon úgy volt képes materiális formát adni

a csak elképzelendő szobornak, hogy az még imagináriusabb lett: Kaszás falapokból és tetőlécekből építette meg az udvar teljes hosszában kigyózó zsaluzatot és benne a betonacél rácsszerkezetet, amely csak az emeletről letekintve áll össze egésszé, ugyanakkor a vasbetonforma, vagyis maga a szobor, illetve annak felállítása jelenlegi fekvő helyzetéből továbbra is elképzelés tárgya marad. Ahogy a megvalósult *Térrács* maga is, például Bráncuși *Végtelen oszlop*ához hasonlóan, részben virtuális, elképzelendő munka lenne: a látható anyag csupán indikálja potenciálisan az egész eget tagoló kiterjedését. Ha kelet felé nézünk, akkor a szocialista országokban felhúzott monumentális absztrakt emlékművekre emlékeztet, ha nyugat felé, akkor Claes Oldenburg, Wolf Vostell, Richard Hamilton, Ellsworth Kelly és mások ezzel egy időben készült, elképzelt városi intervenciói, gigantikus szobrai sorába illik, melyek az 1970-es *Fantastic Architecture* kötetben lettek összegyűjtve (az *Elképzelés* egyik távoli társdarabjaként).¹ Az absztrakt, kapura emlékeztető alapformából szétágazó rácsstruktúra az *Elképzelésre* szintén beadott *Szobor-épület* antropomorf alakzataival szemben szokatlan Korniss életművében – alighanem a tervezésénél használt kockás papír alapfelülete készítette erre a szögletes formakészletre. Míg Korniss az ötvenes években sehol sem jelenhetett meg festőként, köztéri és belsőépítészeti munkák sűrűn foglalkoztatott iparművésze lett:² a *Térrács* első változata egy ilyen meg nem valósult belsőépítészeti pályázat részeként tervezett kerámiarács lehetett, amelyet tíz év múlva már gigantikus szobortervként küldött el Bekének. Kaszás installációja a Kiscelli udvarán nem a kiállításon kívül helyezkedik el, hanem annak

két „különideje”, a támogatott és az túrt művészet, a különböző generációk párhuzamos paradigmái között, térben is kijelölve a „különutas” Korniss pozícióját, aki bizonyos értelemben mind-egyikhez, ugyanakkor egyikhez sem tartozott.

A *Párhuzamos különidők* kontextusában megjelenő *Térrács*-installáció – szándékán kívül – szimbolikus ellenpontját képezi az MNG-tárlatból kiolvasható egydimenziós Korniss-képnek. A Keletet és Nyugatot szintetizáló szentendrei program és a „bartóki példa” jegyében „tisztá forrásként” szolgáló népművészet hiába volt valóban Korniss munkásságának egyik sarokpontja, a kiállítás korántsem mindig meggyőző analógiákra építő, egysíkú, ám totális rendezői elve³ nyomán az avatlatlan nézők számára egy, a valódinál jelentősen neutrálisabb, homogénebb és ahistorikusabb életmű rajzolódik ki. Akit ugyanis a kopjafák, szökrönyök és korpuszok eltakarnak, az a modernség és a neoavantgárd között aktívan közvetítő „örök avantgárd” Korniss. Az a Korniss, aki nem csupán generációjából egyedülként vett részt az *Elképzelés*ben, illetve a legendás „R” és az Új szenzibilitás kiállításokon, hanem az úgynevezett Iparterv-generáció jelentős részének – Bak Imre, Nádler István, Keserü Ilona, Hencze Tamás, de Frey Krisztián vagy az absztrakt expresszionistaként induló Tót Endre – morális és művészi orientációs pontja, nem hivatalos mestere is volt. Aki az avantgárd festészet szinte valamennyi innovációját magáévá tette és ötvözte, a többé-kevésbé mindvégig jelenlévő szürrealizmustól és konstruktivizmustól, az '58-tól mintegy tíz éven át domináló absztrakt expresszionizmuson át az utolsó időszakban kibontakozó de stilj és szuprematizmus-átiratokig.

Aki ugyanúgy kívülálló tudott maradni a Horthy-, mint a Kádár-rendszerben; mindegyik hatalom szemében lázadó volt. Noha életművek egy kiemelt fókuszon keresztül, koncentrált bemutatása és ennek megfelelő kontextusba helyezése alapvető kurátori módszer, ez esetben mégis komoly kérdés, hogy miért volt szükség a gyűjteményes formában mindősze harmadszorra látható, egyéb-iránt Korniss művészetének teljes spektrumát felvonultató kiállításnak efféle kontextuális szűkítésre, amely ettől óhatatlanul úgy jelenik meg, mint az egész életmű „tolvajkulcsa”.⁴

A *Párhuzamos különidők* koncepciója, melynek témája legtágabban a szocialista (kultur)politika és a képzőművészet viszonya, egy még szűkebb fókuszon alapul: szorosabban egy év, 1971, illetve azon belül két-két kitüntetett kiállítás(anyag) (az *Elképzelés* és a tervben maradt *Elképzelések* a székesfehérvári István Király Múzeumban, illetve Hincz Gyula, Somogyi József és Domanovszky Endre reprezentatív kiállításai a Budapesti Történeti Múzeumban). Ez azonban, az előbbieket kontextusaként kitágul az 1968 és 1973 közötti rendhagyó, átmeneti évekre. Mint az a kiállítás végére összeáll, azért esett a kurátorok (Hegyi Dóra, László Zsuzsa, Leposa Zsóka, Róka Enikő és Százados László) választása erre az időszakra, mert talán ekkor voltak a legkevésbé tisztázottak a kulturális mező lehetőségei és szabályai, a belülről is megosztott hivatalos kultúrpolitika úgy tartotta fenn az addigi kereteket, hogy azok folyamatosan mozogtak és mozgathatók voltak. Azaz talán ekkor rajzolódott ki legmarkánsabban azok az ellentmondások, hullámzó kategóriák és szürke zónák, amelyek a máig élő, berögzült és leegyszerűsítő fogalmainkkal, mint a 3T vagy a

falak, leírhatatlanok.⁵ A *Párhuzamos különidők* legfontosabb ambíciója pedig éppen ez: a megkövült absztrakciók és sarkos szembeállítások helyett alulnézetből, mélyfúrásokon keresztül az eddigi narratívát kikezdő művek, események és életutak felől egy szükségszerűen bonyolultabb és árnyaltabb képet adni a Kádár-korszak kultúrpolitikájáról.

1968 nemcsak az Iparterv-generáció színrelépése, hanem az ekkor induló új gazdasági mechanizmus miatt is korszakhatárt jelöl, amely nemcsak a tervgazdálkodást lazította fel, hanem többek között a kultúrpolitikát is. Ehhez jelentősen hozzájárult az országimázs javítása érdekében elindított nyugati nyitás politikája: ennek jegyében Aczél György eleve egyre kevésbé rögzült három T-je mellé átmenetileg egy negyedik, a Tájékoztatás is meghonosodni látszott, amely a legfrissebb nyugati tendenciákkal párbeszédbe lépő művészeket is hajlandó volt ismertető jelleggel bemutatni. Így, míg az Iparterv-kiállításokat '68-ban és '69-ben néhány nap után bezáratták, annak absztrakt szárnyának egy része – Hencze Tamás, Keserü Ilona, Molnár Sándor, Nádler István – néhány év alatt szalonképessé tudott válni, olyannyira, hogy ők dominálják a Múcsarnok 1971-es Új Művek kiállítását. Ez a talán csak az 1957-es *Tavaszi Tárlattal* összemérhető esemény jelzi a legélesebben, hogy a visszatekintve egységesnek tűnő hatalom egyes kulturális szakemberei és politikusai között milyen éles ellentétek húzódtak. Ugyanakkor a hatvanas évek végére, amikor a kultúrpolitika végül elfogadja a szürrealizmus és az absztrakció, a Szentendrei és az Európai Iskola újraértékelését, betör a pop-art, a conceptualizmus, a médiaművészet és a performatív események, amelyek már értelmezhetet-

lenek az absztrakció és realizmus régi ellentéte felől, és egyértelműen kimutatnak a kitágult keretekből is. Az „ötödik T”, a „Türelem bumerángja”⁶ nem maradt sokáig életben: 1973 már konzervatív fordulatot hozott, amelyet szimbolikusan a Balatonboglári Kápolnaműterem felszámolása vagy a filozófus-per fémjelez.

Az 1971-ben kijelölt két „különidő” többek között azt demonstrálja, hogy a reprezentatív és underground kiállítások csak első látásra állnak szemben egymással, valójában egyazon rendszer gravitációs erői, „eresztései és húzásai”, illetve „szelepei”⁷ határozták meg. Nemcsak abban az elsődleges értelemben párhuzamosak, hogy egy időben érvényesültek, hanem abban is, hogy mindkét szinten ugyanaz a tágabb kulturális-politikai folyamat tükröződik bennük. A két „különidő” ráadásul nagyon hasonlóan reagál a maga pozíciójából: az *Elképzelés* és az Iparterv-generáció munkái a tűrés és a tiltás, a szocialista realizmusból óvatosan továbblépő művészek pedig a támogatás kategóriáinak hullámszásában keresték a kitörési pontokat. A szocreál munkáival befutott és a rendszer reprezentatív művészei közé tartozó Domanovszky Endre, Hinczcel és Somogyival együtt a hatvanas évekre fokozatosan modernizálni, sőt az absztrakció határáig tudta eltolni stílusát, anélkül, hogy elvesztette volna a párt támogatását. Kaszás másik, saját műveire is jellemző barkács-esztétika és „DIY”-konstruktivizmus jegyében fogant *KABINET '71* című installációja (El Liszickij hannoveri *Absztrakt kabinetje* nyomán), amely egyúttal a támogatott művek bemutatótere is, „kiállítás a kiállításban”, ezeket a „hivatalos”, mégis ambivalens műveket keretezi, helyezi zárójelbe. A leplezett patyomkin-falak

felfedik a reprezentatív és állandónak tűnő színpalak mögötti átmenetiség időszakát, a szinte kiszámíthatatlan döntéseket és alkukat, kultúrpolitikai szereplők és művészek hirtelen felemelkedését vagy bukását. Nem véletlenül került a kabinet mellé Harasztý István *Egy piros gomb / Húzd meg, ereszd meg* (1972–1987) című kinevtikus szobra, amely a pop-artosan hatalmasra nagyított és folyamatos mozgásban lévő drugattyúval képezi le rendkívül érzékenyen a kultúrpolitika sajátos „húzd meg, ereszd meg” módszerét.

A neoavantgárd számára az elképzelés a koncept arttal nem csak művészeti formává válik („A mű = az elképzelés dokumentációja”), hanem felszabadító, hatalomellenes eszközzé, amellyel meg lehet teremteni egy imaginárius, felügyelet nélküli teret. A Beke-féle mappa-kiállítás sem pusztán kísérleti forma, hanem az intézményes és az ideológiai-szellemi korlátok kijátszása, egy észrevétlen lázadás fegyvere. A *Térrács*hoz hasonlóan maga az *Elképzelés*, illetve az előkészítés során felfedezett *Elképzelések*⁸ című kiállításterv is köztes státuszba kerül: az egyes munkák plexi-lapok közé szorítva, sorokba és oszlopokba rendeződve függenek az Oratórium terében, félúton a dokumentum és a kiállított műtárgy között.⁹ Gulyás Gyula saját absztrakt szobrához írt egysoros leírása („Végletes feszültség egy eleve adott téri formában”) az egész kiállítás mottója lehetne. Éppúgy érvényes Domanovszky gobelinjeire, mint az udvarba szorított *Térrács*-zsaluzatra és az *Elképzelés* formanyomtatványokon kibontakozó avantgárd univerzumára.

A *Párhuzamos különidők* mindezzel nemcsak az MNG, de a Ludwig Múzeum párhuzamosan futó *Iparterv*-kiállításának is szimbolikus ellenpontja lett. Az *Iparterv*

50+, amely mintha huszárvagással akarná megoldani az avantgárd muzealizálódását, meg sem kísérel a kiállítások fennmaradt anyagának összegyűjtését vagy a *Párhuzamos különidők*höz hasonló tágabb művészeti-társadalmi kontextus rekonstrukcióját, ehelyett az alkotók utolsó tíz évéből mutat be többé-kevésbé *ad hoc* szelekciókat – és így lesz mindennél muzeálisabb. A koncepciót részben minden bizonnyal kényszer szülte: a még létező és elérhető munkák egy része – Baranyai, Bak, Keserü, Nádler, Hencze – éppen a másik két kiállításon található, de még ezekkel együtt sem lehetett volna reprezentatív anyagot összeállítani. A kurátorok (Készman József, Popovics Viktória) ehelyett időkímélő, kutatásmentes és költséghatékony megoldást választva olyan tárlatot hoztak létre, melynek üzenete finoman szólva bizonytalan. A neoavantgárd legemblematikusabb eseményének évfordulóján a kortárs kontextushoz, de még az alkotók egykori önmagához képest sem progresszív munkák póré kiállítása ugyanis inkább gyászszertartást, mint ünnepet idéz: a (neo)avantgárd halálának nyomasztó, gigantikus demonstrációját.

Az eredeti Iparterv jellegzetesen heterogén anyagát (a hard edge-től a pop-artig, a koncepttól a hiperrealizmusig) az tette egységessé, hogy a résztvevők – Sinkovits Péter, a kiállítások szervezőjének szavaival – „a világ művészetének jelenlegi állapotában próbáltak tájékozódni, a leghaladóbb avantgárd törekvésekkel együttlépni”. A jelenlegi kiállításon ennek tükörképeként az azóta még inkább széttartó pozíciók egyetlen közös pontja az avantgárd szellemiség lassú és kíméletlen megdermedése lett. Egyrészt ott vannak a nagyobb törések nélküli, következetesen és az évtize-

dek alatt avantgárdból klasszikussá szelídült életművek, mint Bak, Nádler, Keserü, Lakner vagy Tót Endre egymástól független szigetei, másrészt a zsákutcákba jutottak: Kemény György és Ludmil Siskov harmadrangú digitális pop-art montázsai, Méhes László megfoghatatlan, Afrika-témájú bazárfestmények világát variáló képei, Szentjóby Tamás „ellen-kiállításának” kellemetlenül kiüresedett játékossága és a tárlat talán legkínosabb momentumát jelentő *Kurátorok*-sorozat (Konkoly Gyula) öreguras szexizmusa.

Nem javít a helyzeten az sem, hogy a kontinuitást a kurátorok részben tanítványi alapon kívánták érzékeltetni. Jellemző, hogy Kaszás Tamás itt is megjelenik, de mint Pauer-tanítvány, irreleváns művekkel. Meglehetősen nehéz elhinni, hogy az ezek mellé kitett, bántóan kevés reflexív mű – Borsos Lőrinc Bak Imre „cenzúrája” és Tót Endre „fényezése”, Sugár János és Horváth Tibor Erdély egy-egy, az Ipartervtől tökéletesen független munkájának parafrazisa, a Kis Varsó *Fogyőszköz*, illetve Andreas Fogarasi *Vasarely Go Home* című Major-hommage-a – volna mindaz, ami az előbbiekek által kijelölt laza értelemben kapcsolódik az Ipartervhez. A kiállításban szétszórva megjelennek még a résztvevők egymásra reflektáló művei is (Baranyai András: *Részletek (Major János) I–IV*, 1973; Jovánovics György: *Őnarckép Ipartervesekkel*, 2003; Tót Endre: *Az Iparterv-csoport színre lép*, 1999), amelyek kibővítve egy méltóbb kiállítás izgalmas szekcióját alkothatták volna.

A *párhuzamos különidők* az MNG és a Ludwig kiállításaival szemben mindazért volt képes teljesíteni mindazt, amit vállalt, mert abból a felismerésből indult ki, amely többek közt épp a Kaszás által megidézett El Liszickijhez

köthető – hogy az avantgárd kiállítása akkor nem lesz egyúttal muzealizálás és domesztikáció, ha az a lehetőségeihez mérten szintén avantgárd: képes innovatív tereket létrehozni, a műveket új összefüggésekben megmutatni és hozzákapcsolni a jelen művészeti és társadalmi kérdéseivel. (1971. *Párhuzamos különidők*, Kiscelli Múzeum, Budapest, 2018. október 13. – 2019. március 24.; *Csak tiszta forrásból. Hagyomány és absztrakció Korniss Dezső [1908–1984] művészetében*, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2018. december 19. – 2019. április 7.; *Iparterv 50+*, Ludwig Múzeum, Budapest, 2019. február 1. – március 24.)

Zemlényi-Kovács Barnabás

Jegyzetek

1 Vostell, Wolf – Dick Higgins (szerk.): *Fantastic Architecture*, Something Else Press, New York, 1970. 2 Lásd Petrányi Zsolt: Korniss Dezső köztéri munkái, in Kolozsváry Marianna (szerk.): *Csak tiszta forrásból. Hagyomány és absztrakció Korniss Dezső (1908–1984) művészetében*, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2018, 86–89. 3 „Kurátori koncept art”, ahogy György Péter találóan nevezte: György Péter: A kurátori koncept art, *Élet és Irodalom*, 2019. január 11. 4 Vö. uo. 5 Erről bővebben: Mélyi József: Falrekonstrukció, *Artmagazin* 2018/8, 38–43. 6 Oelmacher Anna: Az ötödik „T”, avagy tutti-frutti a Múcsarnokban. *Magyar Nemzet*, 1971. március 26. 7 Mélyi József: Absztrakt határvonalak. A művészetpolitikai elvek változása (1958–1968), in Sasvári Edit, Hornyik Sándor, Turai Hedvig (szerk.): *A kettős beszéden innen és túl. Művészet Magyarországon 1956–1980*, Vince, Budapest, 2018, 161. 8 Kovalovszky Márta 1972-es felhívása nyomán a Székesfehérvári István Király Múzeumban rendeztek volna kiállítást egy, az *Elképzeléssel* azo-

nos koncepciójú, de új műveket tartalmazó anyagból, amelyhez Beke László írt volna szöveget. Mivel a tárlatot csak önköltséges kategóriában engedélyezték, végül nem valósult meg. Ennek anyaga most először látható kiállítva. 9 Ezt a megoldást Zbynek Baladrán cseh művész dolgozta ki egy korábbi prágai kiállításához.

A perlekedő

Leonard Bernstein: A három szimfónia

(Marie-Nicole Lemieux – mezzoszoprán,
Beatrice Rana – zongora,
Nadine Sierra – szoprán,
Josephine Barstow – beszélő,
Alessandro Carbonare –
klarinét;
az *Accademia Nazionale di Santa Cecilia Énekkara és Gyermekkkara*, karigazgató
Ciro Visco;
az *Accademia Nazionale di Santa Cecilia Zenekara*,
vezényel Antonio Pappano)

Leonard Bernstein (1918–1990) életművében fontos szerepet játszik a szimfónia műfaja. Nem írt száznál is több szimfóniát, mint Haydn, még kilencet sem, mint Beethoven, csak hármát – de ez a három mű világosan jelzi, hogy számára a szimfónia súlyponti műfaj: olyan kifejezési forma, amely alkalmas arra, hogy benne a zeneszerző alapvető gondolatokat fogalmazzon meg önmagáról, életszemléletéről, a világhoz való viszonyáról.

Bernstein 1. szimfóniája háborús évek szülötte: 1942-ben keletkezett. A kompozíció nem tartalmaz erre vonatkozó közvetlen utalást, de a

zenehallgató nemigen háríthatja el a gondolatot, mely szerint a hitleri népirtás kora és a mű gondolatvilága összefügg egymással. A darab programatikusan tartalmú. Három tételének címe van: *I. Prófécia; II. Megszentségtelenítés; III. Lamentáció* – ez utóbbi héber nyelven zenésíti meg *Jeremiás siralmainak* egy részletét, amelyet a műben mezzoszoprán szólólista énekel. A 2. szimfónia ihletője Wystan Hugh Auden sokat kommentált, dicsért és bírált verse, *A nyugtalanság kora*. Bernstein ebben az esetben nem használ énekhangot, a mű nem zenésít meg szöveget, csupán reflektál az inspirációra. Az 1948/49-ben keletkezett alkotás (amelyből később balett is készült) két nagy részre ezen belül huszonegy rövid tételre tagolódik. A mű jelentős szerepet juttat a szólóongorának, a szimfónia és a zongoraverseny sajátos műfaji fúziójának is tekinthetjük. Végül az 1963-ban szoprán-szólóra, beszélőre, fiúkórusra, vegyes karra és zenekarra komponált, háromtételű 3. szimfónia, a *Kaddish* inkább speciális oratórium, mintsem szimfónia: valójában a melodráma és az oratórium keveréke. Bernstein feldolgozza az ősi zsidó imát, a kádist, de legalább ilyen fontos a beszélő szövege, amely a lélek – az Ember – Istennel folytatott párbeszédét jeleníti meg.

Mindhárom mű mögött erőteljesen ott érezhetjük a kort. Az 1. szimfónia mögött a II. világháborút, a 2. szimfónia háttérében a kezdődő hidegháború éveit (bár az inspirációval szolgáló Auden-vers még a II. világháború vége előtt, 1944-ben keletkezett), a 3. szimfóniát létrehozó művészi közérzetben pedig a holokauszt és az atombomba kettős bűnbeesésének lélekre nehezítő súlyát. Aligha lehet véletlen, hogy amikor Bernstein 1985-ben, Hiroshima és Nagaszaki 40. évfordulóján úgynevezett béketurnéra indult, ép-

pen ezt a művét, a 3. szimfóniát vezényelte mindenütt – többek közt Magyarországon is, egy emlékezetes koncerten, a később leégett Budapest Sportcsarnokban.

Vegyük sorra, az említetteken kívül mi meghatározó még ezekben a művekben!

Nem szabad elfelejtenünk, hogy Bernstein karmester-zeneszerző volt; olyan muzsikusként, aki emlékezetében őrizte Bachtól Bartókig az egész koncertrepertoárt. Ezen belül számára az egyik legszemélyesebb inspiráló terület Gustav Mahler zenéje volt. Mahler életműve a zeneszerző halála (1911) és a hatvanas évek között elhanyagolt fejezete volt a zenetörténetnek, korántsem élvezte azt a figyelmet és érdeklődést, amelyet ezt követően, fokról fokra sikerült elnyernie, s hogy ez megtörténhetett, abban rendkívül fontos szerepet játszott Bernstein, a század második felében kibontakozó Mahler-renaisszánsz egyik fő mozgatója és kulcsfigurája. Mahler Bernstein számára életre szóló, meghatározó élmény. Okkal érezhetjük, hogy ez a karmesteri tapasztalat zeneszerzői fejlődésére is befolyást gyakorolt, s hogy ez a befolyás legerősebben a szimfóniákban érhető tetten. Bernstein ilyen vagy olyan módon, de mindhárom szimfóniában kísérletezik a műfajjal, Mahlerhez hasonlóan megreformálja a hagyományos szimfóniaszerkezetet, az egyik esetben a zenekari kantáta, a másikban a zongoraverseny, a harmadikban az oratórium és a zenés színpad felé mozdulva el, illetve e műfajok és a szimfónia fúzióját hozva létre.

A szimfóniák további fontos, közös mozzanata a modernség kihívásának vállalása. Bernsteinnek nem volt egységes zeneszerzői stílusa, mert művei nagyon sokféle befogadott hatást feldolgozva jöttek létre, s ennek megfelelően maguk is igen sokféleek voltak. Más

a *West Side Story*, más a *Chichester Psalms*, más a Platón *Lakomája* nyomán keletkezett hegedűverseny, amely a *Szerenáda* címet és műfajmegjelölést viseli, és más a *Divertimento*. Minden Bernstein-műben más és más kerül előtérbe: egyszer a musical stílusvilága, máskor a jazz, megint máskor különféle hagyományos klasszikus zenei inspirációk Schuberttől Rossinin át Bartókig, és akad olyan műve is, amelyben a markánsan modern idióma uralkodik. A washingtoni Kennedy Center megnyitására komponált és 1971-ben bemutatott *Mise* egyetlen műbe sűríti a bernsteini szívművészi eklektika minden összetevőjét. A szimfóniák érzékelhetően legnagyobb alkotói ambícióval írt művei, ezekben egyértelműen az „ércnél maradóbb” létrehozása a cél, ennek megfelelően a zeneszerző itt nem keresi a népszerű hangot, amellyel sok emberhez szólhat, hanem korának progresszív irányzataihoz kapcsolódik. A szimfóniák ennél fogva a leginkább kortársi hangú művei – ezek Bernsteint mint a modern zene képviselőjét állítják elének. Más alkotásaiban, amelyekben könnyed szeretne lenni, nem ezt az utat járja – ezekben a tételekben azonban vállalja az elvontságot, a súly, a komplexitás kihívását, és felsőfokon meg is felel ennek kihívásnak.

Bernstein számára rendkívül fontos volt zsidósága. Charles Ives és George Gershwin mellett ő az egyik olyan amerikai zeneszerző, aki zenéjének hangjával, az általa közvetített magatartásformákkal és életérzéssel legmarkánsabban képviseli az „amerikaiságot” – ám ne feledjük, hogy akárcsak Gershwin, ő is bevándorló apa gyermeke, első generációs amerikai, akinek zsidó szülei Ukrajnából érkeztek az Újvilágba, alig néhány évvel Lenny születése előtt. A zsidó azonosságtudat

Bernstein számára életre szóló élmény, ennek szellemében neveli gyermekeit, ennek szellemében él, ez határozza meg művészi és emberi kapcsolatait is (ennek példája szoros együttműködése az Izraeli Filharmonikus Zenekarral), és ennek legerősebb lenyomata értelemszerűen azokban a műveiben fedezhető fel, amelyek filozofikus és vallomástevő jellegűek: a szimfóniákban. Nem véletlen, hogy a három közül kettő konkrétan is a zsidó hagyományból merít, *Jeremiás siralmait*, illetve a kádist dolgozva fel.

Végül, de inkább első-, mint utolsó sorban: a szimfóniák, akárcsak a Mahleréi, az Istennel való kapcsolat, az istenkeresés dokumentumai. Bernstein hívó volt, de nem olyan szabálykövető és fegyelmezett módon, ahogyan az egy felekezethez tartozó személytől elvárható. Istenkereső, de egyszerismind szabadgondolkodó és lázadó lélekként folyamatos töprengésben, kérdések és kétségek belső viharában élte életét, és ezek a kérdések és kétségek megfogalmazódnak a szimfóniákban is. A hívó lélek az *1. szimfónia Lamentációjában* a panasz szavával szól Istenhez, a *3. szimfóniában* pedig olykor perlekedve, olykor vádolva, csalódottan, máskor mint elesettet és betegét biztatva és támogatva Istent. Jellegzetesen 20. századi, viharvert és megtépázott, szenvedő hit az, amelyet szimfóniáiban Bernstein kifejez, sok „eretnek” gondolattal, nem mindig a tisztelet és az alázat hangján, néha inkább büszkén, feleselven vagy dacosan – de mindig önmagát vállalva, mindig tiszta lélekkel és mindig őszintén.

Bernstein szimfóniáiról a zeneszerző születésének centenáriumán készült új, teljes felvétel korunk egyik jelentős karmestere, az angol–olasz Antonio Pappano vezényletével. Pappano

rendkívül érzékeny és kifejező muzsikálása azt a komplexitást és ellentmondásosságot juttatja érvényre, amely Bernstein zenéjének és a zenéjében kifejeződő művészi magatartásnak egyik legfontosabb vonása. Színes, erős, kontrasztgazdag előadásmód ez, amely felmutatja az 1. szimfónia súlyát, sötét tónusait és erejét, a 2. szimfónia töprengő karakterét és élénk tagoltságát, intellektualizmusát és ennek némiképp ellentmondó pátoszt, valamint a 3. szimfónia szenvedésben fogant közösségi gesztusait és humánusát. A római Santa Cecilia Akadémia Zenekara perfekt kidolgozású produkciókat nyújt a karmester betanításában, a *Jeremiah* szimfónia mezzoszopránszólóját szenvedélyesen tolmácsolja Marie-Nicole Lemieux. A 2. szim-

fónia versenymű-szólamát korunk egyik lenyűgöző felkészültségű fiatal pianistája, Beatrice Rana tolmácsolja kifinomultan és virtuózan, a *Kaddishban* megragadó Nadine Sierra szopránjának átszellemültsége éppúgy, mint a beszélő, Josephine Barstow indulata és megrendültsége. A három szimfónia mellett a két CD-t tartalmazó kiadvány programjában megszólal a *Prelúd, fuga és riffek* (*Prelude, Fugue & Riffs*) című, jazzhatásokat feldolgozó kompozíció, Alessandro Carbonare briliáns klarinétszólójával. A kétlemezes album elgondolkodtató, tartalmas találkozás a száz éve született Leonard Bernstein szuggesztív alkotóművészetének egyik legfontosabb fejezetével. (*Warner Classics, 2 CD*)

Csengery Kristóf

Néhány szerzőnkőről

GÖRFÖL TIBOR – a Pécsi Püspöki Hittudományi Főiskola oktatója, a *Vigília* folyóirat főszerkesztő-helyettese. Írásaiban főként a katolikus dogmatika kérdéseivel, a keresztény lelkiségtörténet jelenségeivel és a kortárs kultúra teológiai vonatkozásaival foglalkozik. Számos teológiai és vallásfilozófiai mű fordítója; legutóbbi könyve: *A kritika hangja és a valóság szeretete. A kereszténység korunk európai kultúrájában* (Gondolat, Budapest, 2018).

HAJNÓCZY CSABA – a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem tanára; zenész, zene- és hangkutató. Szakterülete az ökológiai akusztika.

KOCSI GYÖRGY – teológiai tanár és prefektus, Veszprém; plébános, Zamárdi és Balatonendréd. Teológiai tanulmányait Győrben, Budapesten és Tübingenben végezte, ahol orientalisztikát és egyiptológiát is tanult. Oktat a Veszprémi Érseki Hittudományi Főiskolán, Szegeden a Gál Ferenc Főiskolán, valamint a Kaposvári Egyetem Pedagógiai Főiskolai Karán.

MÁTÉ-TÓTH ANDRÁS – teológus, valláskutató, tanszékvezető egyetemi tanár (SZTE), az MTA doktora, a Bécsi Egyetem magántanára.

NACSINÁK GERGELY ANDRÁS – ortodox pap, vallástörténész. Vallásbölcseletet a Tan Kapuja Buddhista Főiskolán, teológiát a Thesszaloniki Egyetem Teológiai karán tanult.

SHELL GERGELY – tanácsadó szakpszichológus, családterapeuta. A Pécsi Tudományegyetemen pszichológiai tanácsadást oktat.

TÓTH SÁRA – a Károli Gáspár Református Egyetem Anglisztika Intézetének docense, a Harmat kiadó alapító szerkesztője. Fő kutatási területe a teológia/vallás és az irodalom kapcsolata. Legutóbb megjelent kötete: *Táncol a por. Írások hitről, spiritualitásról, kultúráról* (Harmat, Budapest, 2015).