

**SPIRA VERONIKA**

**MINIESSZÉK**

**III.**

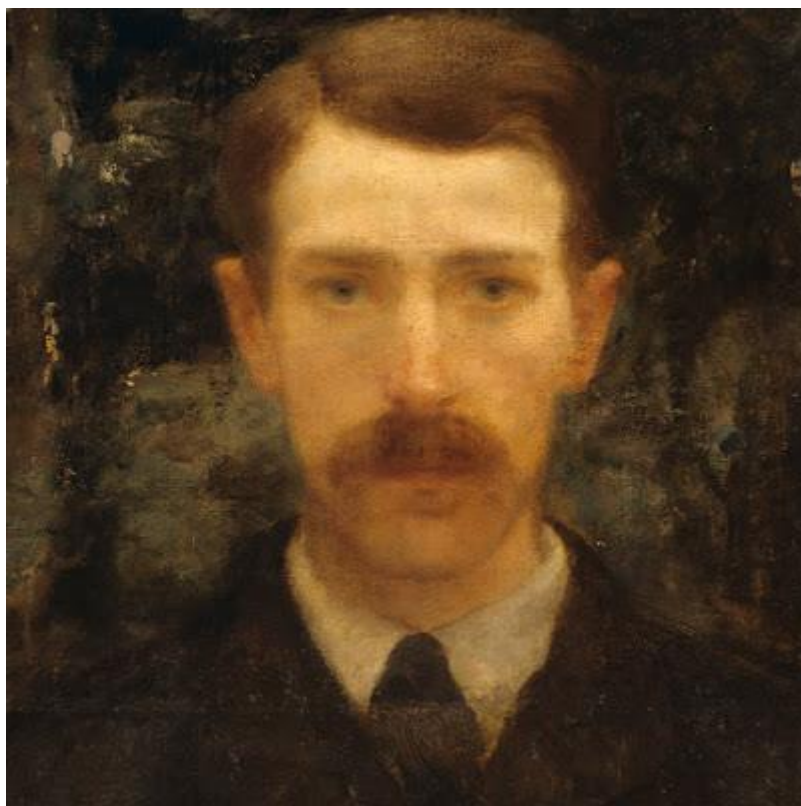
**2012-2013**

## TARTALOMJEGYZÉK

Ferenczy-kiállítás a Nemzeti Galériában .....	3
Örkény: Április.....	11
Tihanyi-kiállítás a KOGART-ban.....	17
Spiró György: Magtár .....	19
Peer Gynt az Örkény Színházban.....	26
Cézanne-kiállítás a Szépművészetiben.....	32
Világítás itt és ott, avagy mi van az álarc mögött .....	40
Hamlet a Nemzetiben 2012 .....	43

## Ferenczy-kiállítás a Nemzeti Galériában

(2011. november 30. – 2012. június 17.)



Ferenczy-képeket, nagybányaiakat mindig lehetett látni, amióta önálló múzeum- és tárlatlátogató vagyok. Tizenöt éves koromtól Duna-parti sétáim során (a Margit hídtól a Kossuth hídig) gyakran betértem a Nemzeti Galériában, amely épp akkor nyílt meg, 1957 őszén, a Kossuth téren. Elbűvölt a századelőnek a jelenünktől oly távoli, de annál vonzóbb világa. Amikor pedig a Galéria felköltözött a Várba, a Ferenczy-életmű legfontosabb darabjai kiemelt helyen, egy csokorba rendezve voltak láthatók. (Nem csoda, hiszen akkoriban a komolyan vehető művészettörténészek többsége Fülep Lajostól tanult művészetről gondolkodni.) A hetvenes évek elején megnyílt Szentendrén a Ferenczy-múzeum, ahol a család többi tagjának, Valérnak, Noéminek, Béninek és Fialka Olgának a művei is láthatók voltak. Egészen 2010-ig. Akkor azonban bezárt. Az épületet úgy adták át egyházi tulajdonba, hogy új helyszínről nem gondoskodtak. Tervek ugyan vannak, de sok reményt nem fűzhetünk hozzájuk. Most folyik ugyanis az önkormányzati intézmények államosítása, forrásaik elvonása, az egész múzeumi rendszer ellehetetlenülése. A Ferenczy-múzeum jövője sem túl biztató.

Ez a bizonytalanság és születésének 150. évfordulója miatt is időszerű volt, hogy a Galéria előrukkoljon végre egy életmű-kiállítással a Mednyánszky, Munkácsy, Vaszary, Markó tárlatok után. Az utóbbi években érdekesebb volt a Kogartban járni, ott voltak ugyanis az izgalmasabb látnivalók (Csernus, Kondor, Gulácsy, Márffy, Egry, Tihanyi). A Galériában talán csak a Fauves-ok tárlata volt kivétel, meg a Nyolcaké, amelyet Pécsről már nem is a Galériába vittek, hanem a Szépművészetibe, mintegy megelőlegezve a Galéria szétverését,

összevonását a Szépművészetivel. Ki tudja, ki mire nézte ki magánk a volt királyi vár reprezentatív termeit a Galéria kipiszkálása után.

A Ferenczy-tárlat koncepciójával nem vitatkozom. Az időrend, az egyes korszakok reprezentatív műveinek bemutatása, kiegészítve tematikus termekkel, grafikákkal, olyan semleges rendezőelv, amely a nézői élménybe nem avatkozik bele kénytelenül. E tekintetben konzervatív vagyok. Nem szeretem, ha a kurátorok rám erőltetik a víziójukat az adott festőről vagy művészcsoporról. Én a magam víziójára vagyok kíváncsi, azt szeretném külső befolyás nélkül, a művekkel való találkozás közben átélni. Bár manapság világszerte divat a tudományoskodó elrendezés, amely gyakran a főcímet adó művész nevét csak reklámnak használja, és korlátozott számú műve bemutatása mellé valami mást kínál, legtöbbször olyasmit, ami önmagában kevésbé vonzó, érdeklődést alig keltene.

Persze a világnagyságok teljes életművét lehetetlen volna folyton utaztatni a világ körül. Lehet legitimitása néhány, újszerű kontextusba állított kép bemutatásának is. A magyar festők esetében azonban elvárna az ember, hogy legalább a kerek évfordulókon a nagy nemzeti intézmények törekedjenek tárlatukon az elérhető legnagyobb teljességre. Ez persze nem jelenti azt, hogy a magyar nagyságok esetében ne lenne értelme új szempontokat érvényesíteni. A Nyolcak esetében például nagyon is legitim cél volt bemutatni a csoport kialakulásának történetét, nem is szólva a száz éve megrendezett közös kiállításuk rekonstrukciójáról. Bár a Nyolcak esetében a kurátorok kissé túlzásba vitték a szempontok halmozását. Volt ugyan csoport-történet, de az I. világháború utáni szétszóródásuk szomorú és tanulságos történetéről hallgattak. A tematikus termek közül pedig csupán a portréké volt meggyőző, a csendéleteké azonban nevetséges halmozásnak tűnt. Ha csak nem a lejáratásuk volt a cél. Ugyanis a terem közepébe állított Cézanne piskótás csendélete köré rendezett kéttucatnyi Nyolcak-csendélet arctalaná tette az egyes alkotókat, a képek kioltották egymást, csömört keltettek.

Ha nem vitatkozom a koncepciójával, miért volt mégis nézhetetlen a Ferenczy-kiállítás? Mert sikerült a korszerű világítási technikát úgy alkalmazni, hogy az lehetlenné tegye a képek megtekintését. A látogató úgy érezhette magát, mint egy szellemvasúton vagy a rémségek palotájában, ahol a vaksötétből időnként elő- elővillan valami, bár nem mindig lehet tudni, hogy mi. Még jó, hogy megrémülni nem kellett. Hacsak nem attól, hogy még az a szűken mért fény is kihunyt itt-ott, és egyes képek teljes sötétségbe burkolóztak. De ahol működött is a világítás, ott sem volt benne sok köszönet. A képek többsége ugyanis annyira fénylett (talán agyon vannak lakkozva), hogy nem volt olyan szög, ahonnan jól láthatók lettek volna. Ezt tetézte még a megvilágítás olyan dilettáns beállítása, hogy a képkeretek árnyéka gyakorta rávetült a képfelületre, sötétségbe borítva annak negyedét, harmadát. Ha pedig véletlenül csipkés volt a keret, a csipkék árnyéka jelentősen átkomponálta a mű kompozícióját. Íme egy kis ízelítő az itt vázolt állapotokról:



Zavaró volt az is, hogy a képeket szokatlanul alacsonyra, padló-közelben rögzítették. Ez akár előnyös is lehetett volna, hiszen a képek centruma többé-kevésbé a látogatók szemmagasságába esett, és így kelthették volna a kép terében való ott-lét érzetét. Persze, ha az említett állapotok (világítás, lakkozás, képkeretek árnyéka) engedték volna a zavartalan szemlélődést. Voltak azonban olyan képek is, amelyeket nevetséges volt a felkínált szemmagasságból nézni. Ilyen volt *A hegyi beszéd*, amelyet még a többinél is alacsonyabbra helyeztek a rendezők, olyannyira, hogy a tárlatlátogató kénytelen volt a domb tetején ülő Krisztusra fentről lefelé tekinteni:



A kurátorok számára szemmel láthatóan nem volt evidens, hogy a szemlélőnek a Krisztust hallgató emberekkel kellene egy magasságban állnia, hogy egy legyen a Krisztust hallgató

egyszerű emberekkel, hogy velük együtt élhesse át a kép köznapiságba rejtett spiritualitását. Ezt lehetetlenítette el a kép elhelyezése.

Mint látjuk, volna mit tanulniuk a kurátoroknak a műértelmezésen alapuló kiállítás-rendezésről. Pedig korábban voltak a Galériának olyan szakemberei, akiknek ez evidens volt. Az állandó kiállításon mindig a megfelelő magasságban állt a kép. Vajon ugyanoda fog visszakerülni? Vagy mostantól fogva arra vagyunk ítélve, hogy e szelíd Krisztusra valamiféle magaslatról nézzük le, megfosztva a kép mélyebb jelentésének átélésétől?

Megkérdeztem ifjú kísérőimet, nem tartanák-e kínosnak, ha leguggolnánk, hogy a megfelelő szögből érzékeljük a kép terét. Nem tartották kínosnak. Így ott guggoltunk percekig, és engedték, hogy hasson ránk a belőle áradó szelíd varázs. Elmerülve a kép világában, nekem mindig olyan élményeim elevenednek fel, mint Giotto Szent Ference, a preraffaeliták néhány képe és írása, Miskin herceg és Bulgakov Jesuája.

Kilépve a Galéria épületéből, a Vár napsütötte utcáin azon merengtem, hogy nem azért nem jó megöregedni, amiről mindenki beszél, hanem azért, mert már nincsenek előttünk azok a generációk, akiktől szerettünk tanulni. Már csak az írásaikkal vannak jelen, újabb és újabb művészetértelmezésükkel nem állítanak szellemi kihívások elé. Helyükön ma olyanok dolgoznak, akik 15-25 évvel ezelőtt a mi diákjaink voltak, és már akkor is hiányzott belőlük az igény, hogy alaposágban, elmélyültségben túltegyenek apáikon, nagyapáikon. Beérték, és ma is sokan beérik a modern kor kínálta újabb és újabb technikai újdonságokkal, és a korszerűség látszatát keltve kerülik el a fárasztó értelmező szellemi munkát a régiekkel való találkozásukkor. Így aztán a szemünk láttára válnak hieroglifákká a múlt minap még eleven jelei.

### **Függelék helyett (Fülep Ferenczyről és némi reflexió)**

Amit a kurátorok nem nyújtottak számomra, megtaláltam Fülep Lajos 1917-es írásában. (A cikket Eöry Lajos néven a *Nagybánya* című lap 1917. május 17.-i száma tette közzé.) Olvasva Fülep írását megtapasztalhattam, hogy a szövegek jelentése valóban, a hermeneutika szabályai szerint, állandó mozgásban van.

Mindenekelőtt azért volt izgalmas Fülep Ferenczy-írást újraolvasni, mert felidézte a századvég, századelő világát, a fiatal Fülep radikalizmusát, amely Adyhoz hasonló kérlelhetetlenséggel szállt szembe a milleniumi nemzeti dicsőség álpátoszában tocsogó politikai és művészeti elitjével. És ez a látásmód most hirtelen nagyon is aktuális lett. A 2011-es jobbos alaptörvényt dicsőítő, államilag szavatolt (és a Galériában is kiállított) képförmedvények olyan, már száz éve is elavultnak számító üres formák és mentalitások feltámasztását jelentik, amelyek már akkor is gátjai voltak a magyar modernitásnak.

Fülep szerint elévülhetetlen érdeme ennek az iskolának, és személy szerint Ferenczy Károlynak, hogy „(m)egtagadta az akadémiai, hivatalos művész-gyárakban mesterségesen sokasított és konzervált, állam és társadalom maradiságán élősködő álművészetet.” A hivatalos művészet számára a hagyomány, amelyre hivatkozott, csak külsőség. Amit létrehozott, csak „szomorú és hullaszerű karikatúrája” „az évszázadok alatt megszentelt hagyományok(...)”-nak. A nagybányaiak nemcsak megtagadták, de „sikerült teljesen megsemmisíteniük az álművészetet, megdöntötték egyeduralmát, és megteremtették a lehetőséget az új és szabad fejlődésnek.”

A szembefordulás az élőködő maradisággal a századforduló, századelő nagy művészeti és szellemi forradalmának közös jegye volt, amelynek maga a Fülep is az egyik radikális harcosa, ahogy erről ifjúkori publicisztikája tanúskodik. Olyan ő ekkoriban (a cikkhez képest 10-12 évvel korábban), mint Tihanyi róla készült portréján: nagyhomlokú, elszánt, kemény, szögletes, hajthatatlan és gögös igazsághirdető.



Amit Fülep harcai jelentettek a művészetfilozófiában, azt a nemzedék egésze számára Ady testesítette meg, amikor a magyar Ugarral azonosította az ország szellemi, mentális és kulturális állapotát, urait pedig a minden korszerűt elátkozó Pusztaszerrel. Az irodalomban Ady és a Nyugat első nemzedéke voltak azok, akik „*megteremtették a lehetőséget az új és szabad fejlődésnek*”.

A harc heve, szenvedélye még egy évtized múltán is átsüt Fülep szövegén a jelzők, a határozók halmozásában (*maradiságán élőködő ál-művészet, mesterségesen sokszorosított, szomorú és hullaszerű karikatúra*) és a gyilkos iróniában (*nemzeti kosztümökben parádézott, nemzeti hagyományokról dikciózott*).

Nos, a szöveg e ponton új jelentéssel bővül számunkra, hiszen a mai jobboldal éppen ezeknek az elévülhetetlen érdemeknek a visszavételére vállalkozna. Szívesen kiiktatná a modernitás százéves történetét a magyar szellemi életből, közgondolkodásából.

Fülep az európai naturalizmus és impresszionizmus, és velük együtt a nagybányaiak és Ferenczy helyét, szerepét a művészettörténet, a művészetfilozófia tágabb kontextusába helyezi, és a quattrocento nagy művészeti forradalmával állítja párhuzamba. Míg ők ötszáz éve a harmadik dimenzió ábrázolását, a mély tér problémáját oldották meg a vonal és a forma segítségével, addig a naturalizmus és az impresszionizmus alkotói a szín és a valór formateremtő szerepét ismerték fel. A cikk végén Fülep a művészi érték mellé odaemeli az etikai magatartás erejét és eredményeit, hiszen Ferenczy „*a művészi szabadság és tisztesség harcát mindenkiért megvívta (...). Ez az, ami benne abszolút és maradandó.*”

Ma is tocsog a támogatott művészet a híg nacionalizmusban, amely hamis, giccses meggyalázása az évszázados „*szent művészeti hagyománynak*”. Maga az ország is ezen az úton kényszerül járni. Akkor kifelé látszottunk jönni a mocsárból (bár ez túlzott optimizmusnak bizonyult), most pedig befelé megyünk.

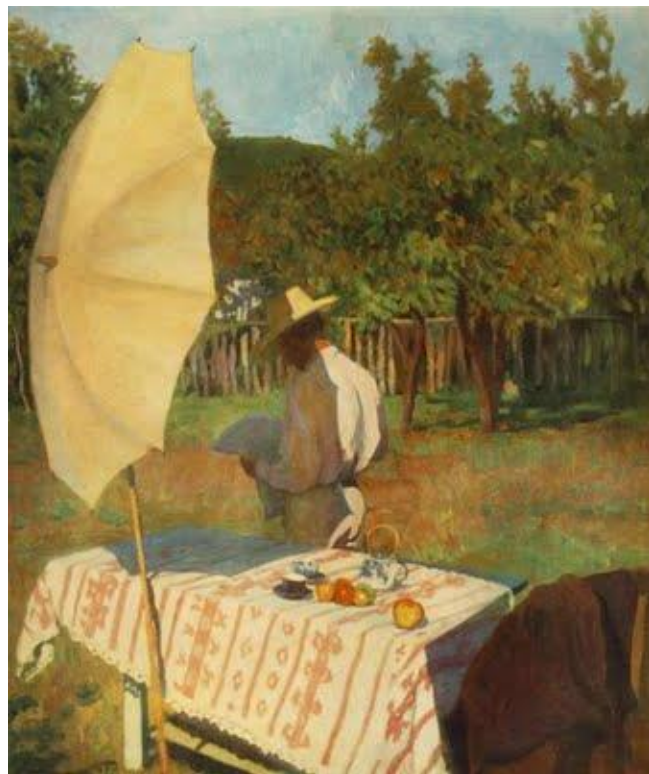
(2012. tavasz-ősz)

Néhány kép, amely az 50-es évek második felében, tizenévesen, elvágódást keltett bennem egy másféle világba, mint amilyen a mienk volt, és amilyen – úgy tűnik – ismét lesz:

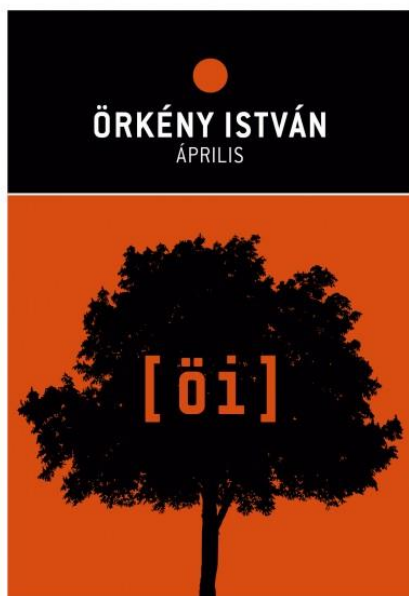








## Örkény: Április



Huszonkét éves, amikor első regényét, az *Áprilist* 1934-ben megírta. Most, születésének századik évfordulóján jelent meg először. Senkinek esze ágában sem volt mást leírni róla, mint közhelyeket: Mit keressünk benne? Thomas Mann, du Gard, Márai, Szerb Antal, Freud, néhol Proust hatását? Sokkal érdekesebb, hogy valójában egyik sem igazán jellemző az *Áprilisra*. Nem rezonál jobban az elődökre és idősebb kortársakra, mint bármely kezdő író a kortárs európai irodalomban. A sajtó szajkózza a fölényeskedő szófordulatokat: „egy tehetséges szerző szertelen könyve”, „mélylélektana kezdetleges, történetmondása kimódolt és kusza”, „jellemábrázolása közhelyes”, „a férfi-nő kapcsolatok megjelenítése nem lép túl a sztereotípiákon”.

Nem kellett volna inkább a provinciális közhelyeken túllátva rákérdezni, milyen alternatívákat hordozott magában ez az eddig ismeretlen pályakezdés? Merre indult volna ez a fiatal író, ha az élete 1939-ben nem úgy fordul, ahogy fordult? Angliából és Párizsból hazatérve a közép- és kelet-európai kataklizma várta, a náciizmus, a háború, a hadifogság, a kommunizmus. Pedig erre kellett volna rákérdezni, hiszen ez a pályakezdés nem a *Tóték*, nem a *Pisti*, nem az *egypercesek* és nem a *Macskajáték* felé indult. És nem is a fent felsorolt írók nyomdokait követte szolgáian.

Ha az *Április* Nabokov most előkerült korai, berlini regénye lenne (persze némi személy- és helységnév-változtatással), e nagyképű okoskodók nem zavaros szerkezetű művet, de a posztmodern egy korai előhírnökét, a weimari Németország bukása utáni világ első érzékeny ráérzéseit sejtenék benne.

Hiszen Nabokov *Másenykája* sem kevésbé „zavaros szerkezetű”, vagy „kusza”, mint az *Április*. Nabokov zsúfolt berlini panziója a legkülönbözőbb korú és sorsú emigráns lakójával semmivel sem jobb vagy rosszabb Örkény németországi szanatóriumának különc lakóinál. A *Masenyka* fiatal főhősének lézengése, gyerekkori és serdülőkori emlékei, szerelme egy Lolita előképének tekinthető lányka iránt, alig különbözik az *Április* témájától, problematikájától, a megírás módjától. Sőt még a két lezárás is rímel egymásra: mindkettő szökéssel zárul a kibogozhatatlan emlékek és élethelyzet szövevényéből.

Vagy Nabokov másik korai regénye, az *Adomány* vajon nem hasonlatos számos ponton az *Áprilishoz*, amelyben nem csupán egy Berlinben lézengő fiatal emigráns költő mindennapjait ismerhetjük meg, de oroszországi gyermekkori emlékeit, a lepkegyűjtő apa egzotikus utazásait, sőt még egy regénybetétet is Csernisevszkij életéről?

És most fordítsuk meg az előbbi feltevésünket! A hazai ítések szemében, ha az említett Nabokov-művek ismeretlen Örkény-írásokként bukkannának elő (persze a szükséges névváltoztatásokkal), vajon nem arról értesülhetnénk-e, hogy az orosz és európai irodalom nagyjainak megmosolyogtató lenyomataival telezsúfolt, zavaros és kiforratlan művekkel állunk szemben?

Szóval miért nem tesszük fel a valóban fontos kérdéseket: milyen írói utak lehetőségére nyílt most rálátásunk, miután megismertük a pályakezdés e dokumentumát, az *Áprilist*? Milyen íróvá készült lenni, milyenné lehetett volna a fiatal Örkény, ha Angliából nem hazatér, hanem, tegyük fel, mint Nabokov, Amerikába megy, és csak évekkel a háború után tér vissza Európába, mondjuk Franciaországba?

Az az Örkény István ugyanis, akit mi ismerünk, 1939, de még inkább 1942 után született, és amit ezt követően megélt és megismert a világból, az formálta azzá, aki számunkra ma Örkény István, az író.

A másik kérdés, amit fel kellene tennünk: vajon mit őrzött meg az 1939 előtti önmagából az érett műveiben. Ezekkel kellene foglalkozniuk az Örkény-szakértőknek, nem pedig lusta nagyképűséggel és lekezelő jóindulattal félretolni az *Áprilist*, mint valami ifjúkori botlást, amit megbocsátunk e jelentős írónak.

Persze Nabokovnak könnyű volt elhagyni Európát. Gyermekkorában előbb tanult meg angolul írni, mint oroszul. Idősebb is volt Örkénynél 10-12 évvel, emigránsként élt Berlinben, és nem is volt soha többé hová hazatérnie. A weimari Németországban még ott volt az orosz kolónia, volt közönsége, megjelentek oroszul a regényei. Később majd maga fordítja őket angolra. Örkény ezzel szemben a háború, a munkaszolgálat, a hadifogság poklában járt a következő években, majd a felszaggatott pesti aszfaltra tért vissza 46-ban, és még sokáig a zsdanovizmus vállalt-elutasított csapdjában vergődött. Amikor a hatvanas években valóban megérkezett a pesti aszfaltra, amely sosem volt az ő írói szülőföldje, és már igazából nem is létezett, csak a túlélők tudatában, akkor találta meg a maga írói identitását, és lett Budapest és egyúttal Köztes-Európa jelentős írójává. Az *Áprilisban* még korántsem erre fele indult.

A piaristák, a kereszténynek megélt úri család nem a pesti aszfalt világa volt. Az *Áprilisnak* ehhez a világhoz semmi köze, mint ahogy a 22 éves fiatalembernek sem. Az *Április* írója sok tekintetben közel állt a berlini Nabokovhoz, aki ugyancsak az európai nagyok (oroszok, franciák, Örkény esetében németek és magyarok) nyomdokain haladva tér le az elődök útjáról, megélve a maga identitás- és létproblémáit. És mivel ezek marginálisnak tűnnek a korabeli mainstreamhez képest, nagy esélyt kap új látásmód, új prózapoétika megalkotására. Ami persze a kortárs ítések számára nem feltétlenül dekódolható.

De ne csupán Nabokovot említsük. Említsük meg a sokkal későbbi generációba tartozó Umberto Ecót, illetve Italo Calvinót is. Ugyanis kinek a tollára illene leginkább az *Április* kísértet-figurája, Bernadotte, aki egy élő hegedűművész kísértete, és csak azok láthatják, akik a nyárspolgári rend ellen láznak. Bernadotte nem csupán mozog és arcokat vág, de beszél, sőt szerelmes és féltékeny is. Majd mint egy csalódott középkori lovag, elhagyja reménytelen szerelme helyszínét, és visszatér az éppen távoli országokban turnézó hegedűművész lelkébe. Mi ez az epizód, ha nem annak a jele, hogy az ifjú Örkény nem csupán mesterei nyomdokába lép (itt leginkább Szerb Antalt említhetjük), hanem nyitva állna előtte számos út a majdani posztmodern felé is.

Az *Áprilisban* egy ambiciózus, igényes fiatal író mutatkozik be. Pontos elképzelései vannak arról, miként lehet a megélt életet úgy formába önteni, hogy az eleven élmény strukturáltan, figurákban, szituációkban, gondosan formált nyelvben, szimbólumokban, a maga többértelműségében keljen életre. A megalkotottság hordozza az élményanyagot, a létélményeket, a létproblematikát. A hevület objektív formát ölt, sosem süt át a szövegen a közvetlen líra. A struktúra fegyelmez. De a megtalált formának sem lesz az ifjú Örkény a

megszállottja. Tudja jó vegyészként, hogy az ember alkotta renden túl mindig újabb káoszra lelünk. A rend ugyan a megismerés eszköze, de a világ összetettségét a koncepciók sokasága sem foghatja be maradéktalanul. A káosz mindig új és újabb kihívással tör elő a rend mögül.

Az *Április* valójában egy karcsú, alig 240 oldalas nevelődési regény, amelyet az író öt fejezetre tagol. Minden fejezet címe egy női név. Az első hatvan oldalé *Erna*, amely a gyermekkoráról szól, és a főhős, Kapu Kristóf porosz nevelőnőjéről kapta a címét. A másodiké *Helena*, aki valójában mellékszereplő a regényben. A svájci határnál álló szanatórium fiatal és gazdag dél-amerikai lakója, akinek majd csak az utolsó előtti fejezetben lesz köze Kristófhoz. A harmadiké *Klementin*, aki a főhős édesanyja, és akiről a legfontosabb információkat majd csak a következő, *Zsófia* című fejezetből tudjuk meg. Kristóf felesége, Zsófia levele szól az anya korábban elhallgatott titkáról, amely majd megérleli Kristófban a döntést a maga további sorsáról. Az utolsó fejezet a *Germaine* címet viseli. Svájci kislány ő, egy kis Lolita, akivel Kristóf még 12 évesen találkozott az első fejezetben. Germaine úgy marad meg a főhős emlékezetében, mint a szabadság jelképe.

Az öt fejezet a poroszos rendet és fegyelmet megtettesítő Ernától az ösztönök szabad követését sugalló Germaine-ig ível. Eközben azonban minden fejezet maga is a társadalmi konvenciók, a rend és a fegyelem, valamint a ki-kiszabaduló ösztönök világára nyíló szakadékok kettősségére épül. Már az Ernával, a porosz nevelőnővel töltött évek is a nappali rend és az esték kettősségében telnek. Ezt tetézi a váratlan fordulat, hogy Erna 12 évi poroszosan fegyelmezett szolgálata után se szó se beszéd megszökik egy általa gyűlöltnek és visszataszítónak nevezett kövér zsidó vándorkereskedővel. Senki sem érti, miért kellett szöknie, és miért épp vele.

A faluban, ahol Kristóf a családjával él, mindennek megvan a maga rendje és helye, az uraknak, a parasztnak, a szolgáltnak, a cigányoknak. Vasárnaponként azonban elszabadulnak a szenvedélyek, italozás, hangzavar, verekedés, békétlenség lesz úrrá a népen (az urak ezalatt a házaikba zárkoznak), és csak késő este, a hétfőre készülődéskor, tér vissza minden a megszokott medrébe.

Az anya alakja a megtettesült korabeli nőideál. Világa a konyha, a kert, a rend a házban, a tisztaság. De ez csak a látszat. Klementin beszorítva érzi magát szűkös életbe, mint akitől ellopták az álmait. Egyszer, harmincöt éve, viszonya volt egy Erdélyből áttelepült szomszédal, Tavasz Gergellyel, de ez a kapcsolat zsákutcának bizonyult. A *Zsófia* című fejezetből pedig az is világossá válik, hogy Kristóf e kapcsolatból született. Ez pedig végzetessé teszi Zsófia és Kristóf házasságát, hiszen ők, mint kiderül, valójában féltestvérek.

Az öt fejezet azonban nem az egyetlen strukturális elem, amely meghatározza a regény szerkezetét, és elvezet a gyermekkorból a felnőtt korba. A regény jelene ugyanis Kristóf harmincöt éves korában játszódik egy szanatóriumban, Németországban, München közelében, a svájci határnál, és mindössze néhány márciusi, áprilisi hétig tart, a megérkezésétől a szökéséig.

Kristóf azért érkezik ide, mert minden látható ok nélkül válságba került a házassága. Azt reméli Zsófiával, hogy egy kis szanatóriumi pihenés után majd visszazökken az életük a megszokott mederbe, ahogy az Kálnán, a falujukban mindig is folyni szokott.

A szanatórium lakói, akikkel Kristóf találkozik, mind különcök, furcsa figurák, Európa különböző szögleteiből kerültek ide. Némelyikük a későbbi Örkény-darabok, egypercesek

szereplőinek előképei, mint Benedek, a feltaláló, aki olyan esőköpenyeket gyárt, mint az itatós, már a legkisebb esőtől is átázik, az autósok számára átlátszatlan tejüvegből készült szélvédőt kínál, és olyan vadászfegyvert készít, amely visszafelé sül el. De ilyen figura az őrnagy is, aki valójában sosem volt katona, nem járt a harctéren, mégis a térdében maradt, valóságosnak vélt golyótól szenved. Vagy Helena, akit egy élő hegedűművész kísértete üldöz. E figurák a szanatórium betegei, így aztán senki sem lepődhet meg alakjukon, rögeszméiken, abszurd párbeszédeiken. Legfeljebb az fedezheti fel kedvteléssel az író groteszk fantáziáját, humorát, aki a későbbi Örkény nyomait keresi. A varázshegy gyilkos paródiájaként is olvashatjuk.

A szanatóriumi történetük sem nélkülözi a korábban már említett kettősséget, a rend és az élet szabad, kusza természetességének egymás ellen feszülését. A két elvet Dr. Fritz és Dr. Weinman alakja testesíti meg. Fritz képviseli a rendnek még az Erna-féle poroszos változatánál is gépiesebb öncélúságát, míg Weinmantól semmi emberi nem idegen. Meggyőződése, hogy a beteg akkor gyógyul meg, amikor egészséges akar lenni, és vállalja ennek a döntésnek a következményeit, míg Fritz erőszakkal akarja a kötelesség és a felelősségvállalás elfogadását kicsikarni betegeiből. Legjobb gyógymódnak egy gyalogsági hadgyakorlatot, esetleg egy igazi háborút tartana.

A szanatóriumi jelennek fontos formaszervező szerepe van a regényben. Ez az a közeg, amelyben a múlt természetes szituációkban tud megelevenedni, hiszen egy „beteg” szeretne visszatérni a mindennapok világába. Így minden keresettség nélkül illeszkednek az elbeszélés rendjébe a Weinman doktor rendelőjében, a terápia keretében felidézett múltbeli események, az önvizsgálat, a visszaemlékezés-töredékek, álmok.

A regényben három strukturális elv keresztezi és egészíti ki egymást. Az öt fejezet követi a személyiség-fejlődés fontosabb állomásait a gyermekkortól a jelenig, majd a zárlatig. Ezzel párhuzamosan zajlanak a jelen eseményei a szanatóriumban az érkezéstől a szökésig. A harmadik síkban, a szimbólumok nyelvén, a mű filozofikus rétegében Ernától (rend és konformitás) indulunk el, és Germaine-ig (a nonkonformitás szabadságáig) jutunk el. A mű lezárása az *opera aperta* (ismét csak Eco) elve szerint nyitott, többértelmű. Az utolsó képben Kristóf elhajtva előbb a zakóját, majd a nyakkendőjét, óráját és minden ruhadarabját, meztelenre vetkőzve fut boldogan a napsütötte svájci domboldalon a szabadság (Germaine) vagy a pusztulás felé.

Tehát nemhogy kusza, de éppen hogy átgondolt, kimunkált a regény szerkezete. Összetett és mégis jól tagolt, áttekinthető. Ez a műgonddal megalkotott struktúra képes felidézni mind a valóság felszíni rendje mögött létező, zavarba ejtő rendezetlenségét, mind a főhős útkeresésének labirintusát. Mindezt úgy teszi, hogy elkerüli a nehézkes életrajzmesélést, a fárasztó leírásokat, a szereplők részletező bemutatását, a főhős hosszadalmas belső monológjait, az elbeszélő értelmező fejtegetéseit. Ezt az Örkényre később is oly jellemző ökonómiát az elbeszélői szöveg megformálásának módja teszi lehetővé. A mű tömörsége ugyanis a hajlékony elbeszélésmódban rejlik, amely könnyedén és természetesen vált át az objektív elbeszélői nézőpontból belső monológba, többnyire szabad függő beszédben, majd párbeszédre vált, szituációt rajzol, hogy azután ismét visszatérjen a belső monológhoz, a szabad függő beszédhez. Ez utóbbi arra is alkalmas, hogy pergővé tegye a figurák bemutatását, csupán a főszereplő futó benyomásait rögzítve. Ez a módszer gyorsítja fel a síkváltásokat, hiszen a töredékes belső monológ képzettársításai könnyen átlépnek a jelenből a múltba, átvezethetnek az ébrenlétből az álomba és vissza. Ez utóbbit figyelhetjük meg Benedek és Kristóf első találkozásakor:

„Hamarjában nem tudja, honnan jön a hang, álmából hallatszik-e a kopogás, vagy az ébrenlétbe hívja vissza? De újra hallja, aztán még egyszer, erősbödve. Kinyitja a szemét. Riadtan néz a sötétségbe: - Ki az? – kérdezi, s megijed saját hangjától. Az ajtó lassan kinyílik (...) Kristóf merev pillákkal nézi a betolakodót (...) Alacsony, kövér és kopasz. Még sosem látta ezt az arcot. (...)

– Kukucs... pipiii!

Kristóf (...) nézi a belépőt, piros, eres orcáját, keskeny állát, zömök vállát „Nem láttam soha” – gondolja zavartan – de hasonlít valamire. Talán Elő-India hegy- és vízrajzi térképére emlékeztet... igen, ez az” a hasonlóság csakugyan meglepő. Fönt, az északi határon néhány hófehér hajcsimbók a Himaláját jelzi, halántékán az ér a Gangesz.(...) Megköszörüli hangját, és megszólítja a betolakodót:

– Mit óhajt, kérem?(...) Kicsoda ön, ha meg nem bántom?

– Benedek.

– Benedek?

– Igen. Be-ne-dek! És most menjünk vacsorázni. Nyolc óra, s a szanatóriumban korán tálnak.

– De én nem akarok még vacsorázni.

– Az más – mondja engedékenyen Benedek.”

E rövid részlet is jól illusztrálja a gyors nézőpont- és síkváltások tömörítő erejét, a szituáció, a figurák gyors bemutatását, az elbeszélői szöveg és a szabad függő beszéd formájában megjelenő belső monológ technikáját, nem is szólva a jelenet groteszk humoráról, amely egyszerre fakad Benedek személyiségéből és a főhős váratlan képzettársításából.

Ezek a prózaalkotó eszközök és a műegész szerkezete, esztétikai megformáltsága teszi lehetővé, hogy túlírt és didaktikus fejtegetések helyett közvetett eszközök hordozzák a mű létfilozófiai kérdéseit és a lehetséges válaszokat a szabadság és a rend, az ösztönök és az értelem szerepéről.

A regényben felvetett létproblematika ugyanakkor egy tágabb, az egyéni léten túltekintő kontextusban jelenik meg, amely Európa jelenét és jövőjét is érinti. A Dr. Fritz-i erőszakos rendteremtésnek nem csupán az egyéni létet érintő vonatkozásai vannak jelen a szövegben, de találunk utalást ennek a felfogásnak az állami szintre emelésére is. „... nem volt titok, hogy Fritz és kartársai már egy új, meg nem alkuvo szellemet képviseltek, (...) és ha szabad volna általánosítani, azt lehetne mondani, hogy ez az új Németország szelleme volt.” A fiatal író reflexiója a weimari köztársaság bukása utáni helyzetre 1934-ben mindenképpen figyelemre méltó.

E tágabb kontextus megjeleníti a Fritzével merőben ellentétes pólusát is a felvetett problematikának. Helena alakja alkalmas arra, hogy rálássunk a vén Európára egy életteli, szenvedélyes dél-amerikai ifjú hölgy nézőpontból. Ez az ösztönösen élő, nem nagy intellektusú fiatal nő elagottnak, életöröm nélkülinek érzékeli kontinensünket. „Helena Európa ellen harcol, az öreg és szívós világrész ellen, mely kókadtan fityeg Ázsián, mint egy csökevényes, elkorcsosodó szerv (...) Játszi napfény, tüzes virágok, barnára sült arcok, villanó szemek... Mi dolga itt Európában? (...) Nem tudnak szeretni – dűnnyögi némán.” E nézőpont magyarázza, hogy miért kapott Helena egy önálló fejezetcímet a regényben, holott a szerepe Kristóf életében elhanyagolható. Nézőpontja, lénye azonban fontos alkotóeleme a létprobléma kontextusának felrajzolásában, és összezseng Germaine, a gyermekkorban megismert kislány alakjával.

Mindez persze nem jelenti azt, hogy az igényes kérdésfelvetés és az adekvátnak mondható, tömör és mégis a lézés fésületlen mindennapiságát is hitelesen megidéző regény akár formájában, akár gondolataiban hibátlan remekmű lenne. Idézhetnénk túlírt jeleneteket, visszaemlékezés-részleteket, a korabeli közgondolkodás még meg nem emésztett leképezését, így a viszolygást (ami nem az elbeszélőé) a kövér zsidó vándorárustól, vagy a fejtegetést a magyarok magányáról és elpusztíthatatlanságáról (ami Kristóf véleménye), vagy a kicsit krimi-ízű és egyben melodramatikus fordulatot arról, hogy Kristóf és a felesége féltestvérek. Ezek azonban nem feledtethetik, hogy az ifjú Örkény nagy ambícióval, műgonddal és önmérséklettel foglalta regénybe az ifjúkor, a pályakezdés, de valójában az élet egy sarkalatos problémáját, a választást a megszokottra való betagozódás és a vágyott szabadság között. És igénye volt arra, hogy ezt a problematikát számos mintán vizsgálva, a kor valóságos kontextusába helyezze.

És most tegyük fel a már korábban említett kérdést: vitt-e valamit tovább, őrzött-e meg valamit Örkény élete első 22 évéből, a pályakezdő íróból, az *Április*ből a *Kulcskeresők*ben, a *Pisti*ben, a *Macskajáték*ban, a *Tóték*ban, az egypercesekben? A felvetett probléma megválaszolása egy monográfia egy fejezete lehetne, de jelzésszerűen utalhatunk arra, hogy bizony, a filozofikus megközelítés, a líra és a groteszk határmezsgyéje, a művészi formába rejtett személyesség mindig is sajátja maradt Örkény írásművészetének, persze más-más színkeveréssel és értékszerkezettel. Másrészt, ami a miliót illeti, a *Tóték*ban ott látjuk új hangszerelésben és új kontextusban a vidéki kisemberek zárt, hagyományos életvitelét, értékvilágát, a megörökölt szerepek megkérdőjelezetlen továbbélését, A *Macskajáték* is felidéz a keresztény középosztály elaggott képviselőinek múltjából és jelenéből nem is keveset. És bár a mű nem erről szól, a „példabeszéd”, a „parabola” szociálisan is hiteles szereplői ők. És ez is megérdemelné az alaposabb végiggondolást.

### **Utószó, avagy hogyan kellene Örkényt olvasni**

ÖRKÉNY LEVELE Balassa Péter tanulmányáról „(...) figyelmedbe ajánlanám Balassa Péter tanulmányát, mely életművem lényegéről szól (*Egyperces novellák, Pisti*) olyan filozófiai értelmezéssel, amiben eddig nem volt részem.(...). Ez az első olyan tanulmány életemben, mely nem idegen és tradicionális esztétikai normák alapján, hanem saját koordinátarendszerében elemzi művemet. Ráadásul ennek az elemzésnek nálunk elég szokatlan mélységei vannak, nem a kritikus saját sémáiból, hanem a műből magából indul ki, hogy egy írói életművet értelmezzen. (...) végre egyszer a magam normái alapján ír valaki (...).

2012 nyár



## Tihanyi-kiállítás a KOGART-ban

Egy bohém festő Budapesten, Berlinben és Párizsban

2012. április 20 - augusztus. 20



Ismét érdemes volt a Kogartba menni. A 20. századi modern festők gyűjteményes kiállításai rendszeresen itt láthatók. Most éppen Tihanyi, Márffy és Egry után harmadikként.

Képei negyven éve nem voltak összegyűjtve láthatók, bár néhány művével mindig jelen volt a Nemzeti Galéria állandó kiállításán. 1973-ban is csak azért nyílt emlékkiállítás, mert ezzel a feltétellel kerülhetett haza a hagyatéka.

Tihanyi párizsi barátai, André Kertész, Brassai és Jacques de la Frégonniere a festő halála után 35 évig őrizték műveit, személyes tárgyait a világháború, a náci megszállás alatt éppúgy, mint a hidegháború évtizedeiben. A barátok feltétele akkor, negyven évvel ezelőtt teljesült, de azóta már két nemzedék nőtt fel anélkül, hogy Tihanyinak életmű kiállítása lett volna Magyarországon.

A Kogart gazdag anyagot mutatott be műveiből, személyes tárgyaiból. Láthattuk önarcképeit, híres és nagyszerű portréit a századelő szellemi életét meghatározó alakjairól, Fülepről, Kassákról, Babitsról, Tristan Tzaráról, Móriczról, Bölöni Györgyről, Déry Tiborról, Tersánszkyról, de pár másodpercre maga a festő is megelevenedett néhány digitalizált némafilmkocka segítségével.

Minden kedvencem itt volt, a nagybányai fauves-os, nabis színvilágú képeitől az említett portrékig, és a bécsi, berlini és párizsi évek alkotásaiig. A Fülep-portré már első rápillantásra meghökkentett kamasz koromban. Meglepett Tihanyi emberismerete, az a képessége, ahogy egy személyiség számos, gyakran egymásnak ellentmondó tulajdonságait képes volt árnyaltan és tömören ábrázolni, és mindezt a modern festészet eszközeivel. Ez utóbbi azért lepett meg, mert az volt a tapasztalatom, hogy az avantgárd festészetet, de legfőképpen a kubizmust jobban érdekelte a világ térgeometrikus szerkezete, mint az ember személyisége. Az individuum, amely a romantikától az avantgárdig a művészet és a filozófia érdeklődésének középpontjában állt, az avantgárd számára túlhaladottnak tűnt. Az a paradox helyzet állt elő, hogy az avantgárd a tömegtársadalmak tömegművészete akart lenni, holott a tömegek ízlése még vagy egy évszázadra megállt valahol a barokk és a biedermeier táján.

Az avantgárdot a tömegtársadalom, a tömegember, a megalopolisz lakója és új életformája foglalkoztatta, nem az individuum. Nem így volt ez a Nyolcak és Tihanyi esetében. Valamennyiük portréfestészete kiváló. Ennek oka bizonyára az, hogy Magyarországon összetorlódott az idő, az európai stíluskorszakok, a filozófiai gondolkodás, a társadalmi fejlődés több korszaka csúszott egymásba, így a századelő nálunk hangsúlyozottan az individualizmus korszaka. Ezt tapasztalhatjuk a Nyugat első nemzedékének költészetében, prózájában, de ezt érzékelhetjük a monarchia utolsó évtizedeinek hatalmas méretű vállalkozásaiban, építkezéseiben, iparosításában.

Avantgárd és individualizmus. Ez volt kamaszként számomra a vonzó párosítás. Tihanyi és a Nyolcak festészete, Apollinaire költészete, persze csak a nyugatosok után.



Hadd idézzek fel három mozzanatot a Tihanyihoz kapcsolódó, ritkán említett tényekből. Az egyik Robert Desnos szürrealista költőhöz, a másik Károlyi Mihályhoz, a harmadik Csécsy Imréhez kötődik. Mindhárman azoknak az európai értékeknek a hordozói voltak, amelyek Tihanyi halálakor is idegenek voltak a hivatalos Magyarországtól, mint ahogy ma is azok. És akik mindig is közel álltak az én értékorientációmhoz.

1936-ban - a párizsi "Ars" kiadónál - gazdagon illusztrált mű jelent meg Tihanyi 1908 és 1922 közötti festészetéről. A könyv szerzője a szürrealista Robert Desnos, aki néhány év múlva a Résistance költője lett, és német koncentrációs táborban pusztult el. *"Van benne valami az ősi hegyek keménységéből"* - írja Desnos Tihanyiról, és festészetének *"nem romló ifjúságára, konokságára és népi szellemére"* hívja fel a figyelmet. Úgy véli, hogy *"az alapvető különbségek ellenére, amelyek a két festőt egymástól elválasztják, Diego Riverával, a tömör és egyszerű mexikóival"* rokon az ő művészete.

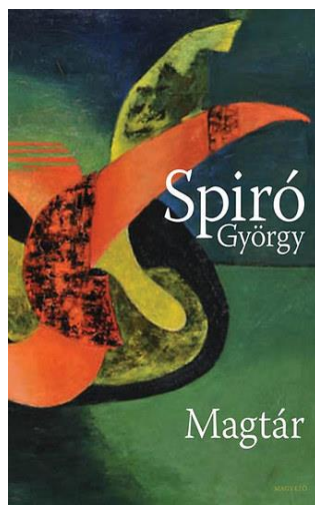
Halotti búcsúztatóján Párizsban Károlyi Mihály nem tudta végig mondani gyászbeszédét, mert felzokogott, és vele zokogtak Tihanyi barátai. Itthon Csécsy Imre, Jászi Oszkár elvbarátja, volt titkára, volt galileista, polgári radikális, ízig-vérig demokrata, aki szálka volt mind a jobb, mind a baloldali diktatúrák szemében, lemondóan állapította meg Tihanyit búcsúztató cikkében 1939-ben: *"Agyhártyagyulladás a kellő időben jött. Belerévedve a tiszta fényekbe és a szabályos formákba, éppen jókor ment el az elsötétülő világból."*

Nálunk a világ minduntalan elsötétül azóta is. Károlyi Mihály és József Attila szobrát épp most száműzték a parlament előtti teréről, hogy Tisza Istvánt állítsák a helyükre.

Tihanyi is egyike azoknak, akiket 1919 után a mindmáig egymásra torlódó elsötétülések üttek el ebből az országból. A veszteségek azóta is egyre csak szaporodnak, és az ország mind mélyebbre süllyed az önsorsrontás kilátástalanságába.

## Spiró György: Magtár

2013 tavasz-nyár



A *Magtár* Spiró György új esszékötete, amely a 2004-2012 között megjelent írásait gyűjti egybe, de ha bárki rutin-kötetnek vélné, amelynek az a legfőbb célja, hogy közreadja az író sajtóban megjelent írásait, tévedne. Spiró úgy állította össze ezt a könyvét, hogy bár az egyes írásokban portrékat rajzol, könyveket mutat be, életműveket értékel, értelmezi a mai közállapotokat, mégis a kötet egészéből egy Bildungsroman, egy fejlődésregény áll össze, amelyben nyomon követhetjük írói, színházi, irodalomtudósi, oktatói pályájának, világlátásának formálódását a hatvanas évek közepétől a jelenig.

A „fejlődésregény” kiindulópontja az első fejezet első írása, amely Bada tanár úr irodalomóráit és Gáti József Jónás könyvének Radnóti színpadi előadását idézi fel. Az érettségi előtt álló diák az irodalomról, az előadó művészetről, a színházról szerez itt meghatározó élményeket. Ezt követően írásról írásra, fejezetről fejezetre, évtizedről évtizedre nyomon követhetjük, miként formálódik a főhős valóságismerete, művészetszemlélete a találkozások, barátságok, műhelyek (Corvina, Nemzeti Színház, Katona, Kaposvár), könyvek, képzőművészeti alkotások hatására, szépirodalmi és tudományos munkáihoz végzett kutatásai és művei megírása közben.

Az I. fejezet a szellemi apák nemzedékét idézi fel. Árnyalt portrék sorakoznak itt a morális etalonként csodált Kontra Györgyről, az öntörvényű, minden irodalmi divatot elvető, de emberi helyzeteket mélyen és hitelesen megjelenítő Kardos G. Györgyről, a nagy tudású, a nemzet napszámosaként a várost berohanó Fodor Gézaról, aki „szelíd és bátor faun”-ként fáradhatatlanul tevékenykedik kiadókban, szerkesztőségekben, színházakban a modern magyar kultúra értékeinek továbbéléséért, a művészi szabadság érvényesüléséért. De nem csupán a gáncstalan „apák” szerepe fontos egy személyiség fejlődésében. A nagy tudású, de besúgóként is működő színházkritikus Molnár Gál Péter, vagy az ugyancsak ellentmondásokkal teli Major Tamás figurája is jelentős a Bildungsroman főhősének fejlődéstörténetében. De volt mit tanulnia Hubay Miklóstól és Békés Páltól is. A portrék megrajzolása közben Spiró felidézi ebben a maga eszmélkedésének, pályájának számos mozzanatát a 60-as évek közepétől 80-as évek közepéig.

A II. fejezetben a szerző a középnemzedékkel, a fivérek-nővérek életének, műveinek tanulságaival szembesül, és szembesíti az olvasót (Ferge Zsuzsa, Babarczy László, Gerold László, Juhász Ferenc, Bodor Ádám, Ferencz Győző), bár itt-ott megjelenik az öccsök és húgok műveinek tanulsága is (Háy János, Tóth Krisztina). A bemutatott személyiségekhez kötődő visszaemlékezések, múltbeli események felidézése a fejlődéstörténet tovább bontakozását jelentik. Nyomon követhetjük Spiró írói és színházi tevékenységének éveit, évtizedeit, a kaposvári dramaturg, az ELTE-oktató, a kelet-európai irodalom kutatójának munkáját, tapasztalatait, világképének változásait. Ebben fontos szerepe van a Babarczy Lászlóról, a kiváló rendezőről és színházigazgatóról szóló írásnak, amely szinte évről évre naplószerűen idézi fel közös munkájuk, emberi kapcsolatuk történetét. Ezt a színháztörténeti szempontból is fontos írást egészíti ki Gerold László portréjának az a része, amely az 1982-es belgrádi BITEF fesztiválról, és a kaposvári Marat/Sade előadás meghívásának történetéről,

majd mindent elsöprő sikeréről szól. A Marat/Sade a fesztiválon mind a három fődíjat elnyerte, miközben a színház igazgatóját, Babarczy Lászlót Aczél leváltotta.

Morális és szakmai értelemben vett etalonok a II. fejezetben is vannak. Mondhatjuk, hogy Spiró mindegyikükben felmutat ilyen vonásokat. Közülük is kiemelkedik a Ferge Zsuzsa portréja, amely az iskolateremtő tudós több évtizedes szélmalomharcáról szól egy felelős kormányzati szociálpolitikáért. Spiró a nemzet napszámosának, igazi honleánynak nevezi őt, visszaadva e szavaknak az üres pátosztól, nemzetieskedő giccstől megtisztított jelentését. Gerold László alakját hasonló elismeréssel rajzolja meg. A vajdasági magyar kultúra szervezője és művelője úgy jelenik meg előttünk, mint „őriző, (...), aki folyamatosan virrasztva, váltás nélkül vigyáz a strázsán, ahova a sorsa állította.” Ezek is mind visszaperelt szavak, amelyeket az olcsó magyarkodás hamis felhangjaitól tisztít meg Spiró, hogy ismét az Ady használta nyelv hitelességével hathassanak (*Őrzők, vigyázatok a strázsán, az élet él, és élni akar...*).

Ferencz Győző monográfiáját értékelve jelenik meg Radnóti Miklós alakja, aki „a legtisztább életű magyarok közé tartozott, aki ártatlanságát, sőt még a tehetségét is kemény munkával küzdötte ki magának.” Spiró azt az epizódot emeli ki e több száz oldalas monográfiából, amely nemcsak Radnóti, de a Nyugat költőinek, sőt a magyar költészet egészének is emblémájává válhat. A vita Babits, Gellért, Cs. Szabó, Halász Gábor, Bálint György, valamint Vas István és Radnóti között éleződött ki. Vajon hogy jobb Radnóti *A Meredek út egyik példányára* c. versének egy sora? Kell-e a „még” szó, vagy jobb lenne elhagyni? „Olyan, kit végül is megölnek, mert maga (még) sosem ölt”. Radnóti hosszan háborog a naplójában Babits döntésén, nem tud megbékülni azzal, hogy a „még” szó nélkül jelent meg a vers a Nyugatban, megtörve a daktilust. Ferencz Győző nem kommentálja az epizódot, Spiró azonban igen: „Mi minden van a kihagyott „még”-ben. Benne van Babits emberi tudása, addigra már észrevette Radnótiban a tiszta embert, aki semmilyen körülmények között nem fog ölni. Benne van az íróársak szenvedélye, egyetlen szó miatt hosszasan vitázni képesek. Benne van az a kereszténység-felfogás, amely felé Radnóti érett férfiként törekedett, benne van tömören az áldozattá válás teljes kérdésköre. Benne van a zene és az értelem konfliktusa, amely a költészetet termékenyen feszíti. Benne van ember és vállalt szerepének dinamikája, maga a líra. Benne van a nyelv.”

És Spiró következtetése: Ferencz Győző könyve valójában „(...) a magyar költészetéről szól, az egyetlenről, amiért talán mégis érdemes volt magyarnak születnünk.”

Az első két fejezet írásai alapján kirajzolódnak előttünk a Bildungsroman főhősének értékválasztásai pályájának első húsz évében, az érettségigtől a késő-Kádár-korig. A III. fejezet huszonhat írása pedig, amely a magyar próza klasszikusairól szól, és éppen a kötet centrumában áll, több ponton is illeszkedik a fejlődéstörténet egészéhez. Tekinthejtük őket az ifjúkori olvasmányélmények rekonstrukcióinak, de értelmezhetjük őket az érett író ars poeticája, prózafelfogása demonstrált kifejtésének is. Ugyanakkor felerősítenek egy olyan, a kötetben eddig is jelenlévő témát, amely majd az V. fejezet központi kérdése lesz: miként értelmezzük az elmúlt száz-százötven év és a jelenkor magyar valóságát, milyenek az ország jövőbeli esélyei.

A fejezet írásai sietős olvasásra születtek, hiszen a metró-újságban (Metropol) jelentek meg a Kossuth Kiadó klasszikus magyar prózasorozatának köteteiről. Terjedelmükben és célratörő megfogalmazásukban alkalmazkodnak is ehhez a szituációhoz, tartalmukban azonban nem. Azok a metrón utazók ugyanis, akik a magyar Pantheon nagyjainak ünnepélyes, emelkedett

értékeléséhez szoktak, meghökkenhetnek a nyers ítéleteken, a szenvedélyes, néhol szeszélyes véleményformáláson. Spiró megállapításai ugyanis nyers és elfogultak, távol áll tőlük a tudósi, recenzensi objektivitás, sokkal inkább a maga prózafelfogását, ars poeticáját érvényesíti ítéleteiben.

Spiró szerint egy műben (és írójában) legfőképpen a kegyetlen és illúziótlan valóságlátás méltányolható. A nagyság szinte kizárólagos kritériuma a megvesztegethetetlen tisztánlátás. Nevezhetnénk ezt engesztelhetetlen katasztrófizmusnak is. Esztétizálás, széplelkűsködés semmi kegyelemre nem számíthat nála. Krúdy, Kosztolányi alul marad Móriczcal szemben, bár ő is megkapja, ha „idillt hazudó világot” (*Hét krajcár*) „irodalmias, álmély közeget rajzol” (*Barbárok*), „rémes, másodromantikus mesét gyárt” (*Betyár*), de az *Erdély, az Isten háta mögött*, a *Kivilágos kivirradtig*, a *Rokonok*, vagy a *Rab oroszlán* kivívja fenntartás nélküli elismerését. Ezzel szemben az Esti Kornél *jól fogyasztható fecsegés ... csak a felszínt csiklandja ... irodalmi játék, polgári öntetszelgés, könnyű pénzkereset*. Kosztolányi megkapja a magáét Néró figurájáért is, ugyanis Spiró nem találja a császár alakját elég gonosznak. Az ok, amiért nem sikerült Kosztolányinak eltalálnia a figurát, nagyon egyszerű: „*az eredendő gonoszságot Kosztolányi nem ismerte saját magából, minden állítólagos cinizmus ellenére jámbor ember volt. A magánemberi jóság az irónál fogyatékoság.*” – vágja oda keményen. De azért nem ez utolsó szava Kosztolányiról. Az *Édes Annáról* így vélekedik: „*Mélységesen magyar ez a történet... nincs a modern világirodalom legnagyobb műveivel rokonabb magyar regény*” A *Pacsirtáról* pedig így: „*Olvassák el minden mondatát ráérősen ízlelgetve, minden jelzőjét figyelmesen megszemlélve, egyszerre fognak sírni és nevetni. Aki ezt eléri, annak a legnagyobbak között a helye.*”

Nyers kegyetlenség, elragadtatott csodálat, epés irónia - szeszélyes és mégis hiteles értékelések ezek. Olyanok, mintha valóban egy kamasz reakcióinak rekonstrukciói volnának. Érzékelhető, hogy aki ezeket írta, mélyen kötődik a megidézett szerzőkhöz, személyiségfejlődésének alaprétegeihez, eszmélkedése éveikhez tartoznak.

Spiró azonban nem csupán műveket értelmez, életműveket értékel, hanem legalább akkora nyomatékkal hívja fel olvasói figyelmét arra is, hogy e művek a mindenkori magyar valóságról szólnak, és ezek nem sokban különböznek egymástól, játszódjanak akár a 18., a 19. vagy a 20. században, és nem különböznek a jelenben tapasztalt viszonyoktól sem. Jókai *Rab Ráby*-jában ábrázolt világról így vélekedik: „*Európa és Magyarország bürokráciája, törvénykezése és mentalitása áll szemben egymással, és Jókainak sem egyikről, sem másikról nincsenek illúziói. A problémák belülről megoldhatatlanok, ezt érezzük meg leforrázva, megokosítva. (...) általa jobban megértjük, mi zajlik mostanában bennünk és körülöttünk.*” Hasonlóan fogalmaz, amikor a *Különös házasságot*, a *Rab Rábyt* és a *Rokonokat* állítja egymás mellé. Mindhárom arról szól, hogy „*nincs az a galádság, amit mifelénk el ne követhetnének megtorlatlanul. A tanúk megvehetők, az intézmények embertelenül, a saját logikájuk szerint működnek. (...), a klikkek semmi másban nem érdekeltek, csak a saját létük fenntartásában. (...) A Rokonok után a magyar irodalom e becsületes, mindentudó láncza megszakadt, holott ma is ebben a világban élünk.*” Az *Édes Anna* fent már idézett értékelése pedig így záródik: „*Olvassa el mindenki, aki a mai világra kíváncsi, élvezze végig és essen kétségbe.*”

Tiszteletre méltó Spiró igénye az engesztelhetetlen, illúziók nélküli tisztán látásra. A művészet azonban, mint tudjuk, több mint schilleri harag, Sturm und Drang és igazmondás. Játék is, illúzió is, képzelet és a fantázia is. És ezt ő is nagyon jól tudja, csak nehezen áll rá a tolla, hogy elismerje. Krúdy azért rajta is kifog, valóban elvarázsolja: „*Csodálatos író Krúdy:*

*mondatai muzsikálnak, a ritmust véletlenül sem véti el soha. Látjuk, halljuk, szagoljuk, ízleljük, tapintjuk, amit felidéz. (...) Száz éve sem volt jó ez a magyar élet, akkor is beleőrült mindenki. Akkor is áru volt az ember, akkor is a margóra szorult, akinek a lelkében maradt valami emberi. Különös, hogy kedvünk támad e nyomorúságos életbe visszalopózni.”*

Végigtekintve „nevelődése” I-III. fejezetében felidézett korszakain, szereplőin és a magyar próza nagyjain, a IV. fejezetben Spiró még kiegészíti néhány új aspektussal az elmondottakat. Részletesen szól többek között a 70-es évekbeli lengyelországi kutatásairól, rátalálásáról a Boguslawski-témára (*Az Imposztor, Az Ikszek*). Ennek kapcsán ismét feltűnik Major Tamás alakja, a Corvina Kiadóban eltöltött évek. Találkozunk újra Molnár Gál Péter figurájával a nyomtatásban megjelent ügynökjelentések tükrében. De itt is fontos szerepük van olyan művészi és morális értelemben vett etalonoknak, mint Csehov, Andrej Platonov vagy a festő Vajda Lajos.

A *Csehovot fordítva* c. írása is visszatekintő kiegészítés. Végigköveti Csehov-kutatásai történetét a szakdolgozatától a 70-es években tartott egyetemi óráin át a 80-as évekig, amikor kaposvári dramaturgként oroszul elemezte végig Ascher Tamással a *Cseresznyéskert* szövegét, és ásták elő az igazi csehovi komédiát a német szöveg alapján készült Tóth Árpád fordítás melodramája alól. Mi Csehov titka? Miért játsszák már száz éve folyamatosan a nyugati világ színházaiban? Ezt a kérdést Spiró még a 60-as, 70-es évek fordulóján tette fel magának az unalmasnak és melodramatikusnak érzett hazai előadások láttán, és ez vezette arra, hogy Csehovot válassza szakdolgozata témájául.

Hogy Csehov komédiákat írt, nem melodramákat, az mindig is ismert tény volt, hiszen maga Csehov nyilatkozott így műveiről. Mégis a 70-es években kellett a szovjet filmeseknek és színházi rendezőknek, nem kevés konfliktust (és világhírt) vállalva szakítaniuk a melodramatikus megközelítéssel (Efrosz, Nyikita Mihalkov).

Spiró nem teszi fel a kérdést, hogy miért is alakult ki ez a melodramatikus előadásmód. Pedig ez is érdekes jelenség. Az a világ, amely Csehov számára a századelőn komikus volt, az I. világháború véres eseményei után nosztalgiát keltett a boldog békeidők iránt, különösen a vesztes országokban, köztük Németországban, és Magyarországon is. És talán még inkább a Szovjetunióban, főként a sztálini időkben. Fennmaradtak feljegyzések arról, hogy a 30-as években Bulgakov *Fehér gárdájának (Turbinék napjai)* előadásai végén, amikor a fehérek (Turbinék) elbuknak, és győznek a vörösök, a közönség zokogva hagyta el a színházat.

A 60-as évek második felében új korszakba lépett a világ, és Kelet-Európa is. A lázadás ideje jött el. A boldog békeidők és Csehov világa nem keltett többé nosztalgiát, hiszen egy ahhoz egyre inkább hasonló világ jött el (Nyugaton a jóléti társadalmak, Keleten a többé-kevésbé konszolidált diktatúrák kora), így ismét előtűntek a csehovi drámák valóságának kicsinyes, tehetetlen és nevetséges vonásai. Ez az, amire Mihalkov, Efrosz, Spiró, Ascher és mások is ráéreztek.

Arra a kérdésre pedig, hogy miért volt mindig akkora siker Csehov Nyugaton, Spiró úgy vélekedik, hogy Csehov olyan világot ábrázol, amelyben már nincsenek sem vallási, sem világi abszolút tekintélyek (isten, cár, apa). Iránytű nélkül maradt életek tévelyegnek a színpadán célt és értelmet keresve, de nem találva. *„A szabadság a baj. (...) Az emberek nem képesek mit kezdeni a rájuk szakadt szabadsággal. (...) A szabadság nyugati probléma. A probléma filozófiai. Európai komédiaíró Csehov, csak sokkal mélyebb, mint gondolták, és mint magam is gondoltam.”*

A IV. fejezet művészi és etikai etalonjainak egyike Vajda Lajos is. Benne Spiró azt a művészt mutatja fel, aki a Tahitira elvonuló Gauguin, illetve az Arles-i képekben megmutatkozó Van Gogh útját járja, amikor a modern világon kívüli zárvány Dél-Kelet-Európa (Szentendre) egyszerűségében és kereszténység-élményében találja meg a maga művészi útját. Félretolva egyedülálló rajzkészségét, az egyszerű ikonfestők stílusát követi, hidat építve - mintegy félúton - a nyugati és a kelet-európai művészet közé. Ehhez a tudatos választáshoz Spiró még hozzáilleszt egy 20. századi történelmi dimenziót is: Vajda a nemzetből éppen kirekesztett, üldözött zsidóként tette ezt, míg önmagát Krisztus alakjával azonosította ikonos önarcképein. Ő is a büntelen áldozatok egyike, „*Olyan, kit végül is megölnék, mert maga sosem ölt.*” („még” nélkül).

Az V. fejezetben, a Bildungsroman végére érve, olyan tanulmányokat, esszéket olvashatunk, amelyekben Spiró közvetítők, írók, művészek, könyvek, műalkotások elemzése nélkül szól a mai világról, elhelyezve a hazai jelenségeket egy térségi és egy globális kontextusban. Őt esszéiben (*Hogyan győznek a provinciák, A tanuló diák, Az áfium, Az identitás-tulajdonítás, Bekerítve*) járja körül a legfontosabbnak gondolt kérdéseket. A *Fogság* c. regényéhez végzett kutatásainak tanulságait a Mindentudás Egyetemén tartott előadása foglalja össze (*Hogyan győznek a provinciák*), amely a nagyhatalmak születésének, megerősödésének és bukásának kérdéseit boncolja. Többek között azt, hogy miként fordul meg lassan a centrum és a perifériák viszonya, hogyan foglalják el a betelepülő „barbárok” a jól működő, racionális elvekre épült birodalom központját, és lassan a lelkeket is. Hogyan győzi le az egyszerű a bonyolultat. Az analógia kézenfekvő. Látjuk, miként hódít tért Európa centrumaiban az iszlám. Magyarország is átvonulási terület Spiró meglátása szerint. Határainktól délre két új iszlám ország is létrejött: Bosznia és Albánia. És még ott van Koszovó is.

Az V. fejezet az elmúlt évszázad és a jelen olyan fontos kérdéseivel is foglalkozik, mint az identitás és az identitás-tulajdonítás, amely szorosan összefügg a rasszizmus jelenségével. A gyűlöletre, fundamentalizmusra, kollektívizmusra építő eszmék, hatalmak térhódításáról. Arról, hogy a demokrácia, mivel lemond az erőszakról, mindig sebezhetőbb az önkényuralomnál. Pedig csak ahol erős a szabadság és a jogállam, ott dönthet szabadon az egyén a maga önazonosságáról. De szó van ebben a fejezetben Kelet-Európa és a magyar állam sajátosságairól, a felsőoktatás tömegessé válásáról, a rendszerváltásról és az azt követő zsákutcákról is.

Ezek a kérdések nem előzmények nélkül vetődnek fel itt, a kötet végén. Az előző fejezetek portréi, recenziói, műértelmezései mind többrétegű írások. Egyszerre múltbeli találkozások, élmények, események, gondolatok rekonstrukciói, a Bildungsroman építőkövei, de egyúttal mind jelenbeli reflexiók is a múltra, amelyek előkészítik az utolsó fejezet elméleti-filozofikus összefoglalásait. Az I. fejezetben például Kontra György alakját felidézve tűnődik el Spiró azon, vajon hogy bírta ki ez „*az orrát szó szerint fenn hordozó nyugat-európai férfi a kelet-európai vérgőzös, primitív ideológiákat szajkózó dagonyában; mélyen magyar, aki a megélhetési mélymagyarokat megvetette.*” A portré a múlt rekonstrukciója, a kérdés azonban nagyon is mai, és egyúttal tegnapelőtti, csak éppen nem 70-es évekbeli, amikor Spiró Kontra Györggyel megismerkedett. És ott rejlik benne az a mai tapasztalat, sőt talán csalódás is, hogy ma a legtöbb, magukat európai értelemben konzervatívnak gondolók mélyen hallgatnak a *vérgőzös, primitív ideológiákat szajkózó dagonyában.*

Fodor Géza portréját rajzolva jelenik meg a kötet egyik vezérmotívuma, a hanyatlás, a hanyatlás visszafordíthatatlansága a magyar kultúrában, a magyar társadalom mentalitásában,

amely akkor is, és azóta is érvényes „(...) egyre idegesebben látta, miként vész el a modern Magyarország, amelyet 1845 körül kezdtek gründolni az őseink, és amelyet a XX. század rémségei között is tovább vittek lelkileg és szellemileg az 1980-as évek közepéig.”

Ferge Zsuzsáról szólva a rendszereken átívelő hatalmi-politikai mentalitásról, megoldhatatlan problémákról szól, ami egyszerre rekonstrukció és reflexió: „(...) a szegénységet – ebben az önsorsrontó, adaptálódásra többnyire képtelen országban – leküzdeni egyre kevésbé lehet, egyik rendszer a másik után árulja el a legkiszolgáltatottabb állampolgárait.”

A kultúráról, a színházakról szólva megállapítja: „Ma Cromwellek járnak közöttünk”, akik színházakat lehetetlenítenek el, zárnak be. Jeney Zoltán *Halotti szertartásáról* írva úgy látja: „tudomásul kell vennem, hogy amitől tartottunk, abban már benne vagyunk: mi már most az újközépkorban élünk.” Juhász Ferenc életművét értékelve rövid, partikuláris elméletek, gyilkos és öngyilkos vegetációjának jelenlétéről szól.

Az V. fejezet írásai ezeknek a mindvégig jelen lévő gondolatoknak a kifejtése, összegezése, és a kibontakozó kép a mai magyar viszonyokról, térségünkről, de a globalizált világról is illúziótlan. Spiró egyértelművé teszi, hogy *önhitt, öntelt, dilettáns politikusok vezette feudáldemokrácia* vesz körül bennünket. A politika balkanizálódott. Szétzúzta a még meglévő társadalmi kohéziót is („itt csak az egyén képes néha, kivételesen, nagy teljesítményre”), semmibe veszi a kultúra értékeit. „A nacionalista lözungokat barbárok sajátították ki, egyetlen céljuk a rablás, a rasszizmusuk gyilkos; az újsütetű keresztény kurzus a velejéig pogány” Kelet-Közép-Európa megszűnt létezni, a monarchia idején kiépült hivatalokat tízévenként újra és újra szétzúzták, pártkatonákkal, másodvonalbeli emberekkel, majd újra és újra pártkatonákkal töltötték fel. Az akkor kiépült infrastruktúra is amortizálódott mára. Ma már csak Kelet-Európa létezik, amely a Lajtánál kezdődik.

A hazai történelemtanítás és az állampolgári önismeret minőségére kitűnő példa Budakalász esete a vajdasági Ada községgel. Az adaiaknak ajándékozott Damjanich-szobrot a szerbek kis híján felrobbantották. Hiszen amit a budakalásziak népeinket összekötő hagyománynak gondoltak, az a szerbek számára árulás és mészárlás. Nálunk senki sem tanítja, de a szerbek tudják, hogy a hős tábornok, az aradi vértanú, aki magyarul nem is tudott, a lázadó szerbekre rontva szerbül fenyegette meg őket, hogy mindannyiukat lemészárolja. Tudja-e a magyar diák a dicső szabadságharcról, hogy mindkét oldalon etnikai szempontból vegyes seregek harcoltak egymás ellen? Hogy mi a különbség az etnikai nacionalizmus és az állampolgárok egyenlőségén alapuló patriotizmus között? Tudják-e a magyar diákok, hogy a magyar királyság sosem volt a magyarok királysága, hanem egy soketnikumú középbirodalom? Hogy a „hungarus” nem magyar etnikumot jelent?

Visszatérő motívuma a kötetnek a magyar államiság kérdése, a magyarok viszonya államukhoz. Több írásból idézhetnénk, de figyeljünk most *Az áfium* c. esszére, ahol a bibói zsákutcás magyar történelemről és eltorzult magyar alkatról írt elemzést (amelyhez a kötet egésze illusztrációként szolgálhat) Spiró kiegészíti az elfajult magyar állam rajzával:

„ (...) a modern magyar állam számtalanszor elárulta saját állampolgárainak tömegeit .. Vagy faji, vagy osztály szempontú megkülönböztetéssel – zsidótörvények, B-listázás, kitelepítés – vagy szimpla rablással – államosítás, privatizáció – tette tönkre a polgárok életét, rongálta az erkölcsöt. (...)



*A magyar állam fenyegető, szeszélyesen csicskázató idegen hatalomként, már-már megszállóként, szpáhi-birtokok kezelőjeként, nem pedig közösen kivívott közös érdekekből működtetett értéként jelenik meg a polgárok lelkében.”*

A rendszerváltásról és azt követő viszonyokról radikálisan az a véleménye, hogy a globális gazdaság másodvonalából átkerülve az első érdekkörébe, nem tudtuk megvédeni az érdekeinket, nem tudtunk adaptálódni, a tőke természetét féken tartani, a javunkra fordítani. A következmények itt tornyosulnak körülöttünk.

A tágabb világ, az Európai Unió, az Egyesült Államok („*legújabb örök barátunk*”), a globális kapitalizmus jelen állapota, a kritikai filozófia hiánya érthető módon nem lelkesítik. Tiszteletre méltó Spiróban a kelet-európai nyelvek széleskörű ismerete, elmélyült tudása a térség népeinek történetéről, irodalmáról, mentalitásáról - ez nagyon is hiányzik a magyar közgondolkodásból, a magyar értelmiség szellemi horizontjáról. Ugyanakkor hadd tekintsem kissé groteszknak, hogy a hetvenes években Párizsba tartó ifjú író, aki egy gyönyörű francia balett-táncosnővel készült találkozni, csupán egy közös nyelvet talál vele: az orosz (A *Lélek*). Már Fodor Géza is vetett a szemére valami ilyenféle egyoldalúságot, elfogultságot még a 70-es, 80-as években. Persze a *Fogság* megírásának évtizede, a téma horizontja, a szakirodalom nyelvi sokfélesége jelentősen korrigálta Spiró látókörének korábbi egyoldalúságát.

Ma nem divat az USA-párti euro-atlantiság, ha ott élnék, talán a lázadás útjait vagy új utópiákat keresnénk. De itt élünk, ahol az euro-atlantiság alapértékei napról napra távolodnak tőlünk, ahol csúszunk vissza a pártállami kilátástalanságába. Én, aki itt élek, hadd legyek realista. Hadd válasszak, ha csak elviekben is, a *létező alternatívák közül* (euro-atlanti liberális demokrácia, kelet-európai autoriter rendszer, Észak-Korea, Kína, dél-amerikai populizmus, iszlám fundamentalizmus). Én Camus-vel tartok ma is, nem Sartre-ral. Inkább Amerika, mint ... mint mi is?

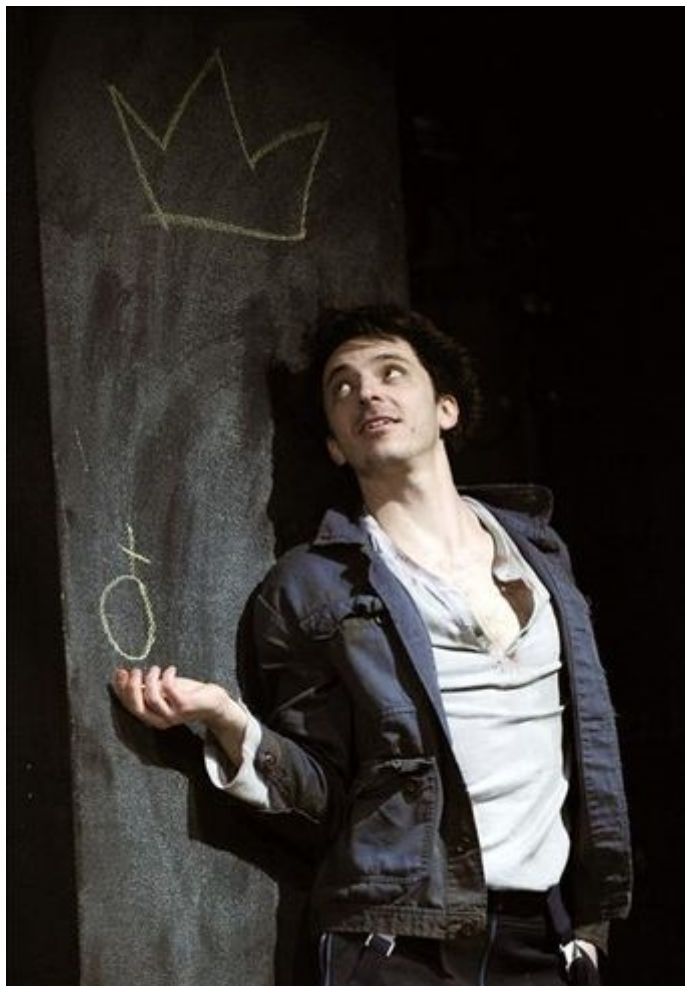
A kötetet önidézet zárja, amely hitelesen idézi fel a Spiróban pályája kezdetétől munkáló schilleri haragot, a Sturm und Drang hevesességét, és a nem kevésbé kérlelhetetlen elemző „klasszicitást”. A vers 1987-ben jelent meg a Mozgó Világban:

*Nemcsak a múlt és nemcsak a jövő  
veszett el: ma már nincs meg a jelen sem,  
a kategóriák csendjében élünk.  
Reménytelen csőd. Mélyülő vadon.  
A látást mégis gyakorolhatom,  
s mint látásában élő, úgy tekintek  
- nem időn kívül, mégis - az időre:  
semmi sem úgy volt, s nem ez lett belőle.*

A kötet mégsem csupán a „*reménytelen csőd*”-ről szól. Bár „*itt csak az egyén képes néha, kivételesen, nagy teljesítményre*”, a kötet éppen e nagy emberi teljesítmények tárháza. Magtár, amelyet olyan kiváló emberek népesítenek be, mint Bada tanár úr, Kontra György, Gerold László, Ferge Zsuzsa, Fodor Géza és mások, hogy Csehovot, Platonovot, Radnótit, Vajda Lajost és a magyar próza nagyjait fel se soroljam.

## Peer Gynt az Örkeny Színházban

Rendezte: Ascher Tamás



Polgár Csaba (Peer Gynt)

Mintha manapság gyakrabban játszanák a Peer Gyntöt, mint korábban. Számos vidéki és határon túli magyar színház tűzte műsorára, a fővárosban Ascher Tamás Örkeny Színház-beli rendezését nem sokkal előzte meg Zsótér Istváné a Krétakör Színházzal.

Pedig a Peer Gyntöt mindig is bonyolult, filozofikus, sőt enigmatikus műnek tartották, amely inkább könyvdráma, semmint színpadi mű. Nem könnyű előadni, hiszen verses dráma öt felvonásban, számtalan színben, a mese, az álom és a képzelet világában, sok-sok szereplővel.

Az elmúlt közel másfél évszázadban rengeteg interpretációja született különböző nyelveken. Valóban tág tér nyílik az értelmezők előtt, hiszen a szöveg gazdag metaforákban, allegóriákban, szimbólumokban, allúziókban. Megidézi az európai kultúra számos korszakában született műveket, hagyományt, köztük a norvég mesevilágot és Goethe Faustját. A főhős elhagyja falusi környezetét és szerelmét (Margit-Solvejg), majd bejárja a világot, valós és mitikus tereket, hogy megtalálja álmait, vágyait beteljesülését. Maga az utazás, a pikareszk is mint archetipikus motívum, összekapcsolja a művet olyan hagyományokkal, mint a Gilgames eposz, az Odüsszeusszeia, a bibliai tékozló fiú története vagy az Isteni Színjáték.

De allegorikus, szimbolikus figurái, a nagy Görbe, a Gomböntő, a Halál nem állnak távol a középkori misztériumjátékok, moralitások alakjaitól. A szöveg alaprétege mégis elsősorban a romantika. Számos utalást találunk benne pl. Byronra, a Manfredre, a Childe Haroldra.

E hatalmas kulturális kontextus azonban már csupán búcsú a romantikus világképtől. Ezért is lehet egyike az első igazán modern drámáknak. Megidézés, hiszen a romantikus műalkotás szinte minden lehetséges eszköze megjelenik benne, de búcsú is, hiszen a paródia is jelen van a műben. Maga a szimbolikus-filozofikus utazás, Peer Gynt önkeresése, a nagyság álmának kergetése is ironikus, hiszen ahogy a fiatal Lukács fogalmaz, Peer személyisége nélkülözi a koherenciát. Túlméretezett számára az a probléma-labirintus, amelyben bolyongania kell, míg önmagát és a léte értelmét keresi. Peer valójában szubsztanciátlan, csupán sodródik, nem tudja megkülönböztetni a talmit az igaztól. De parodisztikus a kortárs világ ábrázolása is, hiszen itt a nagyságot a meggazdagodás jelenti, a hozzá vezető eszköz pedig akár a rabszolga-kereskedelem is lehet. A főhős nagyságról szőtt álmainak beteljesülése pedig már nem is paródia, hanem burleszk. Peer a világ császára szeretne lenni, és az is lesz a bolondokházában.



Ibsen rezignáltsága, ami a korát és a hőstét illeti, összecseng az 1848 utáni európai dezillúzióval. Gondoljunk Flaubert-re, a *Bovarynéra* vagy az *Érzelmek iskolájára*.

A *Peer Gynt* után Ibsen már nem is írt több verses drámát. Még megpróbálta összefoglalni gondolatait az antikvitás és a kereszténység értékeinek egyesítéséről a *Julianus Apostataban*, de 1877-től már minden műve a kortárs jelenben, hétköznapi polgári környezetben játszódik, ahol a nagyság csak élethazugságként, önámításként jelenik meg.

Míg korábban a *Peer Gynt*nél modernebbnek tartották az 1877 után írt drámákat, a *Nórát*, a *Vadkacsát*, a *Hedda Gablert*, a *Solness építőmestert* vagy *A nép elleségét*, manapság ismét megnőtt az érdeklődés a *Peer Gynt* iránt. A modern élet már alig hasonlít bármiben is egy hagyományos 19. századi, többnyire kisvárosi polgári életformára, amelynek zárt világa szigorú

erkölcsi és teljesítmény-elvárásaival nyomasztó élethazugságba kergeti a tagjait. A posztmodern azonban felfedezte magának a *Peer Gynt*t épp koherencia és szubsztancia nélküli főhőse miatt, aki közelebb áll a jelenhez, mint a 77 utáni drámák meghasonlott tiszteletesei, vállalkozói, hivatalnokai.

Peer sodródó, szeszélyes fiatalember, aki nem szereti a kötöttségeket, de otthonosan mozog egy globális világban. Amikor egy francia megkérdezi tőle, norvég-e, így válaszol:

“*Test szerint igen!*  
*De lélekben mindig is világpolgár voltam:*  
*mert azt, hogy a pályámon boldogultam,*  
*azt csakis Amerikának köszönhetem.*  
*A sok könyvet, amit a polcon látnak,*  
*azokat meg a német iskoláknak.*  
*azt, hogy akad bennem tartás és szellem;*  
*az angoloknak, azt, hogy a munkát nem röstellem,*  
*és hogy mindig megvédem a magam érdekét.*  
*A zsidók tanítottak türelemre,*  
*az meg olasz hatás, hogy a dolce far niente*  
*nincs ellenemre egy csöppet sem.*  
*És egyszer, szorult helyzetemben,*  
*mikor a kulcsot kis hiján beadtam,*  
*a pompás svéd acél segített rajtam!”*

Ibsen nyitva hagyja a kérdésre a választ, hová vezet Peer sodródása, a Gombkötő olvasztókanalába, a halálba, vagy önmaga megtalálásához. De mi is ez az önmaga? Örök és igazi értéket ugyanis csupán a két nőalak, Aase és Solvejg testesít meg a műben: a másokért tevékeny életet („örök nőiség”). Ez mai szemmel elég sovány, de ennél esszenciálisabbat Goethe sem tud felmutatni a Faustban.

A Peer Gynt bár sok regiszteren szól, emelkedett és komikus, népmesei, filozofikus és hétköznapi, mégsem igazán nehéz belőle mai színházat rendezni, éppen a főhőse miatt, akinek alakja jól befogadható a mai nézők számára.. Ehhez azonban új szövegre volt szükség. A túl melodramatikus, átpoétizált Áprily fordítás erre már nem alkalmas. Rakovszky Zsuzsa és Kúnos László új szövege költői ugyan, de mai nyelven szól.

Persze ma is sokféle Peert lehet rendezni. Aki látványt, csodákat, titkokat, mesét, „fantasy”-t keres, megtalálja. Vetíthet, egzotikus jelmezeket készíthet, táncokkal kápráztathat, ahogy erre számos példát láthatunk a térségünkben is, és szerte a világon.

Ascher Tamás nem ezt választotta. Nem az álom, a látomás és a valóság határán mozgó, enigmatikus, poétikus drámai költeményt rendezett. Határozott és céltudatos húzásokkal, szerepösszevonásokkal olyan dinamikus előadást rakott össze (így is három óra öt perc a játékidő), amelyben a pontosan kidolgozott csoportmozgás és az igényes egyéni játék dominál, nem a hatalmas kulturális kontextus, hanem a főhős, és a változó helyszínek felszíne alatt rejlő *condition humaine* lényegi változatlansága.

Ascher az Örkeny nem túl nagy színpadán alig több mint egy tucat színésszel dolgozik az eredeti közel harminc helyett. A jól átgondolt szerepösszevonások a mű értelmezésének fontos eszközei. Azzal, hogy összecsengések, párhuzamok, egymásra utaló motívumok jönnek létre az egyes jelenetek, magatartások és figurák között, a rendező értelmezésre készíti a nézőket. Mit jelenthet az, hogy az első felvonásbeli násznépet, Dovre papa troll-családját, a tengerparti plázs közönségét, a bolondokat, a temetési menetet, és az ötödik felvonásbeli embertömeget, akik a Nagy Görbét személyesítik meg, ugyanazok a színészek alakítják? A tömegnek ez a mindenütt jelenvaló azonossága azt az érzetet kelti, hogy akik elől

Peer menekül, valójában mindvégig jelen vannak, körülveszik. És felvetik a kérdést, vajon a helyszínek, szerepek változása valódi változást jelent-e, vagy csupán a felszín más.

Ascher színpadán nemcsak a tömeg azonos az út különböző állomásain, hanem egyes személyek is visszatérnek más-más alakban. Aki Ingrid az egyik jelenetben, Zöldruhás nő a másikban, aki itt Helga, ott Anitra, aki egyszer becsapott vőlegény, másszor a csónakról lelökött Szakács. Az egymásra rímelő személyiségek a változásban az ismétlődést, a sokféleségben az egylényegűséget emelik ki. És azt, hogy a modern világban a személyiség alig több mint változó szerepek egymásutánja. A pikareszk, amely a látvány-színház hangsúlyos eleme, Ascher értelmezésében lényegtelenné válik. A nézőnek Peerrel együtt azt kell megtanulnia, hogy a vég nélküli sodródásban mindegy hol vagyunk, ha a cél- és önkeresés egy helyben topog, és csupán a szubsztanciátlanság az egyedüli állandóság.

A szerepazonosságok, ismétlődések ugyanakkor nyitva hagyják az értelmezésnek azt a lehetőségét is, hogy Peer talán útnak sem indult. A menyegzőn berúgva talán csak álmodta a kalandozásait, és valójában sosem hagyta el a faluját. És sugallhatja azt is, hogy tulajdonképpen mindegy, mi az igazság, mert az igazi kérdés, hogy kik vagyunk, és mit is keresünk itt, megválaszolhatatlan.

Ascher színháza egészében dinamikus, színészközpontú, lényegre törő, és nincs benne semmi allegorikus tanmeseszerű a záró kép kivételével. Amit megmutat, az a dísztelen színpad, a mozgásból, színészi játékból szervezett látvány és a tiszta színpadi beszéd. A színpad kopár, fekete-fehér, szürke, mindenféle tűzcsapok, radiátorok, hangfalak, hatalmas, szögletes oszlopok. Peer ebben a fekete-fehér, szedett-vedett díszletben rajzol magának krétával a falra koronát és országalmát, hogy aztán odaállva a maga készítette rajzhoz, császárnak álmodja magát. Az előadás végére azonban a magasba nyúló oszlopok ledőlnek, elterülnek a földön, az álmok helyén csak rom és törmelék marad.

A fekete - fehér - szürke alaptónust a játékosság, a meglepetés és a humor ellenpontozza. Az első meglepetés a látványszínház szöges ellentétéként a díszletek már említett kopársága és a jelmezek szedett-vedettsége. Ezzel éppen ellentétes hatású az előadás elején a szürreálisan hatalmas, túl szép hóesés, amely fehérbe borítja a színpadot, játékosan-ironikusan idézve meg a skandináv hegyek téli hangulatát. De váratlan ötlet a darab vége felé Peer hosszú percekig tartó, kilométerben mérhető futása a halál elől az apró színpadon.

A humor főképp a szereplők átértelmezéséből származik. Aase anyó dinamikus, fiatalos figura, aki érti fia csavargásait, füllentéseit, átlát rajtuk, és játékosan évődve szereti őt. Váratlanul éri a nézőket, hogy egy olyan magasan lengő hintán ülve beszélget a fiával, hogy a széksorokból csak hatalmas gumicsizmái látszanak, mintha az égből lóbálná őket fel és alá. A híres haldoklási jelenet sem szokványos. Aase egy radiátoron ül, a fia onnan emeli az ölébe, és meséli át a halálba.



Polgár Csaba (Peer Gynt) és Kerekes Éva (Aase)

A játékoság, a humor apróságokban is megnyilvánul. Solvejg hátizsákkal és sítalppal érkezik a menyegzőre, később Peerre várva filteres teát mártogat a bögréjébe. Norvégmintás ruhája eleinte rövid, majd az idő múlásával egyre hosszabb, hogy a végén már talpig hófehérben lássuk. A sokat elemzett, értelmezett hagymametafora pedig vetkőzés formáját ölti. Egy-egy réteg ruha jelenti a hagymahéjakat, míg végül csak a csupasz test marad. Ez Peer (és mindannyiunk) utolsó „birodalma”, „császársága”. A látszatok mögött rejlő lényeg a pusztá, jelentés nélküli létezés.

Ascher nyitva hagyja a kérdést, Peer Gynt hol járta be a nagy utat, önmagában vagy a külső világban, és hová jutott, önmagához is, vagy csak a halálhoz, amikor Solvejg ölébe hajtja megöszült fejét. Vagy amit keresett, nem is létezik. Solvejg a *Pietá* ikonszerű helyzetében tartja őt az ölében. A jelenetet a rendező hosszan kitartja, mielőtt a fények végleg kialszanak, és véget ér az előadás

Solvejg ebben a jelentben Éva is, Mária is, az örök nőiség két arca, a másokért tevékeny szeretet jelképe. Ennél okosabbat, mint említettük, sem Goethe, sem Ibsen, és hozzátehetjük, sem Ascher színpada nem tud mondani a lét értékeiről.

Mi meg arra gondolunk, hogy a Peer Gyntöt követő évszázadban már az örök nőiség is elillan, csak a „rózsabimbó” utáni vágy marad, amelyet már senki sem testesít meg, csupán egy színes rajz emléke egy gyermekkori szánkóról (*Aranypolgár*).

A mai tömegember pedig együtt vallja a trollokkal: *Élj úgy, hogy az számodra minden pillanatban a legkellemesebb legyen.* Évának és Máriának lenni pedig nem feltétlenül kellemes.

**Részletek a színlapból:**

Rendezte Ascher Tamás  
Dramaturg: Gáspár Ildikó  
Díszlet: Izsák Lili  
Jelmezek: Nagy Fruzsina  
Peer Gynt – Polgár Csaba  
Aase: Kerekes Éva  
Solvejg: Szandtner Anna  
Ingrid, Zöldruhás lány: Takács Nóra Diana  
Helga, Anitra: Stefanovics Angéla  
Vőlegény, Szakács: Vajda Milán  
Dovre papa: Csuja Imre  
Halál: Gálffi László  
Gomböntő: Epres Attila

P.S.: A POSZT díjai 2013 június:

A legjobb férfi főszereplő Polgár Csaba a Peer Gyntben  
A legjobb jelmeztervező Nagy Fruzsina a Peer Gyntben  
A legjobb zeneszerző Matkó Tamás a Peer Gyntben  
A legjobb dramaturg Gáspár Ildikó a Peer Gyntben

Csak a jegyszedő és Ascher Tamás nem kapott díjat a Peer Gynt előadásából

De még ő az egyetem rektora. Sejthető, meddig.

2013. tavasz-nyár

## Cézanne-kiállítás a Szépművészetiben

2012. október 26 - 2013. február 17.



A Ferenczy-kiállítás után azon mérgeződtem, hogy milyen rémes volt a világítás, a képek elrendezése, hogy már nincsenek mesterek, akiktől jól esne tanulni. Lehangoltságomat Fülep Ferenczyről írt cikkével hessegettem el.

A Cézanne-kiállítás egészen más volt. Egy alapos ismeretekkel rendelkező kismester megbízható, szakmai szempontból hibátlan, bár túldimenzionált munkája. A megnyitón a londoni The National Gallery igazgatója Nicholas Penny így vélekedett: *„Talán nincs még egy kiállítóhely Bécsből keletre, amelynek sikerült hasonló módon bekerülnie a nemzetközi vérkeringésbe”*. Ezen azt értette, hogy szinte felsorolhatatlan azoknak a múzeumoknak, gyűjteményeknek a száma, amelyek a világ minden tájáról, Párizstól Londonig, Németországtól Svájcig, Ausztriától Ausztráliáig műtárgyakat kölcsönöztek a Szépművészeti számára a Cézanne kiállítás koncepciójának a megvalósításához. Ez pedig csak megbízható, kitartó szakmai munkával érhető el. Íme a lista, honnan is érkeztek műtárgyak a kiállításához: a párizsi Musée d'Orsay, a Louvre, a l'Orangerie, a Petit Palais, az Aix-en-Provence-i Musée Granet, a baseli Kunstmuseum, a baseli Beyeler-gyűjtemény, a berni Kunstmuseum, a zürichi Kunsthaus, az edinburghi National Gallery of Scotland, a londoni National Gallery, a British Museum, a milánói Galleria d'Arte Moderna, a moszkvai Puskin Múzeum, a wuppertali Von der Heydt Museum, a bécsi Alberina, a New York-i Metropolitan Museum of Art és Pierpont-Morgan Library, a bostoni Museum of Fine Arts, a chicagói Art Institut és több világhírű magángyűjtemény (Bázel, Zürich, Frankfurt).

Az ilyen kiállításokat nevezik mostanában „blockbuster”-eknek, a nagy kasszasikert hozó filmekre használt kifejezéssel élve. A kiállítás kurátorának, Geskó Juditnak ez már a harmadik munkája, amely koncepciójában ilyen nagyralátó. A 2003-4-es *Monet és barátait* a 2006-7-es *Van Gogh Budapesten* követte. Mindkettő a világ számos múzeumából gyűjtötte össze az



anyagát, és mindkettő a nagyközönség számára kevésbé ismert életrajzi vagy szakmai szempontot állított a középpontjába. Igaz, hogy a Monet-kiállításon mindössze egy Monet-kép volt, a Van Gogh-on pedig főként a korai, sötét tónusú művek voltak többségben, de szakmai szempontból mindkettő hibátlan volt. Azok számára azonban, akik Monet-kat és érett Van Gogh-okat szerettek volna látni, csalódniuk kellett. De még így is az előbbit 250 ezren, az utóbbit 500 ezren látták. A Cézanne-kiállításon a nagy művekből több is látható volt, csendéletek, tájképek, portrék, önarcképek, sőt a *Kártyázók* két, a *Fürdőzők* több változata is, mégis csak 170 ezren látták. Vélhetően a nagyközönség számára Cézanne nem annyira vonzó, mint Van Gogh vagy Monet.

A kiállítás koncepciója, amire a cím is utalt (**Cézanne és a múlt – Hagyomány és alkotóerő**), egy pozitivistá monográfia vázlatának kitűnően megfelelt, de kérdés, hogy egy tárlat számára nem volt-e túlméretezett. A cél ugyanis nem volt kevesebb, mint bemutatni a maga kézzel fogható (pontosabban: szemmel érzékelhető) konkrétságában az életmű kapcsolódását a hagyományokhoz, az antikvitáshoz, a reneszánszhoz, a barokkhoz és a klasszicizmushoz, olaszokhoz, spanyolokhoz, franciákhoz, németalföldiekhez, valamint felvillantani az ő művészetéből kiinduló új, 20. századi törekvéseket.

A „monográfia” bevezetője az első két kép volt: **Poussin** klasszicista tájképe (*Táj Phocion hamvaival 1648*) és **Braque** képe, a *Park Carrières-Saint-Denis-ben* (1909). Velük egy egységet alkotott Cézanne tájképe *A Montagne Sainte-Victoire a nagy pínéával* (1887 körül) két változatban (az egyik Párizsból, a másik Washingtonból). A „bevezető” **Corot** olajfestményével, az *Itáliai emlékekkel* (1830. Szépművészeti) lett teljes, összekötve Cézanne művészetét a múlttal és az őt követő „jövő”-vel. Ez szép volt, rendben volt. Minden darabja esztétikai élményt jelentett, így együtt pedig intellektuálisan is a helyén volt.



Nicolas Poussin : *Phókión özvegye összegyűjti férje hamvait* (1648)



Braque: *Park Carrières-Saint-Denis-ben* (1909)

E bevezetőt követte a kiállítás első része, az 1880-as évekig tartó élet- és pályaszakasz, amelyben fényképek, szövegek, műtárgyak, dokumentumok segítették a tárlatlátogatót abban, hogy megismerkedjen Cézanne provance-i iskolatársaival, családjával, barátaival, valamint néhány korai képével és számos vázlatával, tanulmányával, másolatával, amelyeket különböző mesterek festményeikről, szobraikról készítettek.

A részletező biográfiai adatok, Zola és Cézanne ifjúkori barátsága, közös munkálkodása Pissarróval, vagy a különböző múzeumokban szorgalmasan készített másolatok, vázlatok bősége sok ismeretet, de kevés esztétikai élményt nyújtott. Bevallom, ilyesmiről szívesebben olvasok egy kényelmes karosszékben, mint egy kiállítás falain, más látogatók válla fölött silabizálva a hosszadalmas, részletező szövegeket.

Ami pedig a vázlatokat, tanulmányokat, másolatokat illeti, persze érdekes ezekben elmélyedni, rácsodálkozni egy-egy kéz- vagy testtartás, motívum eredetére, változataira, különösen, ha az eredeti is megtekinthető. A tárlatlátogató méltányolja, hogy olyan műveket lát egymás mellett, amelyek általában több ezer kilométerre szoktak lenni egymástól, de bevallom, hogy egy Cézanne kiállításon, én, csökött civil leginkább Cézanne képeket szeretnék látni, és olyan esztétikai élményre vágyom, amelyet csak a képekkel való személyes, hosszas és bensőséges találkozás adhat. A fenti részletekben szívesen elmerülnék egy vaskos, jól illusztrált monográfia fölött mélézva. Persze akadt azért kivétel is. A híres **Poussin**-kép, az *Et in Arcadia ego* (*Arcadiai pásztorok*) látványának ki ne örülne?



Poussin: *Et in Arcadia ego* (Arcadiai pásztorok) 1637

A kiállítás első része tehát kissé parttalan volt. Kevesebb művön frappánsabban be lehetett volna mutatni, mit és miképpen tanult Cézanne a mestereitől, mint ahogy a biográfikus adatok is bátran csökkenthetők lettek volna.

A tudományos igényű kiállítások közül szerintem indokoltabbak és elegánsabbak a kisebb méretű, egy tematikájú tárlatok, mint amilyen pl. a Metropolitané volt a *Kártyázók* keletkezéséről és változatairól vagy a baseli a *Fürdőzők* sorozatról.

Szerencsére az 1880 utáni képeket már nem kronologikus, hanem **tematikus** elrendezésben mutatta be a kiállítás: **tájképek, csendéletek, portrék és önarcképek** követték egymást.

Itt végre látható volt néhány Cézanne-remekmű is: *Gesztenyefasor és medence a Jas de Bouffanon* (80-as évek), *Önarckép* (1875), *Madame Cézanne vörös karosszékekben* 1877, Washington D.C ) *Madame Cézanne kék ruhában*, 1888-90 Houston), *Harlekin* (1880-90) *Férfi karba tett kézzel* (1899 New York Guggenheim)., *A tálaló* (1877-79. Szépművészeti), *Csendélet pohárral és almákkal* (1879-80. Basel), *Konyhaasztal* (1888-90. Musée d'Orsay), *Az almáskosár* (1893.Chicago), a *Fürdőzők* sorozatból pedig három olaj, két akvarell és két színes litográfia (utóbbi kettő Szépművészeti tulajdona), valamint a *Kártyázók*, a négy alakos változat a Metropolitanból, és a híres kétalakos a Musée d'Orsay-ból.



Ami a mesterek felidézését illeti, talán a *Kártyázók* esetében sikerült a legjobban. Itt ugyanis a nagy esztétikai hatást kiváltó művek önmagukban is oda vonzzák a figyelmet. Ehhez kiváló kiegészítés volt a kontextus felvillantása, **Mathieu de Nain** három alakos, és **Daumier** *Ivók* című kétalakos képe, és más németalföldi zsánerkép körük rendezése. Kiállítás a kiállításban, amelynek segítségével megtapasztalhattuk, mit tanult, és mit vetett el Cézanne mesterei műveiből, felfogásából. Ami a németalföldieknél zsánerkép, életkép, szociológia, az Cézanne-nál képarcitektúra, formák és színek.



Az 1880 utáni korszak nagy hatású művei a *Fürdőzők* ciklus darabjai. Nekem esztétikai élményt egyik változata sem jelent, hiába vagyok tisztában a jelentőségükkel. Számomra a fauve-ok, főleg Matisse, de a magyarok stilizált, vad, mozgással, szenvedéllyel teli, szigorúan komponált figurái sokkal magukkal ragadóbbak. Tisztában vagyok Cézanne képeinek merész újításaival, nekem mégis vértelenek, élettelenek, prüdek, unalmasak. Ettől függetlenül, méltányolható, hogy ennyi változatot be tudott mutatni a kiállítás.



Imádom viszont Cézanne csendéleteit. Órákig tudom nézni szinte bármelyiket teljes belső izzással. Nekem ő a csendéletek festője. A tájképeit szintén kedvelem, de a hatásuk intenzitása rám jóval kisebb. Az önarcképeit méltányolom, a portréi nélkül jól megvagyok. Számomra Cézanne lényege, legintenzívebb kisugárzása a csendéletekből árad.



Örömmel nyugtázzhatjuk, hogy a korai korszakokon átrágva magunkat, az olvasástól kissé megfáradva, amikor eljutottunk a *Kártyázókig*, a jól megvilágított tágas teremben kényelmes ülőalkalmatosságra is találhattunk, ahonnan körbetekintve belefeledkezhattünk néhány igazán varázslatos kép látványba. Mi a csodáért járna másért az ember kiállításra?

Sajnos a nagyot markolás, a nem túl elegáns túlbeszélés, feltápászkodva a padról a nagy művek hosszas szemléltetése után, ismét mellbevágott. Ugyanis a kiállítás zárataként váratlanul különböző korokból származó portrékkal kellett szembesülnünk.

Hogy kerül ide **Courbet** *Baudelaire-e*? Vagy **Munch** képe egy cilindres szakállas férfiról, **Tihanyi Fülep**-je vagy egy **Rippl-Rónai** kettős portré? Hát úgy, hogy a kiállítás záróakkordja nem más, mint a Cézanne művészetét legkorábban értelmező, elemző, elismerő személyiségek megidézése egy-egy portré segítségével.

Szép gesztus, de még inkább túllihegés. Nem volt szerves része az amúgy is túl sokat markoló kiállításnak. Nem mintha nem volnának szépek egyenként, és megfelelő kontextusban ezek a képek, vagy a festőik ne érdemelnének kitüntetett figyelmet. Különösen, hogy még a szívem csücske, **Tihanyi Fülep**je is itt volt. De egyáltalán nem örültem neki. Sokkal inkább inzultusként éltem meg, hiszen csupán függeléként lógott a falon. Ráadásul a hangsúly nem a műalkotáson volt, hanem az ábrázolt személyen. Ezt pedig ki nem állhatom.

## A katalógusról

A több mint ötszáz oldalas (angolul és magyarul is megjelent) **katalógus** nagy része színvonalas filológia, mikrofilológia nemzetközileg elismert Cézanne-szakértők munkája, ami valóban könyvbe való, és ami a művészettörténeti kutatás nagy részét alkotja manapság. Fontos háttérismeretek, rész kutatások. Csak az a kár, hogy ez a pozitivistá, igen becsülendő és hasznos tudományfelfogás a kiállítást is eluralta.

Hadd említsem meg, hogy két magyar vonatkozású tanulmány is része a kötetnek, amelyek fontos tényeket idéznek fel a mai tárlatlátogatók számára a századelő Magyarországról. Az egyik Cézanne korai magyar recepciója (**Gosztonyi Ferenc** tanulmánya), a másik a műgyűjtők és képek sorsának számbavétele (**Molnos Péter** írása).

Persze tudom, hogy a nagy elméletek, nagy filozófiák, művészetfilozófiák kora már – vagy egyelőre – lejárt. Nekem mégis izgalmasabb a Cézanne-recepcióban az, amit **Fülep, Popper** és a fiatal **Lukács** végiggondolt, vagy felvillantott, mert azokban még együtt van a szellem, a fantázia és az elméletalkotás képessége. Fülep Cézanne-ban a Giottóra emlékeztető új kezdetet látta, amely a természet tárgyait, színeit, az őket körülvevő levegőt a maga „primitív” egyszerűségében, anyagszerűségében jeleníti meg, és emeli ezzel a szentség magasságába. Popper pedig az idősebb Peter Brueghelről írt tanulmányában alkotta meg az *Allteig* fogalmát, amely leegyszerűsítve „egyanyagúság”-ot jelent, vagyis azt, hogy a levegő, a tárgyak, emberek, színek mind ennek az egyanyagnak a megjelenési formái, és ekként is ábrázolódnak. Brueghel és Cézanne esetében ugyanaz történik Popper elmélete szerint: a tárgyak és a színek asszimilálják a levegőt, új anyagot teremtve, nem pedig fordítva, mint a cinquecento és az impresszionizmus festőinél, ahol a levegő oldja fel az anyagot és a színeket. A fordított folyamat olyan egyanyagot hoz létre, amely más és több mint a tárgyak, a színek és a levegő elkülönülve. Ebben látta Popper Brueghel és Cézanne újításának lényegét. A *Allteigtől* lesz minden olyan jelentőségteljesen súlyos, anyagszerű és egylényegű.

Fontos része a katalógusnak a századelő magyar műgyűjtőit felidéző írás, amely számba veszi a **Cézanne**-képek, az impresszionisták, posztimpresszionisták, fauve-ok, a **Picasso**-k hazai gyűjtésének történetét, majd a gyűjtemények összeomlását, és a képek visszavándorlását Nyugatra. A **Kohner Adolf, Nemes Marcell, Hatvany Ferenc** és **Herzog Mór Lipót** személyiségét is felvillantó tanulmány ismerteti vásárlásaik és eladásaiuk körülményeit, történetét. Láthatunk egy-egy fotót a Damjanich utcai, Andrassy úti villáik enteriőrjeiről, a zeneszobákban, szalonokban függő **Cézanne**-okkal.

2013 tavasz

## Világítás itt és ott, avagy mi van az álarc mögött

A Cézanne kiállítás nem csupán az idehozott műtárgyak nagy száma miatt, hanem technikai szempontból is nemzetközi színvonalú volt. A terek tágasak, a falak világosszürkék, mint Cézanne műtermében, a kissé ferdén beállított térelválasztó oszlopok stílusosak, jól tagolják a termeket.

Íme három fotó, amelyek jól mutatják, hogy a terem világos, a képek bármely szögből kiválóan láthatók, sem a képkeretek, sem más nem vetít árnyékot a képfelületekre. A képek nem fénylenek.



És most idézzük fel, milyen is volt a világítás a Ferenczy-kiállításon:



Mi az oka annak, hogy a know-how itt van Magyarországon, mégis csupán a külföldről érkező anyag bemutatásánál alkalmazzák, míg a hazai művész gyűjteményes kiállítása élvezhetetlenül provinciális? Csak nem a Nemzeti Ügyek Kormányának hozzáállását tükrözi a hazai kulturális értékekhez? Csak nem a külföldi turistákat vonzó, nagyobb bevételt jelentő kiállítás élvez elsőbbséget a nemzeti értékekhez képest? Csak nem a képmutató nacionalista propaganda lelepleződéséről van szó, a cinikus parasztkívítás kézzel fogható bizonyítékáról?



Íme egy hosszú részlet a világítási szakemberek beszámolójából:

*A Cézanne kiállítás világításnak előkészületei évekre húzódik vissza. A kiállítás kurátora Geskó Judit a LISYS ZRt. világítási szakembereit vonta be még a munkájának kezdetén. A világítás korszerű eszközei jobb látáskomfortot biztosítanak, és nem mellesleg komoly energiát, így CO2 kibocsátást is lehet csökkenteni. Az elképesztően szigorú műtárgy világítási követelményrendszer betartása mellett kiemelt jelentősége volt a kuratori és belsőépítészeti koncepciónak is. A műtárgyvilágítás egy kicsit szubjektív műfaj is. Cézanne esetében a szubjektivitást a hideg (jellemzően kékes-zöldes) színvilágú képek – nemzetközi izlésnek is megfelelő - jó színvisszaadású, nem szokványos színhőmérsékletű világítási igénye okozta. Így értelemszerűen terelődött a tervezés a LED irányába. Választásunk a 2012-es Frakfurti Vásáron debütált Lightboard lámpatestre esett. A 13 és 27 W-os cserélhető spherolit lencsés lámpatestek fényeloszlását a lencsék cseréjével lehet beállítani, így ugyanazzal a formavilágú lámpatesttel el tudunk érni falmosó, spot és flood, wideflood fényeloszlást. (Nos, éppen ez hiányzott a Ferenczy-kiállításról, meg persze a kormány és a buzgó szponzorok 400 milliója, amit a Cézanne-kiállítás megkapott.)*

*A LED-es lámpatestek fényerőszabályzása egyszerűen megoldott, így pontos megvilágítás beállítást tesz lehetővé, a színhőmérséklet megtartása mellett. Az egyedi fényszabályzóval ellátott lámpatestek pontos beállításával 5 lux pontossággal sikerült beállítani a kívánt megvilágítási értéket.*

*A kiállításhoz 210 db lámpatestet használtunk. A beépített teljesítmény 3.8 kW, a halogénlámpás világítás 25 KW-nyi teljesítménye mellett.*

*Elvégeztük a megtérülési számításokat is, e számok szerint – átlagos múzeumi üzemidőt feltételezve – a LED-es berendezés mintegy 6 év alatt megtérül.*

*A kiállítást megnyitó nemzetközi szakemberek elismeréssel nyilatkoztak a kiállításról, és ezen belül – nagy büszkeségünkre – a világítást külön kiemelték*

(Cézanne kiállítás Budapesten a Szépművészeti Múzeumban LED világítással. <http://www.lisys.hu/en/node/820>.)

Mi az, ami azonnal egyértelmű a beszámolóból? A Ferenczy-kiállítás esetében a kutyát sem érdekelték a megvilágítás szigorú nemzetközi követelményei. A Cézanne-kiállítás azonban ilyen garancia nélkül meg sem valósulhatott volna, nem kaphatta volna meg a világ számos múzeumából a szükséges képeket, műtárgyakat.

A Nemzeti Galéria pedig azóta meg is szűnt mint önálló intézmény. A Nemzeti Ügyek Kormánya összevonta a Szépművészeti Múzeummal. Hogy nem kaptak elég pénzt a Ferenczy-kiállításhoz, nyilván része volt a kiéheztetési taktikának. Az összevonással pedig megszabadulhattak a nem az ő tenyerükből evő szakemberektől.

És vajon ki nézte ki és mire a Galéria várbeli termeit, épületrészeit kiköltöztetése után?



Íme, a Cézanne-kiállítás tágas tere, a pad, a térelválasztók, a világítás, a falak színe és a képek elhelyezése.. Kétségtelenül profi.

*2013 tavasz*

## Hamlet a Nemzetiben 2012

Rendezte Alföldi Róbert

Tizenhat éves koromban olvastam először a Hamletet. Naiv, gyerekes akarnoksággal, indiánkönyveken, lányregényeken, Jókain, Mikszáthon, Mórán, Gárdonyin iskolázott kezdő olvasóként nem értettem az egészet. Hamlet kifejezetten idegesített. Ha mindenkin átlát egy pillanat alatt, mert intelligens, érzékeny, okos és fölényesen szellemes, miért kell neki annyi idő, hogy átlásson a nagybátyján? Ha tisztán látja, mivé lett az udvar, az ország, miért habozik annyit? Hiszen ő a törvényes trónörökös, és a nép is kedveli. Amikor vállalnia kellene a felelősséget, miért játssza az örültet, és miért engedi elküldetni magát Angliába?

Azt sem értettem, hogy szeretheti Ophéliát, aki annyira önálló, befolyásolható, aki képtelen visszautasítani, hogy eszközül használják a szerelme ellen. És miért nem gyűlöli az apját? Ezt az undorító, talpnyaló udvaroncot? Talán vak?

Azt sem értettem, ha a könyvek, a filozófia, a művészet, a színház, a wittenbergi egyetem az ő világa, mit keres Dániában? Miért nem harcolja ki magának, hogy elutazhasson? Vagy vállalja, hogy tesz valamit, vagy utazzon el.

Azt sem értettem, hogy aki ennyit tétovázik, hogy szűrhat le látatlanban egy embert a függöny mögött, és küldheti csellel a halálba áruuló tanuló társait, miközben a fontos dolgokban tehetetlen?

És azt sem értettem, hogy aki ennyire aljas, mint a király, hogy imádkozhat őszintén, és félhet bűnei miatt az örök kárhozattól, majd felállva az imából még aljabb és véresebb gonoszságokat követ el.

Felelnem kellett a Hamletből. Mondtam is, hogy ha nem muszáj, én ezt most inkább kihagynám, mert ezt a darabot én nem értem. Szeretett magyartanárunk gyanakodva kérdezte, talán nem készültél? Erre én hibátlanul felmondtam mindent, amit az órán megbeszéltünk. Csodálkozva nézett rám. Ez valami szeszély nálad? Hiszen mindent hibátlanul elmondtál, és a jelek szerint mindent meg is értettél az órán. Elmondtam mindent, igaz, de még sem értem. Ő nem volt kíváncsi tovább a szeszélyeimre, négyötödöt adott, és leültetett. Ezt sem értettem. Ha hibátlanul mindent elmondtam, miért négyötöd. De dacosan hallgattam. Talán hazudok, azt képzeli?

A gyerekkorból nem Hamlet segített kinőni. Amíg a lelked gyermek, nem lehet megérteni, hogy az ember zűrös, kiszámíthatatlan lény. A gyerek csak annyit tud, hogy ő, és más gyerekek zűrösök és kiszámíthatatlanok, de a felnőttek mások. Ők racionális lények. Mindig tudják, mit akarnak, mit miért tesznek. Jót vagy gonoszt, de mindig céllal, tudatosan, eltervezetten.

Csak egy évvel később Tolsztojt, Puszkint, Lermontovot, Dosztojevszkijt falva értettem meg, hogy az emberképem tarthatatlanul gyerekes. Hogy a felnőttek is lehetnek önpusztítóan kiszámíthatatlanok. És egyre jobban vonzottak a tépelődő, büszke, játékos, önpusztítóan szeszélyes hősök, akik nem akarnak felnőni annak rendje-módja szerint. Beleszerettem Karinthy novelláiba, a *Cirkusz*, *A találkozás egy fiatalemberrel* épp erről szólt, és az *Esti Kornél*, meg Gábor Miklós *Hamletje*. Nem is tudom, hányszor láttam 62 és 67 között. Még a

Szegedi Szabadtéri Játékokra is lementem megnézni, bár ott hiányzott a színházi intimitás. Éppen az volt átélhetetlen, amit szerettem benne.

Gábor Miklós akkoriban több szeszélyes, dacos, szeretni valóan önpusztító, lázadó szerepet játszott, amelyek mind nagyon érdekelték: a *Tanner John házassága*, a *IV. Henrik*, a *misanthrope* Alcestje, Sarkadi *Elveszett paradicsoma*. Gábor Miklós nagyon tudta játszani ezeket a figurákat.

Nem tudom, hogy az előttünk járó nemzedéknek mit jelentett 1962-ben a Hamlet. Egyesek szerint az 56 utáni helyzetet érezték bele az előadásba. A mi nemzedékünk, az akkor 19-20 évesek inkább a személyiség lázadását kedvelte benne a sztereotípiák ellen, a szeszély szabadságát az unalmas kiszámíthatósággal és a lapos ésszerűséggel szemben, a tekintély lerombolását iróniával, szellemi fölénnyel, játékos szeszéllyel. Az önmagát unalmasan és fenyegetően komolyan vevő hatalommal és felnőttiséggel szemben ez egy másfajta emberideál volt. Közel járt az akkor üldözött, de a fiatalok egy része körében nagyon is vonzóknak talált avantgárdhoz, Apollinaire-hez, Kassákhhoz, az orosz futuristák, a dadaisták performanszaihoz. Ez már egy lázadó nemzedék készülődése volt itthon is, és világszerte. 62-ben John Lennon 21, Paul McCartney 20 éves volt, túl voltak első sikeres dalaikon, és Hamburgba szerződtek. A Beatlest hamarosan a luxemburgi rádió hallgattuk mi is (*Love me do, Yesterday*).

A Hamletet azóta sem láttam színházban, bár negyven év magyartanítás alatt jó néhányszor tanítottam. A Laurence Olivier-filmet többször is megnéztem, volt, hogy szakkörösökkel délután. Olivier finom és perfekcionista volt, de az intellektuelek dacos, magányos lázadása hiányzott belőle, ami Gábor Miklós játékában a legfontosabb volt, legalábbis számomra. Amit sajnálok, hogy 1976-ban nem láttam a Taganka vendégjátékában a Hamletet Vizsotzkijjal. Persze Andrej Wajda Hamlet-rendezését is megnéztem volna, ha jól emlékszem, Krakóban Cybulskival. Igen, a *Hamu és gyémánt* hőse is ilyen dacos, irracionális, játékos, önpusztító és kisajátíthatatlan lázadó volt.

2012 őszén elmentünk a Nemzetibe megnézni Alföldi Róbert rendezésében a Hamletet, bár az épületről kívül-belül lesújtó a véleményem, ha nem muszáj, nem járok oda. Néhány évvel korábban végzős diákokkal megnéztük itt *A Mester és Margaritát*. Akkor megtapasztalhattam, hogy az épület nemcsak kívülről botrányos, de a nézőtér is diszfunkcionális. A felsőbb szintek majdnem függőlegesek, így onnan már csak deréktól lefelé látszanak a színészek. A színpad jelentős része állandó takarásban van. Fura egy élmény volt.

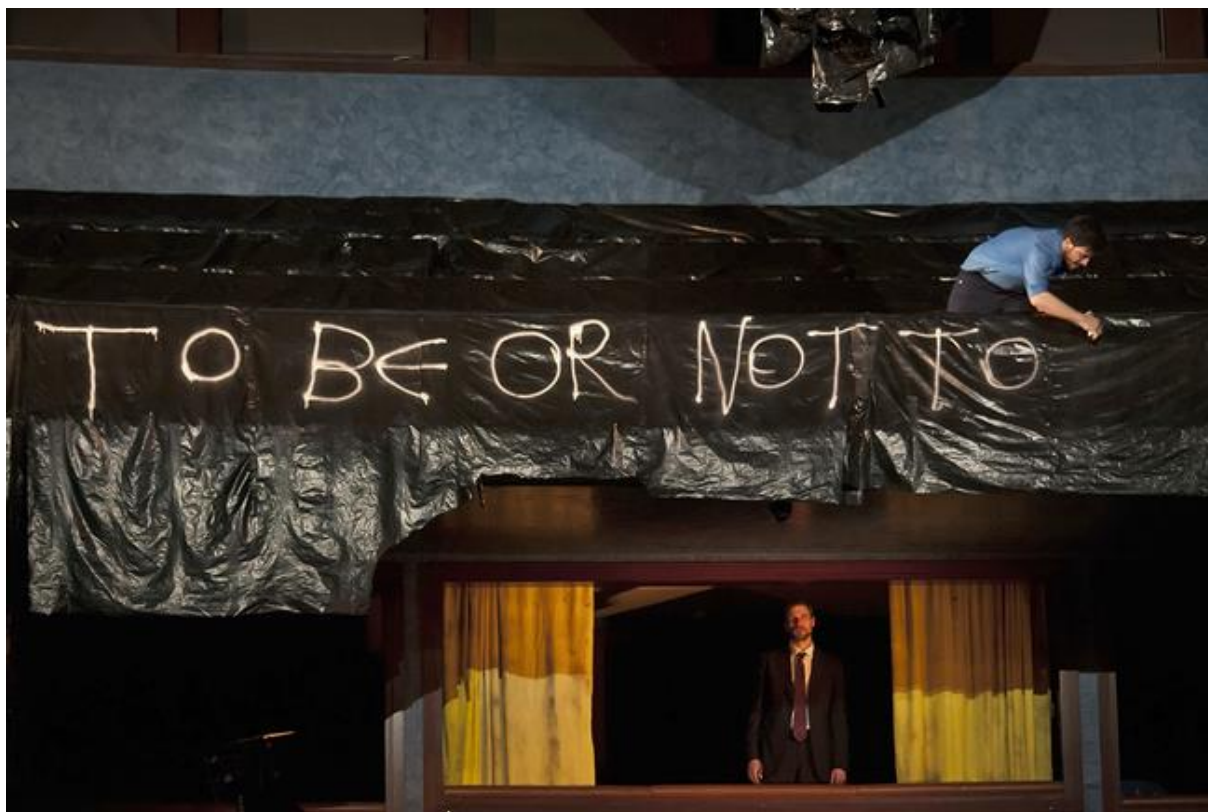
Az vezetett éppen a Hamlet kiválasztására, hogy azt olvastam az előadásról, hogy megcserélődik a nézőtér és a színpad. Nos, akkor látni fogunk. A színészek nem fognak olyan magasra mászni, hogy a színpadról ne lássuk őket. Így is történt.

Persze nem ez volt az egyetlen ok. Szerettem volna látni az Alföldi-féle színház egy előadását még a szétverése előtt. (Máskülönben inkább a Katonába, az Örkénybe vagy a Radnótiába megyek.) Nyilvánvaló volt, hogy ez legkésőbb 2013-ban bekövetkezik. Csoda, hogy Vidnyánszkynek, aki már évekkel korábban bejelentkezett a főigazgatói posztra, nem sikerült hamarabb elfoglalnia ezt a hídfőállást is. Azóta a kaposvári színművészeti egyetem már sikerült bevennie anélkül, hogy a törvényben előírt tudományos fokozata meglenne. Egyszerű ez, új posztot hoztak létre, amelyhez nem kötődnek ilyen kritériumok, majd átpakolták hozzá a neki megtetsző jogosítványokat. Aki pedig ellenzéki szellemisége miatt útban volt (Csáki Judit), úgy rúgták ki, hogy megszüntették azt a posztot, amit betöltött. Tanszékvezetőre

ezután nincs szükség. Meg tanszékre sem. Ilyen egyszerű ez a jogállamiság, ha valakinek ez volna a vesszőparipája. Rendezünk mi neki olyan jogállamot, hogy tankönyvbe lehet foglalni. Kíváncsi vagyok, mikor és hogyan szabadulnak meg Ascher Tamástól. Mert már nagyon fáj a foguk a budapesti Színművészeti Egyetemre. Aschert ez egzisztenciálisan nyilván nem érdekli. Ő Sydney-ben, New Yorkban világsztárokkal rendez Csehovot. Ha kicsinyes harcokat kell vívnia egy bosszúszomjas, kisszerű hatalommal az egyetem túléléséért, nem önmagáért teszi, és van is benne gyakorlata még a múltból. Aczél-papa iskolájába járt. De egyelőre kerülik a világbotrányt. Ha kirúgnák valami furfanggal, tele lenne velük újra a világsajtó. 2014-ben úgyis lejár a megbízása, majd ráér akkor a váltás.

Az elitcsere, a szabad értelmiségi egzisztenciák lerombolása, a szabadság és demokrácia műhelyei, az egyetemek, az iskolák, a kutatóintézetek mind ellenségei a pusztai Putyinisztán urainak. A szabadrabláshoz, az ország totális elfoglalásához, a hosszútávra biztosított szilárd hatalmukhoz közmunkáért hálás rabszolgák hada kell, A többi távozzon, gázsuláljon, vagy éhen hal. Az emberek gyorsan beletanultak a gátlástalan és arrogáns pofátlanságba, a hazudozásba, rebbenéstelen szemmel, azok képébe röhögésbe, akik valamilyen civilizációs, vagy erkölcsi igénnyel lépnének fel. Mindent lehet, mert a törvény is a miénk, üzenik, és gyomorszájon ütnek mindenkit cinkos röhögések közepette. Győzött a kádári magyar néphadsereg szelleme: sunyi, aljas, csicskázató, bosszúálló. Kézfejjel alig takart gúnyos kacajok közepette kifelé a normalitás látszatát igyekszik kelteni, de az sem zavarja, ha átlátnak rajta. Hiszen a demokrácia, éppen mert jogkövető, úgyis nevetségesen tehetetlen. Ezt már Lenintől megtanulták anno.

Így aztán hamarosan a Balkán is elmaszírozik mellettünk. Ilyen országban szabad színház nem működhet, gyorsan fel kell számolni.



Az előadás pontos látélet az ország állapotáról, minden szépítés és olcsó remény nélkül. Mikrofonba ordító király, talpnyalók gyülevész hada, gépfegyverropogás, Kalasnyikovok, modern ruházat, divatos színes nyakkendők a győzteseken, iPhone, lerobbant terek, megerőszakolt Ophélia, majd megérkezik a végén a még brutálisabb győztes, Fortinbras, nyomában a már halott, de halhatatlan talpnyaló, Polónius. A díszlövés nem tisztelgés a halott Hamlet fölött, inkább sortűz.

Itt a sírásó sárga csillagot, vörös csillagot, lyukas 56-os zászlót kotor elő a sírgödörből. A játéktér a bezárás előtti színház érzetét kelti, lerobbant, befóliázott, felállványozott épületbelső. Egyeseknek a győzelem, másoknak a reménytelenség helyszíne, bár végül mind vesztésként távozunk. A második emelet magasságában még ott olvasható a molinó: *To be or not to be*. De ez akkor már nem kérdés. Ez már a múlt. Már történelem.

Persze mindezt nem lehetett volna Arany János veretes szavaival előadni. Nádasdy Ádám új fordítása nagyon is illett a mai magyar Hamlet valóságához.

Ha 1958-ban még semmit sem értettem a Hamletből, 1962-ben pedig egy új kor szelleme szólt a színpadról a belső szabadság, a lázadás értelmes voltáról, 2012-ben a brutális és teljes lepusztításunk regisztrálója volt az előadás, a jövő reménye nélkül.

### **Részletek a színlapból**

Hamletet - Szabó Kimmel Tamás  
 Claudius – Makranczi Zalán  
 Gertrud - Söptei Andrea  
 Polonius - Rába Roland  
 Laertes - Szatory Dávid  
 Ophelia - Radnay Csilla  
 Rosencrantz - Marton Róbert  
 Guildenstern - Hevér Gábor  
 Sírások - Hollósi Frigyes és Znamenák István  
 Színészkirály - László Zsolt  
 Színészkirályné - Nagy Mari  
 Fortinbras – László Attila  
 Dramaturg: Vörös Róbert  
 Díszlettervező - Menczel Róbert  
 Jelmeztervező - Nagy Fruzsina  
 Rendezte: Alföldi Róbert

*2013 tavasz*