

Bűn és katarzisz

René Girard: Látám a sátánt, mint villámlást lehullani az égből

René Girard egy 2003-as tanulmányában aggódva beszélt a harmadik évezred elején fellángoló világméretű erőszakról. „Ha régebben arról esett szó, milyen veszélyek fenyegetik az emberiséget, számba vették ugyan az emberi erőszakot is, de csak más fenyegetések, mint a végzet, az istenek, a természet, vagy akár a vadállatok után, melyektől sokkal jobban félték, és amelyeket a festők és illusztrátorok még rövidebb elelőtt is nagyobbaknak és rémisztőbbeknek ábrázoltak, mint amilyenek a valóságban. Ezek az emlékek inkább szomorúságot, mint vidámságot váltanak ki. Most már tudjuk: minden dolgok közül, amelyek csak fenyegetnek bennünket, mi magunk jelentjük a legszörnyűbb és az egyedül való veszélyt. Ez napról napra világosabb, mivel az emberi erőszak napról napra nő. A hidegháború után egyre kevesebb esélye volt annak, hogy valamilyen háborús katasztrófa következik be, s ennek a békeszerető emberek örültek is, de ezzel a konfliktus, ahogy sejtetni is lehetett, csak későbbre toldott. Hosszabb ideje szó volt már arról, bár senki nem hitt benne igazán, hogy a terrorizmus fog a hagyományos háborúzás helyére lépni. Nehéz volt elképzelni, hogy a terrorizmus képes lenne olyan rettegésben tartani az embereket, mint a szuperhatalmak kölcsönös

nukleáris csapásai. Ma már el tudjuk ezt képzelni.” (*Erőszak és kölcsönösség*)

René Girard kétségbeesett szavai azért is különösen elgondolkodtatóak, mert Girard szinte egész életműve az erőszak, a kiakasztás, a bűnbakállítás problematikája körül forog. Szavaiban egy olyan gondolkodó megrendültsége érezhető, aki a globalizáció során nyitottá, befogadóvá váló világ beköszöntében az erőszak leszerelésének eddig még nem látott lehetőségeit remélte megvalósulni. *A Látám a Sátánt, mint villámlást lehullani az égből* című könyve 2001. szeptember 11-e előtt íródott azzal az óvatos optimizmussal, mely a kereszténység egyik legfontosabb összetevőjében, az áldozatok iránti felelősségtudatban látja a világ jövőjének perspektíváit. „A minap ledőlt abszolútumok – humanizmus, racionalizmus, forradalom, sőt maga a tudomány – helyén nem keletkezett úr, ahogy azt korábban állították. Helyükön megjelent az áldozatok iránti felelősségtudat, mely jó és rossz oldalával együtt meghatározza azt a planetáris monokultúrát, amelyben élünk. A globalizáció ennek a felelősségtudatnak a gyümölcse és nem fordítva.” (213)

Az 1999-ben publikált kötet a szerzői életmű szintézisének tekinthető, amelyben egyetlen nagy ívű koncepcióba ágyazódnak a szerző irodalomtudományos, teológiai, vallás- és kultúrantropológiai belátásai és felismerései. Girard a kereszténység kritikai apológiájaként hatá-

rozza meg az alcímben könyve szándékát. Szerinte a kereszténység antropológiai védelme gondolkodói kötelesség, hiszen a „Kereszt elavulhatatlan és meghaladhatatlan vallása az az óriási értékű gyöngyszem, amelynek a megszerzéséért nyugodt szívvel feláldozhatjuk mindenünket”. (18) Girard apológiája rendkívül impozáns interdiszciplináris horizonton mozog, ám kiindulópontjait tekintve visszavezethető egyrészt Arisztotelész *Poétikájának* alapvetéseire, másrészt a freudi vágy (libidó)elméletre. A két gondolati pillér összekapcsolásával megteremtődő termékeny szellemi közeg Girard számára lehetővé teszi a kultúra, a vallás, az erőszak kialakulásának, összefüggésének olyan mélyanalízisét, melynek során az Evangéliumokban gyökerező kereszténység az archaikus kori kultúrát megalapozó erőszak leleplezőjévé és kizárólagos kontrollálójává válik. A szerzői analízis radikálisan alkalmazza az *explication du texte* módszerét, amennyiben szembehelyezkedve a divatos posztmodern-dekonstruktív elméletekkel a bibliai és mitológiai szövegeket következetesen megtartja a jelentések szó szerinti (referenciális) valóságában.

A kötet gondolati kiindulópontja ebben a vonatkozásban nyeri el értelmét, amikor a tízparancsolat tiltásait vizsgálva hangsúlyozza, hogy az utolsó parancs – szemben a többivel – nem cselekedetet, hanem vágyat tilt. „Ne kívánd a te felebarátodnak házát. Ne kívánd a te felebarátodnak feleségét, se szolgáját, se szolgálólányát, se ökrét, se szamarát, és semmit, ami a te felebarátodé.” A vágy tiltására irányuló parancs alapossága, összetettsége, kitüntetett helye Girard szerint abból következik, hogy a tizedik tiltás – mintegy tartalmazva a többit is – minden emberi közösség legalapvetőbb

problémájára, a csoporton belüli erőszakra keresi a megoldást. A tiltásban a törvényalkotó nyilvánvaló tapasztalata jelenik meg, s Girard gondolkodásának egyik axiómája ez a belátás: a közösségen belüli erőszak minden esetben a vágyak közti konfliktusból ered. Az emberi megkívánásnak az erőszakképződésben betöltött centrális szerepe alapvetően a vágyak abból a dinamikájából fakad, amelyet Girard a vágy mimetikus természeteként nevezett meg. Valójában a mimetikus vágy fogalma hozza működésbe girard-i antropológiát. Freuddal szemben a vágy nála nem a libidinális ösztönökben gyökerezik, hanem éppen az ösztöntörekvések elvesztésével jelenik meg. „Az ember olyan teremtmény, aki elveszítette állati ösztönei egy részét, és ennek eredményeként szert tett a vágyra. Az emberekben természetes szükségleteik kielégítése után is erős vágy munkál, de nem tudják pontosan mire is vágyanak, mert ösztöneik nem igazítják el őket. Nincs saját vágyuk.” Ez a radikális állítás magyarázza a vágy mimetikus jellegét: azt a sajátosságot, hogy az emberi vágy, miután kiszakad a természeti világ ösztönszférájából, utánzások sorozataként adódik, mindig minta- vagy modellkövetés. Az ember először is arra vágyódik, amire mások vágyódnak, és azért vágyódik, mert mások is vágyódnak. Az ember nem saját vágyat teremt, hanem mások vágyódását utánozza, azaz a vágy mindig a másik (modell, minta) javaira irányul. Girard szerint a mimetikus vágy hatóköre parttalan. „Az egyetlen kultúra, amely valóban sajátunk, nem az, amelybe beleszülettünk, hanem az, amelynek mintaképeit utánozni kezdjük abban az életkorban, amelyben mimetikus asszimilációs képességünk a legnagyobb. Ha a gyermekek vágya nem volna mimetikus,

ha nem a körülöttük levő embereket választanák szükségképpen példaképpül, akkor se nyelv, se kultúra nem létezne.” (31)

Az utánzásnak ez az egyéniségalakító és kultúrafenntartó pozícionálása a gondolkodás történetének korai felismerései közé tartozik. Hangsúlyos (többnyire negatív) a szerepe Platón gondolkodásában, s még alapvetőbb Arisztotelésznél, aki a *Poétikában* az utánzási hajlamban ragadja meg az ember egyik kitüntetett karakterjegyet: „Az utánzás vele született tulajdonsága az embernek gyerekkorától fogva. Abban különbözik a többi élőlénytől, hogy a legutánzóbb természetű, sőt eleinte éppen az utánzás útján tanul is, mindegyikünk örömet leli az utánzásban.” Girard azzal a felismeréssel radikalizálja Arisztotelész belátását, hogy az ember utánzási késztetését kiterjeszti a vágyak, a kívánások parttalan terére. Hiszen ha az egyén vágya valójában a másik vágyának mimézise, akkor a vágyakban megjelenő szerzési-birtoklási szándék hamarosan konfliktusforrás lesz, s a kölcsönös – egymásra irányuló – erőszak alapformájává válik. Ebben az alapformában egyre intenzívebb és elmélyültebb az irigység-gyűlölet viszony, hiszen a vágytárgy fontossága a rivalizálásnak köszönhetően egyre nő. Amíg tehát az arisztotelészi hagyományban az utánzás a tanulás pozitív modelljeként jelenik meg, Girard felismeri az utánzásban rejlő erőszakpotenciált a mimetikus vágyakozás esetében.

Könnyű belátni, hogy az archaikus közösségekben a mimetikus vágyból fakadó rivalizálás, diffúz erőszakosság, a mimetikus ellentétek esélye egyre gyarapszik, mindaddig, míg a közösséget a végveszélybe nem sodorja. Az archaikus, bármiféle társadalmi intézményt nélkülöző

korban a mimetikus vágy a közösséget a *mindenki mindenki ellen* kezelhetetlen konfliktusrendszerébe taszítja, azaz teljesen felszámolja a közösség fennmaradásának elemi feltételeit. Ebben a válsághelyzetben feltételezi a közösség részéről megoldásként azt a rituális beavatkozást, amelynek során a mindenki ellen irányuló diffúz rivalizálás és erőszakosság átcsap egy véletlen kiválasztott áldozat – bűnbak – elleni erőszakba. Ha ez nem történik meg, akkor a csoport képtelenné válik az elszabaduló mimetikus konfliktusok kezelésére, és megsemmisül. A bűnbak feláldozása révén azonban létrejön a kiengesztelődé, azaz az elvakult dühvel megölt és kiteszított áldozat a közösség túlélése szempontjából mártírként jelenik meg. Girard szerint tehát a felhalmozódó és robbanáspontra dinamizálódó erőszakpotenciál nem az erőszak felszámolásával szüntethető meg, hanem egy olyan speciális *átfordítással*, amelynek során a mindenki mindenki ellen kezelhetetlen káosz átrendeződik a mindenki egy ellen egyöntetűségébe. Girard szerint ez az elemi átfordítás egyrészt megteremti kultúránk mindenfajta áldozatának archetípusát, a bűnbakot, másrészt annak a metamorphosisnak is a modelljévé válik, amelynek során egy áldozat (a közösség megmentésében játszott szerepének köszönhetően) a későbbiekben istenné lesz. „A népek nem kitalálják, hanem áldozataikat emelik istenné. Ez az igazság azért marad rejte a kutatók előtt, mert nem hajlandók szembenézni a szövegek mögött megbúvó erőszak valódiságával. A valóság elutasítása korunk legfőbb dogmája” (90)

Ebben a drámai szerkezetben Girard rendkívül plasztikusan tudja megragadni az erőszaknak azt a paradox sajátosságát, mi-

szerint az erőszakkal kitaszított és megölt áldozat nem az emberi erőszak első megnyilatkozása, hanem éppen ellenkezőleg, az erőszak leszerelésének eszköze. A rituális áldozat tehát már következménye a szakrális rend megalapításának, nem pedig annak kezdete. Girard kifejezésével a rituális áldozat nem méreg, hanem ellenszer, *pharmakon*. A kultúraalapító gyilkosság motívumát illetően Girard érdekesen viszonyul a freudi apagyilkosság hipotéziséhez, amelyet Freud többek között a *Totem és tabu* című munkájában dolgoz ki. A *Totem és tabu* központi tézise: az incesztuózus tárgyhoz való hozzáférést nem az élő, hanem a halott apa akadályozza, tiltja meg; az apa, aki halála után saját Neveként tér vissza, a szimbolikus törvény/tiltás megtestesüléseként. A *Totem és tabu* valójában az *apagyilkosság strukturális szükségességére* szolgál magyarázattal: a közvetlen brutális erőttől a szimbolikus tekintély szabályáig vezető út mindig az ősi bűn (megtagadott) tényében gyökerezik. Girard, hasonlóan Freudhoz, a Rend, a Kultúra megteremtését egy nem tudatosított (elfojtott, elleplezett) erőszakeseleményhez mint strukturális szükségességhez köti.

Am Girard számára az alapítógyilkosság áldozatteremtő gyakorlatában éppen a monoteizmus, majd a kereszténység megszületése hozza el a forradalmi változást a hazugság és az elleplezés, az áldozatbemutató mechanizmus revelációja révén. Girard kultúranropológiája szerint az áldozatbemutató mint a közösségi krízis sikeres megoldásának módja modellé vált, s maga is utánzás tárgya lett éppen eredményességének köszönhetően. Az erőszaknak erőszakkal történő kiűzése az erőszak megsemmisítésének rituáléjává válik, a válság

és megoldásának emlékezete létrehozza a rituálét és a mítoszokat, amelyek Girard szerint mindig a lincselő tömeg torz perspektíváját adják elő. Girard a mítoszokra következetesen úgy tekint, mint az igazság, az erőszak elleplezőire. Ezt a sajátosságot látja megerősítve abban is, ahogy a mítosz a kollektív erőszak áldozatát az istenség álarcába burkolja. Ennek a paradoxonnak a felismerése azért rendkívül fontos Girard számára, mert éppen ennek mentén tudja leválasztani a kereszténységet a mítikus gondolkodásszerkeztől, s erre támaszkodva fejtheti ki kritikai apológiáját.

Hogyan képes a rituális áldozatbemutató a diffúz erőszakkal megmérgezett közösség indulatpotenciálját leszerelni, hogyan képes megteremteni az egymás mellett élés elemi feltételrendszerét? A kérdés megválaszolásához ismét egy arisztotelészi kategóriát használ fel a szerző. Az áldozatbemutató után az áldozat kínjai és szenvedését látva az áldozat iránt egyöntetű gyűlölettel eltelt – korábban egymás szempontjából – fenyegető tömeg viselkedése megváltozik. „Akárha egy ókori színház vagy egy mai mozi nézőterén ülnének, éppúgy rabul ejti őket a véres látványosság, mint napjaink nézőit a hollywoodi borzalmak. Miután eltelt az Arisztotelész által katartikusnak nevezett, valóságos vagy képzeletbeli szörnyűségekkel, a nézők békésen hazaballagnak, hogy az igazak álmát aludják.” (55) A katarzis ebben az értelemben az a megtisztulás, amelyet a rituális áldozatbemutatónál kiontott vér idéz elő.

Az antik görögség szótárában a katarzis elsősorban az orvosi és a szertartásos nyelvezetben fordult elő. Ez azt jelenti, hogy például a görög orvos elsődleges feladatának tekintette a betegségtől való

megszabadítást, a szertartások nyelvezetében pedig például a beavatási rítusok megtisztító funkciójaként értendő. Arisztotelész természetesen tisztában volt a tragédia vallási eredetével, így nem véletlen, hogy a szertartásnyelvből kölcsönzi a fogalmat. Arisztotelésznél ugyanakkor a kathariziseseményben nagyon fontos az *eleosz* (részvét/szánalom) mozzanata, ami abból fakad, hogy a tragédia nézője felismeri: az utánzott cselekvésben valami kiváló (*szpudaiosz*) bukott el. Ugyanígy fontos a *phobosz* (félelem) komponense is; az az érzés, amely abból a nézői tapasztalatból fakad, hogy a látott esemény velünk is megtörténhet. A katharizis Arisztotelésznél éppen az ilyen szenvedélyek felkeltését, és az ezektől való megtisztulást jelenti.

Ebből a szempontból a Girard módján értett katharizis a látott eseményről való leválasztódásnak (vagy az esemény leválasztódásának) a folyamatoként realizálódik, tehát elsősorban mint kirekesztésmechanizmus, míg az arisztotelészi katharizis a színházi rituáléban megteremtett áldozatbemutatásra történő ráhangolódás és azonosulás praxisa. Mindenesetre Girard gondolkodásában nagyon hangsúlyos az áldozatbemutató rituálé és a színházi erőszak hatásmechanizmusának párhuzama, hiszen mindkettő egy korábban megtörtént cselekvés színpadon, a közösség előtt történő utánzása. „A tragédia célja ugyanaz, mint az áldozatbemutatóké. Minden esetben rituális megtisztulást, az arisztotelészi katarizist igyekszik előidézni a közönség tagjaiban, ami nem lehet más, mint az ősi áldozati effektus intellektualizált, vagy – Freud szavaival – szublimált változata.” (99)

Hogyan lesz ez az Arisztotelésztől Freudig zajló szellemi építkezés a kereszténység kritikai

apológiájává? Girard számára az áldozatbemutató rituálé sohasem izolált esemény, hanem egy úgynevezett mimetikus ciklus középponti eseménye. A mimetikus ciklus minden esetben ugyanazokat a – szükségszerű – strukturális elemeket vonultatja fel: 1. a mimetikus vágyak konfliktusrendszeréből kialakuló kollektív erőszakosság alaphelyzete, azaz mindenki mindenki ellen szörnyű valósága; 2. az erőszak átfordulása a diffúz irányultságból az egyöntetű gyűlöletbe, ami a bűnbaknak találtatott áldozattal történő szembefordulás áldozatállító mechanizmusa; 3. a mindenki egy ellen agressziójának eseménysora, amelynek következtében ismét helyreáll a közösség egysége. A mimetikus ciklusban Girard egy olyan bibliai „személyiség” munkáját látja, akit a demitizáló bibliakritika indokolatlanul a feledés homályába taszított. Ez az alak Jánosnál *diabolosz*, a szinoptikusoknál Sátán névre hallgat. Girard teológiájában Jézus és Sátán szintén a mimetikus rend érvényesítői, Jézus Isten utánzásának útját járja, és mutatja fel, míg a Sátán az ezzel szembe haladó ember útját. Ebben a szerepében a Sátán mindig a vágy csábítójaként jelenik meg, azaz ráhelyez bennünket „a mimetikus krízis nagy autópályájára”, elfordítja az embereket Istentől, és rivalizáló példaképet állít eléjük, hogy kiváltsa a mimetikus krízisek viharát.

Ám Girard szerint nem ez a Sátán működésének a legjessztöbb formája, hanem az a misztérium, amelyben Sátán a válságok megoldásaként úgy jelenik meg, hogy a krízis tetőpontján önmagát kiűzi, és visszaállítja a rendet az emberi közösségben. „Sátán miként tud Sátánt kiűzni?” – kérdezi Jézus az evangéliumban. A kérdésbe Girard szerint nem a hitetlenkedés, hanem a bizonyosság

szólal meg: a Sátán képes ön maga kiűzésére. Ebben az összefüggésben a Sátán egyszerre rendteremtő és rendbontó elv. „A kiűzött Sátán mimetikus vetélkedéseket szít és csigáz a végsőig, aminek következtében a közösség élete egy botrányoktól izzó kemencéhez lesz hasonlatos. A kiűző Sátán pedig ez a kemence, amikor kellően magas fokra hevül, hogy működésbe hozza az áldozatállító mechanizmust. A Sátán meg akarja akadályozni birodalma pusztulását, ezért a tetőpontjára jutott viszálykodást arra használja fel, hogy kiűzze önmagát vele.” (52)

A Sátán Girard vallásantropológiájában éppen ennek az önkiűzési képességnek köszönhetően a világ fejedelme, benne rejlik minden hatalom működési mechanizmusában, amennyiben minden hatalom önnön hazugságainak és elleplezéseinek valóságában áll. A hatalom világában vagy a világ hatalmában a Sátán valójában maga a mimetizmus: az az elv, amely a mimetikus vágy működtetése révén hazug egyöntetűségeket teremt. A Sátán az, aki az archaikus közösség minden tagjával elhiteti, hogy az áldozatként kiszemelt bűnbak tényleg bűnös. Neki köszönhető, hogy minden megosztott közösség újraegyesül egy magányos áldozat ellenében, akit a mimetikus vágyanak – az utánzásnak – köszönhetően mindenki bűnösnek tart. A mimetikus ciklus voltaképpen mindig a Sátán önteremtő és önkiűző mechanizmusának a tartománya.

Az evangéliumok is egy mimetikus ciklusról szóló beszámoló, amelyeknek szervező strukturális mozzanata a keresztrefeszítésben realizálódó áldozatállító mechanizmus. A mimetikus ciklusok logikája kap hangot Kajafás szavaiban: „Jobb, hogy egy ember vesszen a népért.” A

keresztrefeszítésben Girard az egyik olyan pillanatot látja, amelyben a Sátán helyreállítja hatalmát az emberek fölött, Pilátuson keresztül leszereli a diffúz erőszak miatt fenyegető lázadást, és helyreállítja a pax romanát. Az evangéliumi történet azonban egy ponton lényegileg elkülönül a mitikus történetektől, amelyek modelljeiként Girard Oidipusz király történetét és Tüanai Apolloniusz vérfagyasztó csodatételét elemzi. A mítoszok mindig az üldöző szempontjából íródnak, emiatt bennük az áldozat mindig bűnös, szenvedése mindig kiérdemelt. Oidipusz beteljesíti a szörnyű jóslatot, Apolloniusz áldozatáról bebizonyosodik, hogy valójában démon, és megkövezése a rend helyreállításának feltétele. Girard hangsúlyozza, hogy a mítosz narratívája, gondolkodása és önreflexív mechanikája a Sátán áldozata, amennyiben nem ismeri fel az egyöntetű gyűlölet következtében kialakult igazság hazug, sátni voltát. A mítosz nem tud, nem tudhat ön maga vakságáról, a mítosz az üldözők, a mimetikus delejezetek szemével lát, és képtelen az ártatlan áldozat felmutatására. „A mítoszok mindig elítélik a magányos, általános gyűlölet középpontjában álló áldozatokat. A mítoszok a felhergelt tömegek művei, akik képtelenek voltak felismerni és józanul megítélni a védtelen, bűnbakká tett emberek kirekesztésére és lemészárlására törő hajlamukat.” (139) (Ebben az összefüggésben Girard egy rendkívül izgalmas problematikát érint, és hagy kifejtetlenül a szöveg önreflexív potenciálja kapcsán: miként is értelmezhető a szöveg tudásának/tudatának fogalma saját univerzumával kapcsolatban?)

Az evangéliumok ebből a szempontból nem különböznek a mítoszoktól, mind a négy bemu-

taítja a sátáni indulat mimetikus fellángolását. A mindenki egy ellen krízise a bibliai színpadon is mindenkit elsodor (lásd Péter elfordulását), Jézus teljesen egyedül marad. A mimetikus ciklus tehát az evangéliumokban is a szokásos módon közeledik a végéhez. Ám Girard szerint éppen a végkifejlet előtt történik meg a kereszténység drámai fordulata, melynek köszönhetően az áldozat kikerül az egyöntetű gyűlölet valóságából, és ártatlan áldozati szerepének középpontba állításával leleplezi a Sátán tevékenységét. „A keresztaláról szóló elbeszélésekben az igaztalanul megvádolt áldozatokat védő lelki hatalom művét látjuk.” (228) Az evangéliumokban az vezet ki a mítoszokból, hogy a keresztalált követő harmadik napon a tanítványok ismét összegyűlnek a feltámadottnak hitt Jézus körül. Itt egy tiltakozó kisebbség születését éri tetten Girard mint példa nélküli eseményt. A tanítványok megtörik az üldözők igaznak hitt hazugságát, és részt ütnek a világ fejedelmének páncéltánán. Azt is mondhatnánk, hogy a tanítványok kilépnek a mimetikus vágyakozás hazug köreiből, s leleplezik az áldozatállító mechanizmus erőszakát. Az evangéliumok ebben az értelemben kilépnek a mítoszok erőszakvilágából és vakságából.

Míntha Girard gondolkodása ezen a ponton a Frankfurter Iskola gondolkodóival mutatna párhuzamot. Ahogyan Adorno szerint az eposzban Odüsszeusz legyőzi a mítosz ősvilági lényeit, pacifikálja és kultúrálja a mitológiaiak démoni, sötét erőit, s ezzel mindenfajta felvilágosodás archetípusa lesz, úgy az evangélium ön maga felmutatásával érvénytelenít és cáfol minden mítikus, démonizáló valóságot. Girard szerint a rossz szabadság – Sátán – erejének megtörése deus ex machina; ti. az em-

ber önerejéből képtelen lenne rá. „Nyilvánvalóan a Szentléleknek köszönhető, hogy így alakultak a dolgok. Tévedés volna például azt állítani a tanítványokról, hogy erőt vettek magukon. Valójában Isten Lelke vett erőt rajtuk, és tartja őket magánál.” (227)

Girard hitvallásának lényege szólal meg ezekben a szavakban. A Krisztusban való megterés szerinte annak a képességnek a megszületése, amely lehetővé teszi az erőszakos csordaszellem felismerését, s amelyről korábban nem látszott, hogy hatalmában tartja az embert. Megpillantatja velünk „azt a mimetizmust, amelynek folytán valamennyien részesei vagyunk Jézus keresztre feszítésének”.

A hazug mimetikus lánc felszámolásában az evangéliumi Jézus számos példát mutat, megteremtve ezzel a helyes mimézis modelljeit. Girard zseniálisan elemzi a házasságtörő asszony történetét (Jn 8, 3–11), összehasonlítva Tüanai Apolloniusz történetével. Ez utóbbiban az áldozat megkövezése révén sikerül megszabadulni a járványtól. A házasságtörő asszony esete valójában egy negatív ikertörténet, amelyben Jézus a Törvény szellemében lép túl a Törvényen, mely szerint a két vádlónak kell az elítélre dobnia az első köveket. Az első kő elhajítása már mimetizálható példát ad. „Aki közületek nem bűnös, az vesse rá először a követ!” Jézusnak csak az első kő elhajítását kell felfüggesztenie (míg Apolloniusznak csak az első kő elhajítására kell rábírnia a vonakodó tömeget), tehát a legnehezebb tettet, mert ez az egyetlen, amely nem követ mintát. Ebben a felfüggesztésben markánsan jelenik meg az áldozattal szembeni felelősség drámája. A következő tettek már a mimetikus, hamis egyöntetűség jegyében zajlanak. Girard szerint ebben a történetben

„Jézus azzal menti meg a házasságtörő asszonyt a megkövezéstől, hogy egy másik, ellentétes irányú, erőszakmentes mimetizmust gerjeszt. Mihelyt az ember lemond a házasságtörő asszony megkövezéséről, egy másik követi a példáját, azután a többiek.” (75) (A két történet egymásra olvasásának súlyos tanulsága az is, hogy az Apolloniusz által falajzott tömegben megkövezett koldus maga Jézus.) A hazug, sátáni erőszakon alapuló mimetikus esemény sor (ciklus) megtörésére ószövetségi példát is említ a szerző József történetének elemzésekor.

Girard szerint a zsidó-keresztény Biblia szellemi örökségének legtartósabb eleme a fent elemzett történeteken keresztül megszülető, a mindenkori áldozatokra irányuló felelősségvállalás, ami semmilyen más szellemi konstrukcióban nem kap ilyen erőteljes szerepet. Amikor Girard az (archaikus vagy modern kori) erőszakról értekezik, mindig hangsúlyozza a kereszténységnek azt a kiiktathatatlan potenciálját, amely által az áldozatra nyíló tekintetében a Jézust követő imitáció révén a hamis mimetizmus felszámolására irányuló szándék tükröződik.

Girard gondolkodása és problémafelvetése napjainkra egyre aktuálisabbá válik, hiszen minden erőfeszítés, szabadságmozgalom, szellemi liberalizáció ellenére, amelyek mindenfajta kirekesztés megszüntetésére irányultak, a harmadik évezredre láthatólag semmit nem csökkent az erőszakra való hajlam. Amit érzékelünk, az megerősíti Girard problémafelvetésének helyességét és érvényességét. József Newidomski lengyel teológus drámai módon fejt ki Girard elméletének traumatikus aktualitását. „Az egyenlőség problémákhoz vezethet, az egyenlőség viszont mindenképpen problémákhoz vezet. A

global village nemcsak a harmonikus kommunikáció látomásával hiteget, de nem is csak a szegények és gazdagok közötti borzasztó ellentét valóságát mutatja meg, hanem mindenekelőtt egy egész világunkra kiterjedő mimetikus konfliktust gerjeszt. A 21. század legradikálisabb fenyegetése a mimetikus vágyakozás, az irigység és a rivalizálás minden szinten megvalósuló elszabadulása.” (Fordította: Sujtó László, *Atlantisz Kiadó, Budapest, 2013*)

Komálovics Zoltán

A kép mint demonstráció

Bodó Mihály: A festészet mint nyelvjáték (Cimabuéól Caravaggioig)

Bodó Mihály Barcelonában és Budapesten élő festőművész, a Typotex Kiadó *Képfilozófiák* című sorozatának 2013-ban megjelent kötetében a festői gyakorlat művészetelméleti, analitikus megközelítését nyújtja. Festészeti tanulmányai mellett mérnöki, filozófiai és szobrászati előképzettsége is meghatározza, hogy a képelmélet legalapvetőbb kérdéseit egy új szempontokat érvényesítő képértelmezési rendszer keretein belül válaszolja meg.

Hogyan nézzük a képeket? Vagy esetleg olvasnunk kellene azokat? A képértelmezés melyik szempontját válasszuk? A történetit, amellyel a képeket időbe-

Bodó Mihály könyvének beszélgetéssel összekötött bemutatójára 2014. február 26-án a Moholy-Nagy Művészeti Egyetemen a MOME TransferLab szervezésében került sor. A cikkben a szerző által hozzáfűzött gondolatok, észrevételek olvashatók.

li kontextusba helyezhetjük? A stíluskritikait, amellyel stilárisformai megkülönböztetéseket tudunk tenni? A narratív-ikonográfiát, amellyel leolvashatjuk a képeken zajló történeteket, eseményeket? A hermeneutikait, amellyel további textuális alapú jelentésrétegeket tárhatunk fel? Vagy a *néző* álláspontját váltjuk fel az *alkotó* festői problémákra fókuszáló szemléletével, és tényleg azt nézzük meg, ami a képen vizuális szempontból történik? Bodó Mihály ez utóbbi megközelítésre ad egy új képolvasási kulcsot *A festészet mint nyelvjáték* című, az európai stílusok időviszonylatában értelmezett középkori, reneszánsz és manierista festészetet Cimabuétól Caravaggióig vizsgáló könyvében. Az alábbi írás a hagyományos recenzió séméit felülírva a szerző módszertani és terminológiai eszközeire művészettörténeti szempontból fókuszál. A könyv tematikus bemutatása helyett annak három jellemző vonására reflektál: a szerző *pozicionálására*, a *demonstráció* jelenségére és a *terminológia* kérdésére.

Pozicionálás

Alberti *Della Pittura* című, 1436-os traktátusában a gyakorló művész álláspontjára helyezkedik, amikor *Első könyvében* így vezeti be gondolatait: „Kérem tehát, hogy mindazt, amit elmondunk, csak mint festő tollából származó dolgot értelmezzék.”¹ A szerző témával kapcsolatban felvett *pozíciójának* kinyilvánítása nemcsak saját státuszát tisztázza, hanem az olvasó szöveghez való viszonyát is orientálja. A szerzői álláspont vizsgálata a festészet technikai kérdéseit tárgyaló értekezésekben számos kérdésre azonnali válaszokat ad, így a recenzió tárgyában is. A Bodó Mihály könyvé-

ben körvonalazódó, *képről* való gondolkodás sajátos kettősséget, pontosabban paradoxont mutat: a gyakorló festő szemével „gondolkodó” *művész* megközelítése szervesen fonódik össze a kötet elején – némiképp sarkított megfogalmazásban – „megtagadott” *történész* írott forrásokra támaszkodó munkamódszerével. Bár Bodó a műalkotások történeti-narratív-ikonográfiai értelmezése alternatívájaként egy új vizuális olvasási (és nem értelmezési) kulcsot mutat fel, írásában minduntalan felbukkan a festői gyakorlat hű rekonstrukciójának igénye (önálló fejezeteket szentelve Tiziano, Tintoretto és Caravaggio technikájának, alkotási módszerének), melynek során kézenfekvő módon a művészettörténeti szakirodalomra, Panofsky, Wölfflin, Gombrich írásaira és a korabeli festői gyakorlatokat leíró forrásokra támaszkodik. Alberti, Leonardo, Cennini hivatkozott passzusai, valamint az életrajzíró Vasari és Bellori írott forrásai méltán egészíthetők ki Dürer és Piero della Francesca traktátusainak vonatkozó fejezeteivel. Úgy tűnik, a kétféle szándék közül a történeti tényeken alapuló, objektivitásra törekvő, a festői gyakorlatot feltáró rekonstrukciós igény alapozza meg az absztrakt szerkezetek leírásának történeti olvasattal szembeállított rendszerét.

Demonstráció

A szerző képekről vallott általános szemlélete azt a reneszánsz felfogást követi, amely a képet festői problémák megoldásának kísérleti terepeként, helyszíneként tekinti és látta. A reneszánsz festők a hagyományos narratíván túl egy-egy festői probléma rendszerint briliáns megoldását mutatták fel, így festményeik e problémamegoldások

demonstrációiként (dimostrazioni) is felfoghatók. Ilyen jól ismert festői demonstráció volt például a *mazzocchio* megfestése. A 15. században divatos és fejedő geometriai modellezhetősége révén remek mintafeladat volt a perspektíva ábrázolását helyesen elsajátítani kívánó festők számára, hiszen a gyűrű alakú, négyszögű felületekre bontható, szabályos geometrikus forma és sakkasztal mintás változatának rövidülésben való megfestése igazi kihívást jelentett. A *mazzochiót* Uccello az *Özönvíz* című freskóján megfestette, Leonardo lerajzolta, Piero della Francesca pedig a *De Prospectiva pingendi* című traktátusában annak szerkesztését részletesen tárgyalta. A *mazzocchio* esetéhez hasonlóan Bodó könyvében többek között Leonardo *Mona Lisájában* a *sfumato*, Pontorno *Keresztlevételében* a *belsőszíves árnyékolás* lentebb más összefüggésben is idézett demonstrációs jellegét láthatjuk.

Ez a szemlélet összefügg Alberti újításával, amelyben a képet a látógúla metszeteként tekintette, és egyfajta paradigmaváltásként az *elbeszélés* (historia) mellett újabb, addig nem prioritált tartalommal gazdagította. A reneszánsznak a *centrális perspektíva* helyes szerkesztésére irányuló kezdeti, kísérleti fázisa, az előzőektől nem függetlenül, egybeesik azzal a Hans Belting² által kijelölt korszakhatárral, amely a 14–15. században az addig tartó *kép korszakát* a *művészet korszakától* választja el.

Terminológia

Módszertani szempontból külön figyelmet érdemel az absztrakt szerkezetek leírására alkalmazott új terminológia – önmagában véve és a régi fogalmakkal összefüggésben is. A komplex, koherens vizuális olvasási rendszer pillé-

reit a szerző által képzett olyan új, szemléletes fogalmak alkotják, mint a *parcellahálózat*, *fénytér*, *tónusillesztés*, *tónushíd*, *tónuskontaszt*, *tónusinverzió*, *chiaroszerkezet*, *foltrendszer*, *kéttónusú foltrendszer*. Mindezek szervesen keverednek a perspektíva mint térábrázolási rendszer – ma már egységesnek tekintett – fogalmaival. A perspektíva a látás elméletével foglalkozó optika tudományának részeként több évszázados fejlődési utat járt be a térábrázolási rendszerként ismert perspektíva ma ismert fogalmainak kialakulásáig. A *perspectiva naturalis* az ókorban és a középkorban a látás tudományát jelentette, és csak a 15. század elején alkalmazták először a látás euklidészi elméletét a művészi ábrázolás problémáira, *perspectiva artificialis*-ként (prospectiva pingendi) különböztetve meg az előzőtől. A reneszánsz művészek ebben az időszakban kezdték el kutatni a *costruzione legittima*, avagy a *helyes szerkesztés* módszerét és szabályait, amely a Piero della Francesca *De Prospectiva pingendi* című művében leírt áthatási eljárással azonosítható. A perspektívikus kép *merőleges vetületi ábrák áthatásával* előállított eljárása egyébként a 17. században feledésbe merült, és egyre nagyobb teret kapott az *iránypontos szerkesztési* módszer. A *főpont* és *iránypont* mai értelemben vett fogalmait például a reneszánsz perspektívaelmélet nem ismeri, az *enyéspot* (punctum concursus) fogalmának első használatával is csak Guidobaldo del Monte 1600-ban kiadott,³ huszonháromféle korabeli perspektívaszerkesztési eljárást tartalmazó művében találkozhatunk. A 15. és a 19. század közötti időszakban kialakult, a perspektívát mint térábrázolási rendszert leíró fogalomkészlet tehát nem egy időben és egy koherens rendszer elemeiként jelent meg a festői gyakorlatban, hanem

a módszer kutatása közben évszázadok során alakult ki.

Ezek a történeti fogalmak (*unione-zónák, chiaroscuro, sfumato, vonalperspektíva, aranymetszés*) A festészet mint nyelvjátékban szervezen ágyazódnak abba az új fogalomkészletbe, amely alapvetően nem a kép terének szerkesztett minőségét emeli ki, hanem a szín- és a fényhasználat jellemzőire és változásaira helyezi a hangsúlyt. Hogyan épül fel, milyen absztrakt elemekből áll a kép tere? A látvány leírásánál Bodó a képet alkotó komponensek mindegyikéről (*falt, szín, tónus, vonal, kontúr, fény, árnyék*) a saját belső logikája szerint működő rendszerben („absztrakt felépítések”) gondolkodik, azok összefüggéseire vezet rá az olvasó-nézőt. A könyvben szereplő többféle árnyékolási módozat (sematikus, oldalsávós, belsőávós, párhuzamos, hálózatos, fényintenzitást leíró, illesztett, izolált) *árnyékolásszerkezetek* alkot, a háromféle chiaroscuro (plasztikus, dekoratív, fényintenzitást leíró) *chiaroszerkezetekre* és *oscuroszerkezetekre* bomlik, a foltok együttese *folttrendszerre* áll össze, a megfestett figurák, tárgyak körvonala mentén a festmény *parcellákra* tagolódik, amelyek szintén hálózatokat alkotnak, és amelyek határait a festmény *tónusszövetébe* tagozódó *tónushidak* teszik átjárhatóvá, vagy az azok mentén megrajzolt ívek válnak a tekintet „vezetőivé” stb. A perspektíva helyes szerkesztésének lázas kutatása mellett a parcellahálózatok képstrukturálási eljárása is katalizálhatta a trecento és quattrocento alkotásait annyira jellemző *geometrizálás* („az ábrázolt formák geometriai idomokká alakítása”) és *geometrikus stilizáció* („a parcellák egyszerűsítése”) gyakorlatát, amely legérzékletesebben Piero della Francesca művein mutatkozik meg (könyvbeli

demonstrációjaként a *Krisztus fel-támadása* című műben).

A könyvben Francesca festménye mellett számos olyan embematikus műalkotás elemzése is olvasható, amely a fent leírt rendszerek egy-egy vizuális megoldását vagy éppen magát a paradigmaváltást demonstrálja, így Masaccio *Szentháromsága* a kontúrsávós és az illesztett árnyékolások kombinációjára, Leonardo *Benois Madonnája* és a *Szikkás Madonna* a fényintenzitások ábrázolására, a *Mona Lisa* a sfumato mesteri alkalmazására, Albertinelli *Vizitációja* a tónusillesztések 16. század eleji megoldására, Pontormo *Levétel a keresztről* című, kettős megvilágítású képe a belsőávós árnyékolásra, Raffaello *Athéni iskolája* a vonalperspektívát felülíró, figurákat strukturáló kétdimenziós igazodási felületre, a *Krisztus színeváltozása* a fénytér vonalperspektíva nélküli ábrázolására, továbbá Michelangelo *Utolsó ítélete* a szférikus torzításokra, Tintoretto *Szent Márk holttestének megtalálása* a tónusinvertációkra, Caravaggio *Szent Péter keresztrefeszítése* a „montirozási” technikára stb. ad mintapéldát.

Ebben a vizuális képolvasási rendszerben a kép fejfelé történő fordításának kandinszkiji gesztusával egy csapásra megszabadulunk a kulturális beidegződéseinkre épített történeti és narratív konnotációktól, és előítéletmentesen, tisztán tudjuk szemlélni az immár absztrakt elemek rendszerévé transzformált képeket. A szerző által a történeti-narratív értelmezés alternatívájaként állított vizuális olvasási kulcs alkalmazásával válhatnak Michelangelo, Tiziano, Tintoretto és Caravaggio festményei is absztrakttá, ami a megszokott látásmódot inspiratív módon frissítheti. Azonban hiba lenne ezt az alternatívát kizárólagossá tenni, és a történeti olvasatot elvetni,

hiszen legjobban akkor járunk, ha arra mint a történeti-narratív megközelítés egyenrangú kiegészítőjeként tekintünk, amely további árnyalatokkal gazdagíthatja a műolvasás-értelmezés spektrumát. (*Typotex, Budapest, 2013*)

Katona Júlia

Jegyzetek

1 Alberti, Leon Battista: *A festészet-ről. Della Pittura, 1436*, Balassi, Budapest, 1997, 51. 2 Belting, Hans: *Kép és kultusz*, Balassi, Budapest, 2000, xxi. 3 Monte, Guidobaldo del: *Perspectivae Libri VI*, Pisa, 1600.

Lenni, enni

Bródy Sándor: A tanítónő (Miskolci Nemzeti Színház)

Bródy Sándor „hírhedt” darabja *A tanítónő*, „amelyben a magyar vidék olyan hülye, olyan gazember, olyan elmaradt, hogy azt még a jobb érzésű külföld sem volt hajlandó elhinni a gyűlölködő, hamis sablonokkal dolgozó szerzőnek”. Ez a túlhazbó részlet a katolikus radikális *Új Nemzedék* 1919. október 5-én kelt írásából származik, amelyet *A tanítónő* vígszínházi visszatérésének alkalmából érezték szükségyszerűnek közzétenni a lapban. Hogy ennek a drámának különösen hányatott sors, értetlenség és majd’ mindig viharos fogadtatás jutott ki az 1908-as bemutatója óta eltelt évtizedekben, arról Földes Anna cikke részletesen informálja az érdeklődőt (*Critikai Lapok*, 2012/7). S bár a Nemzeti Színház 2012-es, Novák Eszter jegyezte bemutatója, illetve a jelen cikk tárgyát képező 2013-as miskolci, Rusznyák Gábor ál-

tal rendezett premier tudtommal nem keltett hasonló indulatokat, a „megállt az idő” nekünk, a Kárpát-medence legközepeén hűsbavágóan ismerős szindrómáját mindkét produkció tematizálta.

Rusznyák színpadán ráadásul hol említésnyi, hol meg egész jelenténi hely jut a stadionépítésnek és az asztalon heverő alkotmány-nak, a korrump képviselőknak és az álszent egyházfiknak. Máskor nyíltan kimondják, hogy a patikajogot az nyeri el, aki a kormánypártiak-ra szavaz, akik persze egytől egyig férfiak. Ha még hozzáteszük, hogy megjelenik a költségvetés, van egy kis cigányozás meg zsidózás is, lassan azt gondolhatnánk, hogy a rendező kortárs politikai pamfletet vitt színre Bródy ürügyén. Holott korántsem erről van szó: bármilyen megdöbbenő, az előadás java részében az eredeti drámaszöveget halljuk, Rusznyák (és a társulat?) kiegészítései-betoldásai csupán továbbgondolják, kiigazítják (sokszor dramaturgiai értelemben), finoman árnyalják azt, ami eleve benne volt a szövegben, s amit Bródy már jó száz éve is problematikusnak, azaz ki- és átbeszélendőnek gondolt a magyar társadalomban.

Amikor 1902-ben Nagyváradon botrányt keltett Bródynek *A dada* című színműve, Ady Endre szenvedélyes hangon védte a drámát és szerzőjét a vádaskodásokkal szemben: „Ugye hogy szenny? Mert nyolcvan esztendő óta egyebet sem csináltak színpadok és színészek és színpadi írók, mint kiskorúságban tartották a közönséget. Mulattatták színes kavicokkal, szappanbuborékokkal. Most kezd terhessé válni az időjárása, ostromolják a régi világot, viharok készülnek, csapkodnak a sirályok.” És valóban, az előző századforduló a drámatörténetben a „sirályok” kora: persze nemcsak Csehovra kell gondolni,

de leginkább Ibsen, Strindberg felforgató, gyanús eszmékkel és ideákkal teli darabjai az érdekesek itt, vagy épp a Bródynál is a káplán által pellengérré állított „Zóla”, a *Mouret abbé vétkének* bűnös szerzője. A színpadon a boldog (és egyforma) családok helyét emancipálódó nők, kimondhatatlan betegségek, a múlt árnyai és a fenyegető jövő foglalja el.

Ebbe a környezetbe „születik” tehát Tóth Flóra, vagyis Bródy tanítónője, aki a miskolci előadásban valahol Bácskában, egy szerbektől körülölelt kis helységben kap állást. A község csupán „egy aprócska porszem a Monarchia homoktengerében”, ám ennek ellenére vagy épp ezért nagyon is ideáltipikusnak tűnik: alighanem sok száz hasonló településen zajlott le ilyen vagy még elkeseredettebb küzdelem nők és férfiak, gyengék és hatalmasok, bátor újítók és gyáva maradiak között. Az egyik nagy újító halálhíréről az újságot bújó kántortól értesülünk: a lap a debreceni mintagazdaságában a jövőt látó Szakhmáry Zoltán végzetéről tudósít. S hogy kár is a holnapban bízni, azt egy másik közbevetés jelzi: a tanítónőt erkölcselenséggel megvádoló iskolaszéki ülésen az egyik fő vádpont szerint Tóth Flóra saját nyelvük használatára biztatta a helyben élő szerbeket, köztük egy Gavriló Princip nevű fiatalembert... A saját ájtatosságát léptenyomon fitogtató káplánt a tanítónő Biblia-ismeretből is alaposan megleckézteti. Az előadás egyik, a záró képből megelevenedő kulcsmondata idézet a Példabeszédek könyvéből (20, 17): „Gyönyörűség az embernek az álnokságnak kenyerere, de annakutána betelik az ő szája kavicsokkal.”

A mi jelenkori, utólagos (többlet) tudásunkra vagy épp (bibliai, irodalmi) műveltségünkre apeláló megjegyzések mellett, hogy

bizonyos értelemben cinkosságot teremtenek a nézővel, paradox módon még erősebben láncolják a korhoz és a helyszínhez a drámai alapanyagot. (Az előadást nézve a bórleszkig élezett abszurd helyzetek, a mulatságos mini-jelenetek miatt eleve megidéződik a Rusznyákéval rokon nyelvet beszélő Mohácsi János rendezői krédója. És persze nála is bőséggel találni hasonló kulturális utalásokat, gondoljunk csak a *Csárdáskirálynő* fiúmei hajóavatására, ahol a hatéves Csermanek [későbbi Kádár] János szavai egy Nagy Ignác-verset.)

A miskolci előadás varázsának titka a megejtően színvonalas társulati munka mellett az, ahogy ráérősen, részletgazdagon rajzolja meg saját világát, s a tanítónő tragédiájáért – ami itt egy egész generáció, tán egy egész ország vagy korszak tragédiája is lesz-lehet – egyértelműen ezt a mindent és mindenkit lehúzó közeget okolja. Mert aki idekerül, az menthetetlenül „beleragad a sárba”, mondja belenyugvón a kántor, majd a káplán szinte kérkedve közli Flórával, hogy a falusiak, a nép ma már „sűrűvérű, túltáplált, élvezetvágyó, tele testnedvekkel...” Akárhogy is, nem lánynak való vidék ez: a férfiak errefelé nem gáláns úriemberek, nem is gáncstalan lovagok, hanem mindig konkra éhes vadak, műveletlen barbárok. Flóra bukása ezért szükségszerű: hiába drukkolunk neki elejétől fogva, a minden hatalmi pozícióhoz foggal-körömmel ragaszzkodó férfitársaság elveszejt, tán nem is tehet mást. Illetve... – de erről majd a finálé kapcsán ejtünk bővebben szót.

Az előadás monumentális tere (tervező: Debreczeni Borbála) azon túl, hogy szinte minden lehetséges viszonyt eleve eldönt, lehetőséget ad Rusznyáknak továbbá játékokra is a szöveggel. A miskolci nagyszínpadot teljes egészében elfoglaló, ránézés-

re több mázsányi kukoricacsővel „megtöltött” plexifalak fölött szürreális hosszúságú kolbászok, méretes sonkák és más húsnemű lóg le, azok között meg ott libegnek a jókora légyapírok. A hatalmas üres térre többen utalnak kicsiny szobaként, ahol mégis minden(ki)nek jut hely, s valóban: a szatócsbolt, a kártyapartik állandó helyszíne, Flóra „hálószobája”, az iskola, majd az alkalmi bíróság mind a váróteremnyi kisszobában jelenik meg. Aminek enteriőrjét a *horror vacui* elve szervezi: az állandó habzsolás, a(z ehető) javak felhalmozása miatt nem jut hely még ablakoknak sem, csupán kis, lórészterű mélyedéseken át (nem) jut be a fény, bár leelkedésre, hallgatózásra éppenséggel alkalmasak ezek a foghíjak. A szokatlanul szűkre szabott ablakok Flórának is feltűnnek, a miértet firtató kérdésére a válasz csak annyi: „hogy ne jöjjön be a hideg...” Odakint pedig valóban folyton havazik és fúj, a kutyák megtámadnak boldog-boldogtalan, nyilván kopár, magányos táj fekszik a kétszámjű kapun túl. Idebent meg a jó akolmeleg tartja a lelket a falu lakóiban.

Akik szigorú hierarchia szerint felépülő, kívülről áthatolhatatlan, de belülről sem bomlasztható falat alkotnak. Ez utóbbival a szerencsétlen, Flórába azonnal beleszerelmesedő tanító (Pásztor Pál) próbálkozik, azonban gyenge hangját meg se hallják a falu előljárói. A szolgabíró, a járásorvos, a káplán, a gyógyszerész alkotta táplálkozási piramis tetején elvileg a kegyúr, az öreg Nagy István, kőszobor ridegségű felesége, illetve léha fiuk, az ifjú Nagy áll, de a miskolci előadásban a valódi csúcsragadozó egyértelműen a káplán. A figura Kocsis Pál alakításában amolyan kisvárosi Tartuffe-fé izmosodik, aki korlátoltsága miatt alighanem jóval

veszélyesebb francia rokonánál. A vizet prédikáló és bort nyakaló káplán Flóra lelkéről szónokol, miközben világos, hogy valójában mit akar a csinos lánytól: szavai szinte izzanak az alig leplezett szexuális tartalomtól. Bizarr beteljesülés az osztályrésze: a Flóra fölött pört ülő helyi kiskirályok a miskolci produkcióban gyakorlatilag megerősösködjék a tanítónót, miközben a káplán magról és aratásról, sírásról és fogcsikorgatásról értekezik fennhangon.

A kizárólag férfiaknak jogokat juttató társadalomban a nő csupán eszköz, lelkes állat (így például az ifjú Nagy kevélyen újságolja Flórának, hogy kedvenc lovát róla nevezi majd el), de sosem egyenrangú partner; valaki, akinek nincs, mert nem lehet és nem is szabad vagy kell, hogy legyen önálló véleménye. A tanítónőnek öregnek és csontosnak kellene lennie, a színésznőről meg az a hír járja, hogy mindenre kaphatóak. A dekoratív, a parasztok közé sehogy sem illő, nagyvilági (vagy csak annak tűnő?) Ida látszólag már beletörődött elnyomott helyzetébe, de aztán a miskolci előadás végén bejelenti, hogy inkább Afrikába megy egy farmra – minél távolabb, annál nagyobb az esély az újrakezdésre. Az ifjú Nagy félrevonja a szolgabíró, úgy közli vele Flóra érkezésekor, hogy „elővételi joga” van minden friss húsról. Amikor a darab végén az öreg Nagyék kénytelen-kelletlen elmennek lánykérőbe Flórához, előbb megpróbálják fiuk helyett a szolgabíróhoz hozzákényszeríteni a makacs lányt, aztán meg a nagyasszony négy szemközt azt ajánlja neki, hogy legyen az ifjú Nagy szeretője.

Flórát azonban kemény fából faragták, a sok szemérmetlen tanács és arcpirító ajánlat másodpercre sem ingatja meg saját elhatározásában és szándékaiban: a

tanítónői pályát mindennél szebbnek és szentebbnek gondolja, amit egy mégoly vonzó férfi lobbanékony szerelméért sem akar elhajtani. Lovas Rozi sokszorosan díjazott alakításában valójában az a kettősség a lenyűgöző, ahogyan egyfelől az őt körülöngő, becsstelen és aljas férfiakat semmibe veszi, másfelől mégsem marad érzéketlen, elveihez végsőkig ragaszkodó, kétdimenziós figura: amikor az iskolaszék azzal fenyegeti, hogy esetét megírják édesanyjának, a lány magába zuhan és megtörik.

A bácskai kisközségbe tett alig négyhónapos, keserű kiruccanása során Tóth Flóra kénytelen rádöbenni, hogy itt az emberek nem azért esznek, hogy éljenek, hanem azért élnek, hogy ehessenek. A rendezés a már említett, élelemmel kitömött díszleten túl is számos alkalommal hangsúlyozza az evés, helyesebben a zabálás fontosságát a közeg számára. A pukkadásig tömni magunkat, az „egyszer jóllakni” gyomorforgató filozófiája szerint működnek itt az uraságok, de még Kató, a jólelkű szolgálólány is, aki bálványozott tanítóját mindig csak etetné, tömné azért, hogy az is olyan szépen kikerekedjen, mint a többiek. Ahogy az iskolaszéki ülés közben behordott disznóságok eltűnnek a bírák gyomrában, úgy zabálnak fel ezek a szörnyek mindenkit, aki csak egy kicsit is eltér az ő abnormális normáikhoz képest.

A 20. század elején (ahogy a 21. első felében sem) senki sem hisz már többé a tündérmesékben: Hamupipóke itt hiába várná a daliás

királyfit a bál után, az romantikus küldetését szívesebben cserélné egy hajnali disznóvágásra. Vagy mégsem? Bródy – és ez a szöveget figyelmesen olvasva egyáltalán nem meglepő – maga nem hitt a boldog végben: az eredeti, 1908-as szövegben Flóra éppoly váratlanul lép ki a színről, ahogy betoppant, magára hagyva az összetört ifjú Nagyot. A szerző minden tiltakozása dacára a Vígsház akkori igazgatója azonban kieroszakolt belőle egy happy endinget is, mondván, hogy a közönség imádni fogja (és tényleg: százötvenszer játszották egyhuzamban a darabot az ősbemutató után): a két fiatal a kulisszák mögött összejön, és boldogan élnek, míg...

Rusznják ironizál a (színház) történettel, amikor hármast zárlatot rendez a darab végére, az ifjú Nagy lánykérését követően. Flóra döntésképtelenségében először méreggel nyílt színi öngyilkosságot követ el, így kihátrálva a számára megoldhatatlan helyzetből. Majd mindenki visszaáll az eredeti, lánykérés képbe, Flóra habozás nélkül igent mond a férfinak, és kezdetét veszi a hetedhét határon túl szóló lagzi. Újabb visszacsévézés után Flóra legvégül kikoszorazza Nagyot a döbönt falusiak vádló tekintete előtt, majd távozik a színről. Mielőtt a kukoricafalak, s velük együtt az egész világ összeomlana, a helyi potentátok szájából hangos koppanással kövek hullanak a padlóra. Mert a sok álnokság gyümölcse beérett, s betelt az ő szájuk kavicsokkal.

Jászay Tamás

Élmény és didaxis – alpművek magyar felvételeken

Johann Sebastian Bach:
Organ Works (Miklós Teleki)
Johann Sebastian Bach:
Clavierübung III. – The
Chorales (Bálint Karosi,
Canto Armonico, Ulf Wellner,
Cheryl Ryder)

A Hungaroton a rendszerváltozást követő közel negyedszázad során mindenekelőtt zenetörténeti különlegességek, *world premiere recording*ok kiadójaként működött. Kis cégről lévén szó, ez a profilválasztás indokolt volt: a nagy klasszikusok népszerű műveit világcégek jelentették meg világsztárokkal, ugyanezt hazai előadókkal tenni a nagy márkák árnyékában aligha lett volna versenyképes. Most azonban, amikor a hanglemez-forgalmazás kezd fokozatosan átállni a digitális kereskedés módszerére (távlatilag mindenképpen ez a célkitűzés), mintha a hazai kiadói profil is módosulna: az utóbbi egy-két évben egyre-másra találunk olyan Hungaroton-kiadványokkal, amelyeken alpművek hallhatók, Vivaldi *Négy évszakja*, Mendelssohn *Olasz szimfóniája* vagy Hegedűversenye – és így tovább (az e sorok írásakor, szeptemberben meghirdetett új lemezek között ott találjuk Mozart hegedű-zongora szonátáit is).

A hanglemezkiadás és -kereskedés gazdasági háttérösszefüggéseit nem ismerő kívülálló (ilyen a zenekritikus is) nem tudhatja, mi teszi lehetővé ezt a változást (az új feltételek között kevésbé kell részt venni a piaci versenyben?), de örül a fejleménynek, hiszen így a hazai előadók is jobban „helyzetbe kerülnek”: immár nem csupán ismeretlen zene-

szervezők felfedezésre váró kompozícióit szólaltathatják meg a stúdióban, de a legelső vonalba tartozó, nagy zenével kapcsolatos felfogásukat is megörökíthetik hanglemezen. Olyan új tendencia ez, amely hosszú távon jótékony ösztönzéseként hathat vissza a hazai zenei interpretáció fejlődésére – ahogyan elzárta és inspirálta a magyar műsikustársadalmat a hetvenes-nyolcvanas évek Hungarotonjának minden kiemelkedő teljesítmény iránt nyitott kiadáspolitikája, amely Bach-passióktól Beethoven-szonátáig, Brahms-kamaraművektől Liszt-zongoradarabokig mindennek teret kínál, ami érték, s ebben aligha számított, mennyire lehetnek a repertoár eme szegmensében a hazai művészek felvételei versenyképesek a nemzetközi piacon.

E kiadáspolitikai „új hullám” hozamát reprezentálja sok egyéb mellett két Bach-lemez: *Teleki Miklós* (1970) a zeneszerző orgonaműveiből állított össze műsort, pályatársa, a főként Amerikában működő *Karosi Bálint* (1979) pedig egy nagy billentyűs kompéndium, a *Clavierübung* néven ismert négyrészes gyűjtemény III. kötetéből válogat, a korál-alapú műveket a Harvard Egyetem végzőseiből alakult, *Ulf Wellner–Cheryl Ryder* vezette *Canto Armonico* énekegyüttes közreműködésével szólaltatva meg.

Teleki vélhetően egy reprezentatív antológia kialakításának szándékával tervezte meg lemezének műsorát. Egyfelől csupa híres mű, másfelől érvényesül a jótékony műfaji és hangnemi változatosság: hallunk két prelúdi-um és fuga tételpárt (egy mollt és egy dúrt: *h-moll*, BWV 544; *G-dúr*, BWV 541), a kettő között kontrasztként egy korárelőjáték szólal meg (*O Mensch, bewein dein Sünde Gross*, BWV 622). Ezt egy népszerű trioszonáta követi (*Esz-dúr*,

BWV 525), majd finálé gyanánt a „slágerek slágere” zárja a váltogatást: a híres *c-moll passacaglia és fuga* (BWV 582), amely nagy hatást gyakorolt a 19. és 20. századra, Max Regertől Leopold Stokowskiig alkotó és reprodukív muzsikuskok sorát ihletve átdolgozásokra. Az alapgesztus tehát akár pedagógiainak is nevezhető: „bevezetés Bach orgonazenéjébe” – már amennyire ez egyetlen CD-n lehetséges (az orgonaművek teljes korpusza tíz lemezen fér el). De ne becsljük le a népszerűsítő attitűdöt, főként azért, mert ez csak a műsorválasztás terén érvényesül, maguk az előadások bármely hallgatói réteg számára teljes értékű élményt nyújtanak.

Teleki előadásában a *h-moll prelúdiumot* nyugodt kiegyensúlyozottság jellemzi, s a fuga előadói megfogalmazásában is jelen van egyfajta tárgyilagos, matematikai tisztaság. Az *O Mensch, bewein dein Sünde* Gross korárelőjáték tolmácsolása viszont a regisztrációval is hangsúlyozza a darab befelé tekintő, kontemplatív jellegét. A hangzás örömet élvez ki mintegy toccataszerűen Teleki keze alatt a *G-dúr prelúdium és fuga* prelúdiuma, a fuga hangrepetíciói pedig a „hangszerkipróbáló virtuozitás” érvényesítésére ösztönzik az orgonaművészt. Világos színeivel, könnyedségével fegyverez le az *Esz-dúr triószonáta* harmóniafelbontásos tematikájú prelúdiuma, a siciliano-ritmikájú *c-moll Adagio* a tizenhatod-mozgás retorikus fel-lazításával, a záró friss lendületű *Allegro* a concerto-attitűddel és a szólalások karakterének világos elkülönülésével hat. Végül a *c-moll passacaglia* előadása a mű kérelmetlen monozematizmusának megfelelően (Bach az *omina ex uno* elvét alkalmazva a fúgát is ugyanarra a témára írja, amely előzőleg a *passacagliában* folyamatosan ismétlődött) lehetne feszesebb,

szigorúbb is – de az itt hallható lágyabb, rugalmasabb (olykor kissé ellankadó lendületű) olvasat is egy az érvényes közelítésmódok közül. Teleki Miklós lemezén az orgonajáték a „best of” válogatásnak megfelelően nem keres új előadói utakat, nem felfedező gesztusú, de az ismert konvenciókat magabiztos színvonalon fogalmazza újra.

És mi dolga a kórusnak a *Clavierübung* III. kötetének felvételén? – kérdezheti a figyelmes olvasó, aki talán már három bekezdéssel korábban is megakadt a Canto Armonico nevének olvastán, de eddig nem kapott magyarázatot arra, milyen lehetőséget kínál *vokális* előadóknak egy *billentyűs* kompendium. Nos, ez az ellentmondás a lemez koncepciójának lényege. A *Clavierübung* III. kötetének tudvalevőleg orgonára szánt művei alapvetően korárelőjátékok, amelyek részben a lutheránus mise-ordinárium első két részéhez (Kyrie és Gloria) kapcsolódó dallamokra épülnek, részben a bachi címadás szerint is deklaráltan „katekizmus-énekek” feldolgozásai (utalás Luther *Kis kátéjára*: minden ének a katekizmus egy-egy gondolati elemének körülírása). Bach a *Clavierübung* III. kötetének nagyszámú változatát tulajdonképpen a variációalkotás terepeként fogja fel: minden koráldallamra több feldolgozást közöl, módszeresen csoportosítva ezeket, változatos formákban és technikák szerint. A korárelőjátékok nagy folyamát egy hatalmas *Esz-dúr prelúdium és fuga* keretezi (a *Clavierübung* III. kötete tele van számmisztikával, jelesül a 3-as szám különböző megjelenéseivel, ilyen az *Esz-dúr* is, a maga három *b* előjegyzésével), oly módon, hogy a prelúdium áll a kötet legelején, a fuga pedig a legvégén, s a kettő között szólnak meg a korárelőjátékok.

Illetve nem egészen így van: a korárelőjátékok után, de még a fúga előtt ott áll, kissé rejtélyesen, mert a korál-összefüggésből kilógva, Bach billentyűs művészetének egyik különös ciklusa, a *Négy duett* – és csak ez után következik a gyűjteményzáró fúga. Nos, Karosi lemezének koncepciója a *Négy duettet* szőröstül-bőröstül kihagyja a *Clavierübung*ből, helyette viszont Bach billentyűs korárelőjátékai közé ritmikusan olyan vokális korálfeldolgozásokat ékel más szerzőktől – Michael Praetorius (1571–1621), Samuel Scheidt (1587–1654), Johann Hermann Schein (1586–1630), Heinrich Schütz (1585–1672) –, amelyeket Bach ismert vagy ismerhetett, s amelyek előzményként befolyásolhatták munkáját.

A kritikus egyfelől joggal bírálhatja ezt a gondolkodásmódot, kifogásolva a döntést, amely egy nagy gyűjteményt úgy jelentet meg, hogy önkényesen kihagyja belőle egyik fontos és izgalmas részét. Ez hiány, amely bizonyos nézőpontból kétségkívül levon valamit a lemez értékéből. És ha úgy tetszik, a „történetietlen” (mert a hitelesség igényét mellőző) felfogás jele. Másfelől viszont helyeselhetjük is a döntést, amelynek eredményeképpen a lemez nemcsak kevesebb lett, de több is, mégpedig éppen egy kifejezetten historikus gondolat által: Karosi és muzsikustársai egy történeti fejlődés vonal kontextusába helyezik Bach korárelőjátékait, értelmezik tehát a zenét, és tanító gesztussal olyan többletet mellékelnek hozzá, amely abba avat be bennünket, hallgatókat, milyen több évszázados stílárís-műfaji diskurzushoz szól hozzá Bach a maga feldolgozásaival. Így társulhat a billentyűs művekhez a kórus

előadásában a korábbi korszakok vokális zenéje, a bachi munka felidézett előzménye gyanánt. Veszteség és nyereség egyszerre – de a végső leltárban alighanem a nyereség a nagyobb.

Karosi Bálint orgonajátéka magasrendűen virtuóz és pontos, regisztrációja stílusos, érzéletes és plasztikus. Zenei alapmagatartása az elmélyültség és a *Clavierübung* III. kötetében uralkodó diadalmas változatosság érvényesítése: ahány korárelőjáték, ahány szerkesztésmód, ahány bachi hangütés, metrum, alapritmus, terjedelem, annyi interpretációs válasz az előadótól az olvasatok terén. Vonzó az is, hogy ez az orgonálás egyszerre tűnik „történeti tájékozottságúnak” és ugyanakkor modernnek – a kettő itt nemhogy nem zárja ki egymást, de egymást erősíti. A tételek hallgatása közben hol a játék filozofikus távlata, hol a ritmikai mozgástípusokba sűrűsödő dinamizmus ragad meg – de mindig érzékeljük az előadó teljes azonosulását, a határozott és intenzív szellemi és érzelmi jelenlétét, amelynek záloga persze részben a hangszert magasrendűen uraló technikai tudás, részben a nagy mű beható ismerete. A Canto Armonico a telt korálfaktúráktól a „Geistliches Konzert” típusú szólisztikus szerkesztésmódokig minden vokális műben otthonosnak bizonyul, a korálfeldolgozásokat tiszta intonációval, áttetsző hangzással és az ideális mértéket csupán ritkán túllépő vibrátóval adva elő. Karosi és muzsikustársai *Clavierübung*-lemeze több mint egy kompozíció (részleges) felvétele: inspiráló műfaj történeti utazás. (*Hungaroton*, 2014)

Csengery Kristóf