

**Kultúraláncolatok –
Tóth Árpád kora és szellemi örökösei**

Kultúraláncolatok – Tóth Árpád kora és szellemi örökösei

Impresszum

Műhelytanulmányok IV. évfolyam/2.

Sorozatszerkesztők:
Kocsis Miklós – Kucsera Tamás Gergely

Kultúraláncolatok – Tóth Árpád kora és szellemi örökösei

Szerkesztő:
Fehér Anikó

Olvasószerkesztő:
Bardi Erzsébet

© Magyar Művészeti Akadémia
Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet, 2022
© Szerkesztők, 2022
© Szerzők, 2022

Jelen kiadványunk a *Valóság* című folyóiratban nyomtatott formában megjelent tanulmányok elektronikus változatát tartalmazza.

ISBN 978-615-6434-11-1

MMA MMKI
1121 Budapest,
Budakeszi út 38.

A kiadásért felel Kocsis Miklós, az MMA MMKI igazgatója.

Tartalomjegyzék

Előszó.....	7
Farkas Attila: Test és lélek, monológ és dialógus Tóth Eszter költészetében.....	9
Falusi Márton: Az alkaioszi strófaszerkezet műgondja Tóth Árpádtól a kortársakig.....	15
Smid Róbert: Számonkérés, számadás, számbavétel – A költészet mint híradás és a későmodernség egyéb dilemmái Tóth Eszternél.....	23
Kovács Őrs Levente: <i>Cseresznyés kert</i> – Tóth Árpád a színház világában.....	35
Fehér Anikó: B. Sztojanovits Adrienne karnagy és kora.....	45
Hollós Máté: Tóth Eszter és a zene.....	55
Wesselényi-Garay Andor: A kultúra mint DNS – Idea- és formatörekvés az elmúlt száz év magyar építészetében.....	61
Absztraktok	79
Abstracts	89

Előszó

„Miért kelsz újra, vágy, hová merengsz,
Szavakba sírni az elmondhatatlant?
Dalt, mely már éteri magasba leng,
Tud a hangszer, melynek a húrja pattant.”
(Tóth Árpád)

Egy évszázadot ölel át annak a három generációnak az életútja, amelynek meghatározó személyisége Tóth Árpád, a *Nyugat* első nemzedékének egyik legjelentősebb tagja. Leánya, Tóth Eszter szintén költő, műfordító. A harmadik tag Tóth Eszter fia, Hollós Máté Erkel-díjas zeneszerző. Tóth Eszter férje, Hollós Korvin Lajos költő, író, lapszerkesztő, a *Nyugat* egyik korai pályázatának nyertese.

Az életutak egymásra épülnek, mégis különbözőek. Át- és átszövik a bonyolult és sokszínű XX. századot. Jelen tanulmánykötet előzményének, az azonos címmel megrendezésre került konferenciának az apropóját az adta, hogy 2020-ban emlékeztünk Tóth Eszterre születésének 100. évfordulóján.

„Kultúrát nem lehet örökölni. Az elődök kultúrája egykettőre elpárolog, ha minden nemzedék újra meg újra meg nem szerzi magának” – szól a sokszor idézett kodályi gondolat. Érdemes elmélyedni a nagy gondolkodó szavaiban. Kodály szerint a kultúra nem örök és nem állandó. Folyamatosan épül, halad, és ebben a folyamatban részt kell vennünk, nemzedékről nemzedékre tovább kell azt adnunk.

Szerencsém volt Tóth Eszter költővel beszélgetni, aki sugárzóan kedves, hatalmas tudású, a múlt emlékét szívében őrző hölgy volt. Ennek egy részletét adom most közre:

Fehér Anikó: Tóth Árpád lányának lenni hatalmas irodalmi felelősség. Lehetett-e önnek más választása, mint az, hogy verseket ír?

Tóth Eszter: Nálunk otthon nem volt olyan sok szó erről az egész „költőségről”. Nem volt olyan dicsfényes hangulat. Ez volt a foglalkozása, és kész. Amikor én rájöttem, hogy ő kicsoda, már gimnazista voltam. Gyerekkoromban én ezt nem éreztem. Aztán elkezdtem írogatni, mint általában a fiatalok, persze a nyugatosok modorában, mert ez állt kézhez akkor. Aztán lassacskán megtaláltam a saját hangomat. Ő annyira más nemzedék, ő férfi, én meg nő, más közegben éltünk. Nem érzem azt, hogy összefüggésben lenne a kétfajta költészet. Egyébként is más a nagyságrendünk. Inkább arra lennék kíváncsi, hogy ő mit szólna ahhoz, amit én csinálok.

Kikre emlékszik a nyugatosok nemzedékéből?

Úgyszólván mindenkire. Főleg gyerekkoromból, mert később, a halála után elszakadtunk egymástól, de sokszor voltam kisgyermekkoromban a családommal együtt Babiséknál Esztergomban. Emlékszem, nagyon tetszett nekem, hogy Mihály bácsi azt

mondta: „Mi van a kötődbe Eszter? Gomba? Hová viszed? Esztergomba?” Azt hittem, hogy ő ezt most ebből az alkalomból találta ki nekem. Karinthytól meg kaptam egy születésnap-i köszöntőt: „Születésnapod alkalmából azt kívánom neked, kedves Eszter, légy mindig oly vidám, mint a Buster Keaton, oly tekintélyes, mint a Pester Lloyd, és mindenki úgy szeressen, mint alulírott Karinthy Meister.” Jól emlékszem Kosztolányira is. Apu halála után volt ez közvetlenül. Ott voltunk náluk anyámmal. Anyám Kosztolányinéval beszélgetett oldalt egy díványon. Ez még a gyász elején volt. Azt mondta Kosztolányiné, hogy el kellene utaznunk egy kicsit, az talán könnyítene. Ekkor közbeszólt Desiré bácsi: „A fájdalom helyszínét nem szabad elhagyni.” Akkor ebből semmit nem értettem. Sokkal később eszembe jutott. Igazat is adtam neki.

Fehér Anikó

Farkas Attila

Test és lélek, monológ és dialógus Tóth Eszter költészetében

Régi dilemma, hogy a szellemi alkotás megértésének folyamatában a szerző által használt fogalmakból induljunk-e ki, vagy inkább a sajátjainkból. Az ilyen elválasztás persze valóban csak kiindulási pont lehet, mert hamarosan rá kell jönnünk, hogy a két fogalomtípus szerves kapcsolatban áll egymással. Tagadhatatlan, hogy vannak saját fogalmaink, még akkor is, ha sejtjük, hogy ezek valahogy kialakultak bennünk, valószínűleg külső tényezők hatására. Azt is belátjuk, hogy ezek a fogalmak nem kizárólagos tulajdonaink, mivel mások is élnek velük. Erre abból következtetünk, hogy valamilyenre értjük a többieket, és ők is arról számolnak be, vagy úgy viselkednek, hogy ők is értenek minket, ha nem is mindig értenek velünk egyet. Úgy van ez, hogy az értelmezés során saját fogalmainkat rávetítjük vagy ütköztetjük azokkal a fogalmakkal, melyeket az életműből kiolvasunk, gondolva, hogy azok a szerző fogalmai. De ha jobban megnézzük, látjuk, hogy rokonság van közöttük, s úgy tűnik, hogy közösség is. A hermeneutika körforgásként írja azt a folyamatot, melyben a szöveggel szemben támasztott előzetes értelmet revideáljuk az olvasás során, hogy aztán a módosított értelemmel újra próbálkozzunk, és így tovább. Szerencsés esetben az így előálló körök bővülnek a résztől az egész felé haladva, de valószínűleg azt a szó szigorú értelmében soha nem érik el. Még kevésbé ér el a teljességhez az a pozitivistá szociológia, amely tagadja, hogy a résztvevők fogalmai bármi lényegeset elmondának a (társadalmi) életről, viszont állítja, hogy csak a mélyen fekvő okok számítanak, melyeket az egyéni tudat nem észlel. A hagyomány tárja fel előttünk magát, amelynek a szerző is, és mi is részei, sőt aktív részesei vagyunk. Jelen írás Tóth Eszter költészetének értelmezését abból a perspektívából kívánja elkezdni, melyet a költő maga nyit meg számunkra, melynek vezető témái a magánélet moralitása és a világertelmezés.

9

Elődök és kortársak

A lírai költészet dramaturgiaiilag első látásra monológoknak tűnik, ahol az alany elmondja, többször inkább érzékelteti véleményét a világról, ezzel együtt azt is, hogy ki ő. Még akkor is, ha nem mindig az egyes szám első személyű névmás retorikájának bűvkörében teszi ezt, mint tette például Friedrich Nietzsche vagy Ady Endre. A költészet azonban mindig dialógus is, a hagyománnyal folytatott párbeszéd. József Attilánál talán túlzottan a determinizmus jegyében áll az összefüggés: „Verset írunk – ők fogják ceruzámat / s én érzem őket és emlékezem.” A nemzedékek közötti dialógus eredeti genetikai és érzelmi színtere a család. Tóth Eszter Tóth Árpád lánya, de az apa-lánya szeretetkapcsolat természetes módon bővül az apa költőbarátaira. A leány a vele készült interjúkban beszámol azokról a gyerekkori családi élményekről, amelyek Babits, Kosztolányi és Karinthy alakját őrzik. A személyes viszony azonban nem transzformálódik mester-tanítvány kapcsolattá. Életrajzi esszékötetében számol a lehetőséggel, hogy „Beavatott lehetnék lassacskán a költészetben is, ha tanítványul

szegődnék az apám baráti köréhez tartozó mesterekhez”.¹ De leszögezi, hogy „később sem vonzanak mélyebben a mesterek iskolái, amiként már felnőtt koromban az egyívású kollégák műhelyei sem”.² A poétikai rokonság és a nemzedéki ritmus azonban hasonló helyzetbe hozza költészetét Weöres Sándoréval: „A magamét viszont oly szuverénül mondani, mint Weöres a magáét, ehhez új »légzés- és mozgástechnika« kellene.”³ Pilinszky János és Nemes Nagy Ágnes törekvései is ilyen igénnyel lépnek fel. De a *Nyugat* költészeteszményének átértékelése nem állapodik meg a tagadás divatjában: „az eleve avított avantgárd számomra sosem is volt igazi költészet [...] Sem a puritán Újpapundekli, sem a cifra SZÜR-reál.”⁴ Ne keressük ezeket a rendszertani kategóriákat a modern költészetéről szóló kézikönyvekben, több asszociáció is megnyílik a konstruktívizmus, a popart, az antimetaforikus vers vagy a népi motívumokat felhasználó szürrealista kommersz irányába, de mindezek az elnéző mosoly kíséretében. Az elődökhöz való viszony leírható a hegelianus „megszüntette megőrizni” toposszal. Az *Egy Tóth Árpád-témára* című darab az apa 1916-os *Duruzsoló tűznél* felhangzó versét veszi elő. A kiindulási helyzetben mondhatja az egykori megszólaló, hogy „Mint messzi China földjén vasúti bús karambol, / Ujságban furcsa hír csak s nem tépi idegem, / Mert tán nem is való, oly messzi s idegen”. A második világháború után azonban már az „egymáson át ütő világ” valóságát, Hiroshima és a Bikini-sziget közelségét nem tudja magától elidegeníteni az aggódó anya.

„Az étellel kötött szerződés”

Az egyéni élet moralitása elválik a világtól, de számos meghatározó esetben összekapcsolódik, illetve ütközik azzal. „Az étellel kötött szerződés” fogalmát Joséphine Baker, amerikai származású, Párizsból felragyogó revücsillag naplója alapján vezeti be Tóth Eszter. Ezt a címet adta a megszakadt életrajzi esszé utolsó fejezetének a fiú, Hollós Máté. A szerződést jogi kategóriának tartjuk, nem is minden ok nélkül, de nehéz megmondani, hogy mi volt előbb, a *szerződés* jogi, politikai vagy teológiai értelme. A válásos meggyőződés nyilván az Istennel kötött szövetséget tekinti minden hasonló világi aktus mintaképeként. Az élet a legnagyobb kincs, ha részesültünk belőle, tartozunk is érte. Nem absztrakt módon, hanem konkrétan: a másik embernek. Közismert az ellenvetés, hogy az életet senki nem kérte, s abban sem volt választása, hogy elfogadja-e. Néhány filozófus nem is látja bizonyítottnak, hogy jobb élni, mint nem élni. Josephin Baker s még oly sokan nem így gondolták. És a gondolatot tett követte, saját gyermeke nem lehetett, de tizenkét kicsit fogadott örökbe a világ minden tájáról, a „szívárványcsalád” szeretetben élt, bizonyítva, hogy a rasszizmus nem velünk született. Az étellel és Istennel kötött szerződésnek az ember esendősége miatt lehetnek hamis interpretációi is. Ezt leplezi le a történet: „*Minket szeretett az Isten* – dicsé-

1 TÓTH Eszter: *Hol töltjük az örökkévalóságot?* Bp., Liget, 2001, 104.

2 Uo., 104–105.

3 Uo., 105.

4 Uo.

kedtek a haláltáborokat, valamint harctereket és civil pusztítottatásokat túlélte vallásosak.”⁵ A magyar költő, akit édesanyja származása miatt fenyegetett a politikai üldözés a második világháború véres kiteljesedése során, visszatekintve összegzi nemzedéke magatartását: „Apolitikusan süketek sajnos sokan voltunk ’39 derekán...”⁶ A későbbi események csak megerősítették a maximát: „Kimaradni nagyobb vérfürdőkből, ez a mi nemzedékünk istenláb-megfogása.”⁷ Hogyan állja ki ez a generációs szubjektív elv a szerződésbe foglalt morál próbáját?

A személyes álláspont szerint ez a szerződés megszegése. Olyan eset, amelyben nem áll a felsőbb instancia szükségességét kívánó jogi tétel, hogy saját ügyében ne legyen bíró senki. Ilyenkor az első és utolsó bíró csak a lelkiismeret lehet. A kései külső szemléltető könnyebb helyzetben van, utólag bárki lehet okos. Azonban mérlegelnünk kell, hogy mi lehetett az oka a politikai süketségnek és a vértől való irtózásnak. Könnyen lehet, hogy az utóbbi volt az oka az előbbinek. Az ember alapvető érzelmé a félelem az erőszakos haláltól. Ezen a mindenkire jellemző érzelmén valamilyen mértékig uralkodni tudunk, ezt szoktuk bátorságnak hívni. Viszont, ha a félelem kiváltója hozzánk mérve oly nagy, hogy semmi esélyét nem látjuk az ellenállásnak, racionális döntés lehet, ha nem veszünk róla tudomást. Persze a politikai cselekvés zárójelbe helyezése más megítélés alá esik normál körülmények között, és más háborús időszakban. Helyénvaló a leírás, hogy az úgynevezett rövid huszadik század (az első világháborútól a kommunista világrendszer bukásáig tartó szakasz) a középkori százéves háború modern megismétlődésének tekinthető, melynek első szakasza a két világháború (ami tulajdonképpen egy), a második a hidegháború, beleértve a számos helyi fegyveres konfliktust. A huszadik század távol állt a Kant által felvázolt örök békétől. De nemcsak attól, hanem a háború hagyományos erkölcsi elvétől, a lovagiasságtól is. A hadviselés sötét oldala vált uralkodóvá a polgári lakosság terrorizálásában és a népiirtásban. A világ összezsugorodott, Magyarország sorsáról az iskolai földrajz szerint messzi helyeken, *Versailles*-ban, Berlinben, Moszkvában, Washingtonban döntöttek, a döntésekre a magyar politikának kevés ráhatása volt (ez nem csökkenti a vezető elit felelősségét), a következményeket viszont az egész népesség brutálisan közéről szenvedte el. Budapestet 1944. április 3-án kezdték szisztematikusan bombázni az angolszász hatalmak olaszországi és észak-afrikai bázisokról induló, bevetésenként több száz gépet felvonultató légi hadseregekkel. Néhány hónappal előtte függesztették fel az Árpád híd építését, de még a támadások alatt is adtak át lakóházakat. Nem tudomást venni az eseményekről: mi lehet ennek az oka? Egy társadalomnak, tekintsük organizmusnak vagy gépezetnek, vannak bizonyos alapvető ösztönei vagy automatizmusai, ezek élnek és zakatolnak akkor is, ha utólag ez észszerűtlennek tűnik. De ezek az erők lépnek működésbe az újjáépítés és a morális helyreállítás idején is.

Tóth Eszter az *Egyenes adás a háború dúlta Budapestről* ciklusában tudósít a bombázások és az ostrom következményeiről. Így kezdi: „A repülőgép belépett a házba”,

⁵ Uo., 11.

⁶ Uo., 35.

⁷ Uo., 57.

majd kicsit lejjebb: „A Naphegyen a házak fala nyitva, / itt-ott egy kép lóg, néhol zongora”. Későbbi interjújában is úgy vall, hogy ma sem szereti a repülőgép zúgását hallani a magasból. A pusztulás teljes, magában foglalja a technikát és a művészetet, a hétköznapot és az ünnepet. Ennek tudatában csodálatos az újrakezdés sebessége és sikere, amely egy történeti szempillantás alatt jelentkezik. De mit látunk a következő történeti pillanatban, a *Bordal 1950* című versben? „Oly forró fürtelemben folyog e szörnyű korszak”, földi infernó, Dante teológiája a *Nyugat* költőit idéző stílussal elbeszélve, ami összecseng Mallarmé zeneiséget ajánló poétikájával, de tagadja annak személytelenséget követelő metodikáját. A kommunisták, hátuk mögött a megszálló Vörös Hadsereggel, instrumentalizálják a morális újjáépítést, és diktatúrává züllesztik azt. A morális felelősség, „az étellel kötött szerződés” az életmű legpolitikusabb elszámolásában hangzik fel először Aranyt idézve: „a nép uralmát megrontó zsarnok ellen / ki föl nem lázad nyíltan: áruló az a bárd”, aztán minden utalástól eltekintve, egyszerű ítéletként: „Hazug vagyok koromban, hazug vagyok hazámban.”

Eszme a dalban

„Az én legfontosabb témám, a magánéletiemen felül, a világertelmezés, javarészt Rudolf Steiner tanai nyomán. Csakhogy ez »dalban elbeszélve« még komikusabb, mint a politikai direkt propagandák. Itt próbálkozom először a Mallarmé-féle indirekt talányossággal. Felszabadultan szakítok a közérthetőség igényével.”⁸ A véres kommunista diktatúra valamelyest enyhülése a hatvanas évek elején módot adott arra, hogy Tóth Eszter költészetét a szélesebb nyilvánosság elé tárja. A kísérleti líra, metafizikai témáknak a szavak rejtélyes viszonyával történő érzékeltetése, és ennek színekkel, képekkel, valamint a zenével történő összekapcsolása hamar megára vonta az érthetlenség kritikáját. Az ezt megfogalmazók nemcsak abban tévedtek, hogy a vers közérthetőségét tették művészeti mércévé, hanem abban is, hogy félreértették magának a megértésnek a költészeti szerepét, amennyiben azt valamilyen tudományos formularendszerre való szabályos és világos lefordíthatóságban keresték. A költészet talányos, rendre akkor a leginkább, amikor nem tűnik annak. Olyan rejtély ez, ami nem megfejthető, de ezért szeretjük, és ezért része életünknek már évezredek óta.

Rudolf Steiner (1861–1925) az antropozófia mozgalmának megalapítója és vezetője eredetileg filozófus volt, de munkássága számos területre kiterjedt a mezőgazdaságtól az építészetig. Az antropozófia világnézet és szellemtudományos módszer, ami magát a filozófiai hagyomány beteljesítőjének tudja és megoldást kínál a modern civilizáció problémáinak gyökerére. A sok válságjelenség alatti fundamentális hiba a gondolkodás meghasonlása, a test és lélek, az empíria és ráció, az objektum és szubjektum szétvágása. Az antropozófia az egységet akarja helyreállítani, amit a filozófiai szaknyelv monizmusnak, illetve holizmusnak szokott nevezni. Steiner szerint a világ és az ember a szellem, a lélek és a test egysége. Ebből következően a szellem és a lélek nincs a fizikai világtól elválasztva, nem azon felül, vagy azon kívül kell ke-

⁸ Uo., 109.

resni. A testi és lelki lét oka és forrása a szellemi, azaz isteni létben található. Testen keresztül mutatkozik meg számunkra a világ, így tudunk tapasztalatra szert tenni; a lélek ítél a tapasztalatokban megmutatózó világról morális és/vagy esztétikai szempontból; a szellem megismeri azokat a törvényeket, amelyek alapján mindez végbemegy. A holizmus segítségével történő világegyesítést az antropozófián kívül más huszadik századi filozófiák is zászlójukra tűzték, úgy az életfilozófia, mint a hermeneutika erre törekedett, de agresszivitásával kitűnt ezek közül a marxizmus messianisztikus változata. A Steiner-féle mozgalmat az előbbiektől megkülönböztette sikeres gyakorlati irányultsága, az utóbbtól pedig békés és toleráns magatartása. Ennek értelmében az antropozófia nyitott a hagyományos vallások és egyházak irányába, bár azok időnként bizalmatlanok vele szemben. Gyakorlati sikerei közül talán leismertebb a Waldorf-pedagógia. Az első ilyen iskola Magyarországon 1926-ban jött létre Klebelsberg Kuno vallás- és közoktatásügyi miniszter engedélyével, a kommunista korszakban betiltották, de a rendszerváltás óta szerves részeit képezi közoktatási rendszerünknek. Németországban működik antropozófiás szellemiségű főiskola, szintén ott és Svájcban üzleti politikájában az antropozófia tanításait követő bank, világszerte alkalmazzák az antropozófiikus orvoslást a nyugati stílusú gyógyítás kiegészítőjeként, a Steiner kezdeményezte biodinamikus mezőgazdaság pedig dinamikusan fejlődő ágazat. A művészetet tekintve az organikus építészetben a legszembevetőbb Steiner hatása, terveit alapján épült a svájci Dornacban a Goetheanum, az antropozófia központja, ami Frank Lloyd Wright hatásával együtt elősegítette Makovecz Imre munkásságának kiteljesedését.

Tóth Eszter 1966-os kötetének címadó verse az *Ikermonológ*. A *monológ* dramaturgiára utal, a dráma műnemét idézi fel, ennek formai elemei még a dialógus, a név és az instrukció. Ez utóbbi esetünkben jobbára csak valamilyen absztrakt általános szinten tudjuk értelmezni, valahogy így: „Kedves Olvasó, olvasd el a verset!”, esetleg azzal az eredménnyel, hogy aztán: „Változtasd meg élted!”, ahogy Tóth Árpád fordította Rilke *Archaius Apolló-torzójának* utolsó mondatát. Ki a beszélő a vershelyzetben? Egy ikerpár, a test és a lélek. Azonban allegorikus retorikai megoldással úgy, hogy a testet egy fa törzse, a lelket pedig ugyanannak a fának a lombja szemlélteti. Ha belegondolunk, a képi szint felülírja saját didaktikus retorikáját, a beszélő a fa, aki valamiképpen meghasonlik önmagával. A széthasadt alany kettőssége ráadásul a lélek/lomb személyében szemben találja magát egy harmadik tényezővel: „Melyik az élet? Ágaim között / az ének? Vagy a sós nedv az ereken?” A materializmus és az idealizmus csődjének fájdalmasan tragikus válasza így hangzik: „Jaj, maradandó csak az ének.” A dal az örök, az anyag körforgása és az ehhez kötődő lélek ennek csak tökéletlen lenyomata. A monológ-dialógus párhoz kapcsolódik valaki, akiről az antropozófia tanításaiból kiindulva azt valószínűsítjük, hogy ő a szellem. A szellem kapcsolja egységbe a testet és a lelket, de a szellem, az ének a vers dramaturgiájában nem szólal meg, őt nem testesíti meg allegória. Valóban, de a vers itt van a maga kézzelfoghatóságában, s nélküle nem léteznének a megszólaló figurák, sem a fa törzse, sem a lombja. Ugyanakkor a vers csak a megszólalók közlésében jelenik meg. Szédületes spirálmozgás indul el a rész és egész körben, amelynek a feloldását csak az egység helyreállításával remélhetjük.

14

A modern kor meghasonlása a szent és a profán viszonyában is megmutatkozik. Vallásos tudat a kettő megkülönböztetése nélkül nem képzelhető el, ugyanakkor a kettő közötti közvetítés nélkül sem. A közvetítés a kereszténységben Jézus Krisztus személyében valósul meg. Az újkori gondolkodás abban az illúzióban ringatja magát, hogy a szent és a profán ellentétét a szent megszüntetésével meg tudja haladni. De teljesen vallástalan ember nincs, a szent iránti vágy különböző valláspótlékok csatornáján keresztül igyekszik kielégülni. Ennek vannak egészen ártatlan módozatai, mint például amikor valaki családi otthonát, *alma mater*ét, vagy azt a helyet, ahol örök szerelmével megismerkedett, kvázi szakrálisként tiszteli. Veszélyesebbek azok a kielégülések, amelyek a különböző babonákhoz kapcsolódnak, vagy a személyes szabadság elvesztését eredményező függőséghez vezetnek. A kollektív pszeudovallások közé tartoznak a különböző politikai ideológiák, nemcsak a szélsőséges változatok, hanem a mérsékeltnek nevezettek is. Nincs mese, morális értelemben minden az egyéntől függ, még akkor is, ha nehéz ellenállni a bálványok kísértésének. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy a politika *ab ovo* ördögtől való lenne. Nagyon is emberi dolog, antik megfogalmazásban: *zoon politikon*ok vagyunk, jó életünkhöz eszközként, de akár célként is hozzátartozik a közös ügyek személyessé tétele. A celebritások magasztalását általában le szokták nézni a hívő és hitetlen kultúrkritikusok. Életrajzi esszéjében Tóth Eszter részletesen vall Röck Marika iránti fiatalkori rajongásáról, és arról a már baráti viszonyról, melybe később kerültek. Intellektuális bátorságról tanúskodik, ahogy ebben a hétköznapi esetben meglátja a szakralitáshoz vezető utat: „Sit venia verbo profano! De miért is kellene bocsánatot kérni a profán szóért? Hiszen a *profanum* a *fanum*nak: a szentélynek az előtere! Miért kell a profánnak mindig csak a szentélyből kifelé irányát nézni, holott befelé is lehet útja? [...] az igazi *amor sanctus*-nak lehet előtere.”⁹ A freudista magyarázat ellentétes irányú, abban a profán a szentélyből kifelé húz, amikor a keresztény nők vallásos érzületét, Jézus iránti szeretetüket a primer szexualitásra vulgarizálja vissza. A költészet viszont éppen arra ad lehetőséget Tóth Eszter hite szerint, hogy a profán szentté, a test igévé lehessen.

⁹ Uo., 90.

Falusi Márton

Az alkaioszi strófaszerkezet műgondja Tóth Árpádtól a kortársakig

Ritkán merjük föltenni a banális kérdéseket. Miért fordulnak a költők újra és újra, koronként a hagyományos antik formavilághoz? Az unalomig sulykolt magyarázat szerint a klasszicizáló szándék a költői én megállapodottságát áhítja; a beszélő a bizonyossághiány, az instabilitás, a talajvesztés miatt keres fogódzót, és talál is az időmértékben. Ez azonban aligha kielégítő indok, hiszen magát a versíró gyakorlatot is tekinthetjük efféle fogódzónak; s ha a szertelen szabadvers a támolygó és eltévelyedő ember egzisztenciáját viszi színre, a színrevitel azáltal, hogy könyörtelenül szembesít, ki is engesztelhet. A kötött forma egyszerre könnyebbség, mert kipróbált módon bevonja szerzőjét és olvasóját, aki hamar akklimatizálódik hozzá, a hagyományba; ám egyúttal szigorú előírásnéként is hat, mert szűkíti a stílári választási lehetőségeket, a megfeleléskényszer terhét hordozza. A magyar költészet bölcsőjét körülállták az antik metrumok; tanító céllal skandáltak neki, hogy Európa légköri frontjai vonuljanak át gyerekszobáján. A nemzeti öncélúság a szapphói és az alkaioszi ritmust verte és dobolta Berzsenyi Dániel összhangzattanában. Fennkölt, ódai hangot megütve és archaikus toposzokat mozgósítva adott hírt, intő jelet a költő, akit Tóth Árpád is annyiféleképpen megidézett, a magyarság romlásáról. *A magyarokhoz* címzett intelemnek azonban nem csupán ritmusképlete származott az antik Hellászból, hanem közösségélménye is; a kulturális kollektívumként felfogott állameszmény mintáját is onnét merítette. Nemcsak *A hajó* című híres töredék révén, tematikusan, hanem szellemi értelemben, esszenciálisan is. Csokonai, Tóth Árpád másik vállalt elődje szintúgy az alkaioszi tempót utánozva hirdette ki ezt a szállóigét (*Dr. Földi sírhalma felett*): „Nyúgodj dicső test: én velem is csak így / Bánik hazám, bár drága vérem / Érte foly, érte fogy, érte hűl meg.” Mintha egy-egy időmértékes strófaszerkezet, esetünkben az alkaioszi, sajátos gondolkodásmódot, bölcseletet is magával hozna a múltból; ahogyan egyre hajlékonyabbá teszi a nyelvet, valamilyen irányban kiterjeszti bölcseleti érdeklődését. Tartást kölcsönöz a mondattannak, és mai szemmel az írott artefaktumok nivellálódásakor is rögtön felismerhetővé válik tőle a szöveg *versszerűsége*. Kétségtelen, hogy ez a költői eljárás akkulturációt hajt végre, amiért a XVIII. században a líra egyetemes áramkörébe kapcsolja a magyar poézist, egyszersmind a magyar kulturális identitást, a XXI. században pedig a különböző térfogatszázalékú szövetségben feloldott versek anyagszerkezetét reparálja. Ismeretelméleti funkciója tehát nyilvánvaló: a világról szerzett tudás megszilárdítására törekszik. Költőink is jellemzően a korszakváltások, a krízisek, a határhelyzetek zavarosságának ülepítéséhez használták.

Ezen a ponton mindjárt két problémába ütközünk. A kötött forma határai ugyanis, ha közelebről vesszük őket szemügyre, elmosódnak. Az alkaioszi strófa verslábai ugyan rögzítettek, kevésbé variábilisak, ám szinte valamennyi vers, a lehető legkötetlenebb is, kötött formák részecskéiből építkezik, csak éppen egyedi tervrajz alapján. A kötött forma és a szabadvers viszonyának paradoxona, hogy az utóbbi általában nem kötetlenebb, de mivel autonómabb, szabályait maga alkotja saját magának az írás folyamatában, így még nagyobb önfegyelmet követel. Bizonyos értelemben el-

mondható, hogy a kötött versformánál kötetlenebb szabadvers a rossz vers. Valójában a kötetlen versforma ugyanúgy ellenőrizhető, szótagonként számonkérhető, mint a kötött; komoly eltérés azonban, hogy míg az utóbbit csupán az egyetemes sémához illeszthetjük, az előbbinél a belső hallásunkra kell hagyatkoznunk. Mármost ebből további gondunk adódik. Nem merül-e ki a séma a hosszú évszázadok gyakorlatában? Az alkaioszi strófa teherbíróképessége nem csökken-e, bölcséleti spektruma, stíláris mozgásteret nem szűkül-e be, mialatt nemzedékek veszik igénybe? S ennek a kérdésnek a másik oldala: a modern verstől joggal elvárt nyitottságot, meghatározhatatlanságot, rögzíthetlenséget engedi-e ez a strófaszerkezet érvényre jutni? Vajon nem zárja-e le a költői megnyilatkozást pusztá közlendővé, közleménnyé, ahelyett, hogy többletjelentések felé nyitná ki? A klasszicizáló formakultúra és a bizonyosságkeresés közötti iskolás összefüggés könnyen félreérthető. Nem valamiféle mondanivaló vagy kinyilatkoztatás bizonyosságáért folyik a hajsza, hanem a versszerűségért, hiszen minden műalkotás lételeme a közösségi elismerés, mely nélkül esztétikai értéke nem szavatolható; a költészetnek az antikvitásban betöltött szerepe pedig – legalábbis mai ismereteink szerint – megbecsült volt, tekintélyét tisztelet övezte. (Tulajdonképpen Platon viszolygása is ezt bizonyítja inverz módon.) Berzsenyit azért vonzotta az alkaioszi lüktetés, hogy a magyar poézist az egyetemes költészeteszményhez emelje föl. A forma még a motívumokat és a toposzokat is az antikvitástól kölcsönözte; a „nemes Ílion”, a „Charybdis” és a „Tíburi forrás” mintája ősi, kivitelezése mégis honi és a korra vall. Nemcsak élt benne, de megkérdőjelezhetetlenül éltette a poézist az a hit, hogy örök és változatlan mércék szerint marasztalja el a jelen ártalmait, oldja kínjait; vigaszt nyújt, vagyis távlatot kínál a kilátástalanságra, az értelmetlennek látszó versződségekre.

Utolérhetetlen érzékenységgel helyezi el a kultúrtörténeti kontextusban Alkaioszt és strófaszerkezetét Koncsol László.¹ A leszbuszi történelem geopolitikai manőverei, a türannoszok tündöklése és bukása fonódnak össze „az európai líra születésével”; a homéroszi paradigmát követő új, strofikus paradigmával. Az eposz és a dithürambosz előzményei után Alkaiosz – nevének jelentése: hadra termett – apollóni himnuszai, politikai lírája és bordalai másféle individuumszempontokról, egy új identitásról is tanúskodtak. Ehhez volt szükség az új, strófákba szedett versformára, de miért is ne játszhatnánk el a gondolattal, hogy mindez fordítva történt: az új versforma hívta életre az új lelki habitust és társadalmi intézményeket. Alkaiosz és Szapphó egy kicsiny hellén szigeten az európai kultúra egyik alapvető fordulatóát vitték véghez, amit az alkaioszi és a szapphói strófa ütemei, ereszkedő és emelkedő verslábai évezredekre szólóan őriznek. Mert mi is állt az újítás középpontjában? Az ereszkedő, rögzítetten négy időegységet számláló daktilus és spondeus után egyszer csak megszületik a *jambus*. „Alkaiosz költeményeiben az apró tavi fodrokként puhán emelkedő és rezgő jambusok kezdenek hullámozni a sorok erezetében” – összegzi képszerűen Koncsol.² A strófa képlet összetettségéhez azonban az is hozzátartozik, hogy nem csupán egy

¹ KONCSOL László: *Az alkaioszi strófa, avagy az európai líra születése (1.)* = Uő: *Ütemező*. Bp., Móra, 1990, 143–163.

² Uo., 156.

evolúciós ugrás eredménye, hanem a változásnak magának a lenyomata: a harmadik sor ötödféles jambus (alkaioszi kilences, *alkaikon enneaszüllabon*), ám a negyedik „a hősi vers, a hexameter ereszkedő ritmusában” két daktilusból és két trocheusból áll. Mintha az archaikus idők és a természeti rendbe ágyazódó közösségi rendből ki-törni igyekvő, egyre szkeptikusabb és önreflektivebb emberi ideáltípus korszakának határvonala az alkaioszi strófa harmadik és negyedik sora között húzódná. Itt érintkezik a mítoszi emlékezet az egyénivel, a rapszódoszé az alanyi költőével. A Kr. e. 6. század hajnalán a leszoboszi költészettanban már kifejezésre jut az a *phüszisz-nomosz vita*, amely Athén társadalom- és jogfilozófiáját is foglalkoztatja a Kr. e. 5. században.³ A természetjog és a tételes jog, a méltányosság tudása és a hatalom akarása egyre nyilvánvalóbban csap össze az emberi együttélés konfliktusai során: az alkaioszi strófa, mely vélhetően az aiól népdalok ritmikáját is magába olvasztja, arra hivatott e téren, hogy a mesterségesen fenntartott rendet, az efemer törvényeket az öröknek hitt természeti törvényekhez visszakösse.

Az alkaioszi strófa első két sora, az alkaioszi tizenegyes (*alkaikon hendekaszüllabon*) kétféleképpen is ütemezhető. Az eredeti tagolás szerint három jambust követ egy anapestus, majd a sort egy újabb jambus zárja le; ám Horatius a sor harmadik jambusát cezúrával hasítja ketté, ezáltal egyetlen soron belül is feszültség keletkezik az emelkedő és az ereszkedő ritmus között. Más ritmust, versformát kíván meg az eposz, mást az új típusú vers: világnézetek találkoznak ebben a négy sorban. Ez a ritmikai feszültség, az ereszkedő és az emelkedő ritmus disszonanciája tehát bölcséleti érvényű, ontológiai síkra is átvihető; nem véletlen, hogy az alkaioszi szerkezet végigvonul a magyar költésztörténeten is. Babits Mihály az *In Horatiumban* ennek a ritmusképletnek – valamint a vers zárlatában a szapphóinak – a maszkja mögött finom iróniával érzékelteti, hogy akár a „régis eszme” vált „ezer köpenyt”, akár a „régis forma” szolgál „új eszmének öltönyeként”, a dal „örökkön új”, vagyis változás és állandóság, újdonságvágy és megelégedettség csaknem elkülöníthetetlenek. A költő, amint versírásba fog, mindig a régi és az új világ küszöbén torpan meg – miként Alkaiosz is –; nem léphet ki a régeből, mert a költészet tradíciójának részese, ám egyszersmind az új hírnöke is, a nyelvből kiinduló innováció ösztönzője. Ereszkedik és emelkedik. De vajon nem béklyózza-e meg túlságosan egy efféle ősi minta? Az elemzéshez kiválasztott három alkaioszi vers – Tóth Árpád: *Lomha gályán* (1915); Somlyó György: *A Múzsához* (1942); Térey János: *A gyermek* (2003) – egymás mellé rendelése próbára teszi az olvasó ízlését. Közhely, hogy nincsen abszolút szépség; az itt tárgyalt forma sem áraszthatja a tökéletesség illúzióját, követelményeihez hiába igazodik a költő maradéktalanul. Nem állíthatjuk ugyanakkor, hogy a „forma” a régi, a „tartalom” az új, hiszen jól tudjuk, forma és tartalom mennyire egymásra vannak utalva, nem vizsgálhatók külön-külön. Sőt inkább fogadható el, hogy a forma: a tartalom, a tartalom: a forma; a vers nem eszköze jelentésének, a forma nem eszköze a tartalomnak, és fordítva.

³ Lásd: JUHÁSZ Zita: *A phüszisz-nomosz vita = Jogelméleti Szemle*, 2008, 8. sz., http://jesz.ajk.elte.hu/2008_4.html (utolsó letöltés: 2020. 01. 11.).

Tóth Árpád verse, a *Lomha gályán* közkeletű módon a „legszebben” kialakított alkaiosi struktúra. A „struktúra” kifejezés használata magától értetődő, hiszen hálás feladat volt éppen Tóth Árpád költészetét strukturalista eszközökkel elemezni. A rá olyannyira jellemző eufónia és szecessziós elégikusság hatásmechanizmusát a magánhangzóirol, a különféle nyelvi regiszterek jelenlétének arányairól, a metrikai jellemzőkről és a rímekről készült statisztikák, szóalaktanának, szemantikailag inkompatibilis jelzőinek, szintaxisának, az értelmezők és a határozók burjánzásának, a halmazások kezelésének beható, javarészt nyelvészeti központi vizsgálatai – bár az efféle szemléletmód mára elveszítette vonzerejét – alaposan felgöngyölítették.⁴ Aligha találni a Tóth Árpádénál alkalmasabb lírai életművet ahhoz, hogy a retorizáltság építőelemeit demonstrálni lehessen. Az alkaiosi strófa azt az eufóniát segíti elő, amely a lelkiállapot rezdüléseit hangalaktanilag kottázza le. A modernizmus ritmikai főszereplője, a szerepekkel talán túlzottan is elkényeztetett jambus „fodrozódása” és „hullámzása” élesen megmutatkozik a három sorfajtaiban, és tetszetősen összejárszik a két legfeljebb stílusesszükkel: a hasadt személyiség vívódásainak, kiterítésének, élveboncolásának folyamatát reprodukáló áthajlások és az erős érzelmi többletet hordozó jelzők révén. A gálya, az államélet és a személyes létezés hányattatásait egyként kifejező allegória „lomha”, nehéz mozgású, lassú iramú, akár a mondén polgári szibvásárból kimenekülő költői én. Nincsen abszolút olvasó, így abszolút értékítélet sincsen. A verset ma is szívesen ízegetjük, élvezettel futunk neki újra és újra, miközben – kár tagadni – modorossága is tetten érhető. Vagy valamennyi markánsan egyéni hangú lírikus modoros kisé? Vajon ma nem érezzük szintén modorosnak, ami nem is olyan régen, a kilencvenes években még letisztultnak minősült? Ha valamiképpen rokon, de különböző stílustörténeti korszakokból vett verseket nagyon sokszor elolvassunk egymás után, hajlamosak vagyunk összezavarodni. Nincsen ugyanis olyan pozíció, amelyből feltétlenül érvényes ízlésítélet hozható, miközben a szövegrelativizmus még rémisztőbb, egyenesen felszámolná a költészetet. A szépség legfőbb ismérve, hogy tanúskodik-e a világunkról; képes-e elmélyíteni az egyéni tapasztalatot, hogy integratív tényezőként közössé váljon. Ez a *közkinccsé tétel* szókapcsolat nemes értelme. Hogyan fogalmaz Roger Scruton? „A szép legmagasabb rendű formáiban az élet önmaga igazolásává válik, és megmenekül a véletlenszerűségtől, mégpedig annak a logikának köszönhetően, amely a dolgok végét kezdetükkel kapcsolja össze.”⁵ A kötött forma szorul legkevésbé igazolásra, mert a legkevésbé véletlenszerű, és az kapcsolja össze legkézenfekvőbben a dolgok végét a kezdetükkel.

Mindenesetre megkapó, ahogyan ki-ki elsajátítja a formai előírásokat. Jól kivehető, hogy a három vers nem tér el kevésbé egymástól, mint három szabadvers. Tóth Árpád műfogása, hogy a páratlan versszakok sorvégei mind hívó rímek, melyekre a páros versszakok sorvégei válaszolnak, végtelenen alkalmazza, végsőkig feszíti a késleltetés retorikáját. A sok rövid szóból (négy szótagúak a leghosszabbak, és azokból is csak néhány fordul elő), egy, illetőleg két szótagú jelzőből kirakott verslábakat még tovább

⁴ Lásd: *Irodalomtörténet*, 1986, 4. sz., különösen: SEBESTYÉN Árpád: *A versnyelvu néhány jellemzője Tóth Árpád lírájában* = Uo., 796–837.

⁵ SCRUTON, Roger: *A szépről*. Bp., MMA Kiadó, 2009, 137.

tagolja a horatiusi újítás, a hendekaszillabusok cezúrája. Persze a hosszabb szótömbök használata el is lehetetlenítené, hogy mindegyik szótag ne csak külön nyomatékot, hanem zenei funkciót is kapjon. Az időmérték szabályainak teljesítése ily módon szinte hivalkodó: nem vágyik arra, hogy a természetesség hatását keltse. Egy nagyon elvont, a szimbolizmusét és az antikvitását felidéző szépségkultusz átöl a vers; úgy veszi célba a lélektani hitelességet, hogy magas szinten stilizál. Az ifjúságtól búcsúzó, a „férfigondok barna fedézetén” sodródó beszélő szeretőjét is a „boldog Élet” absztrakciójának kódéba burkolja; nem valóságos, hús-vér emberi figuraként, hanem elérhetetlen földrészként látta. Amikor pedig asszonyi alakot ölt, az antik görög szépségeszmény szobrokat formáló, hideg, távoli és végzetlen képét vetíti elénk: „[...] isteni válla lágy / S a kék haj langyos árja a karcsu nyak / Szelíd lejtőjén átfoly s bágyadt / Szép szeme nedves a vágy hevétől.” A váll, a haj és a nyak idoma persze akár Gustav Klimt sejtelmes és kiismerhetetlen, csak a pszichoanalízis refinériáival körültagozható nőábrázolásait is eszünkbe juttathatja. Vagy a preraffaeliták mitologikus orientációját. Tóth Árpádnál ez a szecessziós kifinomultság és nyelvi pedantéria hívja elő Alkaioszt: a „messze fény”, a „drága csillag”, a „lomha gályám”, a „barna fedézetén”, a „vad ár”, az „esti bú”, a „sötét selyem” – sorolhatnánk még hosszan – borzongató és bizarr virtualitásba oldja föl az egzisztenciális kínokat. Az „esti bú”-„rest fiú” rímpár Verlaine *Őszi chansonj*ának „továbbfordítása”; szándékolt keresettséggel tűnnek át a magas magánhangzók a mély magánhangzóba, akárcsak a kokott elegancia a füstös, kávéházi félhomályba.

A Somlyó György-vers stílusa már egészen mainak hat, és a költő azt a stratégiát követi, hogy a dikció minél inkább közelítsen a beszélt nyelvhez. Ha nem lenne nyilvánvaló a tördelésből is, avatlatlan olvasó át is siklana a formán. Ironikus ars poeticaként határozhatjuk meg *A Múzsához*; a két részre osztott költemény – valójában két külön számozott költemény – egy filozófiai okoskodás két végpontját jelöli ki. Már a vers felépítése is más logika szerinti, mint a Tóth Árpádé; az argumentáció paneljei sortartóan következnek egymás után, míg a *Lomha gályán* több versszaka fölcserélhető lenne. Amott a hangulatfestés és az állapotrajz retorikája dominál, itt viszont a meggyőzés. Nem agitál azonban a költő: az archaikus *vanitas*motívum parafrázisát adja elő. A beszélő nem fél a felejtéstől, ezért a múzsához sem intéz invokációt; ellenkezőleg, elbocsátását kéri, mert az élet a hiábavalóságok hiábavalósága. A vers ironikus hangszerelését az adja, hogy a temporalitáshoz árnyaltan viszonyul. A költő társai – „minden korban” – még másként vélekedhettek ugyanis, mint ő, akinek kora „összedönté századok álmait, / s megkarcosítá égi ízét / szánkban a szónak is [...]”. A jelen annyiban értékvesztett kor, amennyiben bölcsebb is, mert a „keserű tudást” adományozza átélőinek, hogy a „közömbös örökkévalóság” szempontjából semmi sem számít. A „vágy”, mely még Tóth Árpád versének centrumába kerülhet, itt már az unalmat, a haszontalanságot, az elcsigázottságot nyeri el jutalmul. Voltaképpen két lételméleti paradoxon köré szerveződik a mestersége gyümölcseről magasztosan lemondó költő okfejtése (a körülmény, hogy magasztosan mond le az ihletről, a kiindulópont ellentmondása): az egyik az időbeliségé, a másik a térbeliségé. A mai, kifejezetten a mai korból tekintve *vanitatum vanitas* az élet, hiszen most veszett ki a hit belőle. Miközben azonban a hit ereje megmaradna, ha a megszólaló még hinni tudna: „szívemben izzó végtelenség, / véges igékbe gyötörni téged!”. Ha a hitetlenség lett

is úrrá a poézisen, az a képessége, hogy a végesben a végtelenséget felmutassa, nem kallódott el; lappangó potencialitás. Mi sem indokolja jobban a fohászt, mint hogy a képesség tovább győtri a költőt. Elhallgatna, mégsem tud, ezért imája – akárcsak Erasmus szatírája, *A balgaság dicsérete* – úgy talál meghallgatásra, hogy nem talál, mert azt kéri, amit elhárít. Úgy lehet a hallgatagság „a teremtés daltalan éneke”, ahogy a felejtésért rimánkodó emlékezéssel a felejtés megtanulható – vagyis sehogy. Somlyó György tehát kettős céllal eleveníti föl az alkaioszi strófát: egyfelől erősíti az iróniát, a költészet műzsájával szembeni lázadás gesztusát ellenpontozza; másfelől ezzel is utal a klasszikus retorika szofizmusára. Végső soron a költő maga is a szofizmus hálójában vergődik. Miért is érvelhet ilyen tetszetősen a mellett, ami mellett nem akar? Mert kora „összedönté századok álmait, / s megkarcosítja égi ízét / szánkban a szónak is [...]”. Éppen ezzel a körmönfont, inverz argumentációs technikával, nyelvi mágiával szerzi vissza a szólás jogát, becsületét és dicsőségét.

Ehhez mérten a vers második része, a *Berzsenyi emlékezete* címmel illetett ellenvers visszaverja az előző fohászt, és romantikus hevülettel, csak azért is szót követel, „édeset és erőt”. Az utolsó előtti strófára érdemes főként odafigyelnünk, ha az alkaioszi technológia alakulástörténetét fejtjük föl. A mondat az előző versszakban kezdődik, az első sor első három szavával fejeződik be, majd egy több soron át indázó kérdő mondatot követően egy központozással sűrűn megszakított, a zaklatott psziché állapotát és a sietős meggyőzés intencióját érzékeltető újabb mondat veszi kezdetét, mely az utolsó szakaszba hajlik át. Kérdés, felkiáltás, három pont, gondolatjel, közbetvetés: egészen más stílusesszéközök, mint Tóth Árpád költeményében. Itt nyomuk sincsen a hangulatfestő jelzőknek; a jelzők, szinte észrevétlenül, mindig fontos jelentést közvetítenek. Az ironikus első rész után ez a második mintha beállna a sorba, és sodródna a tradíció pátoszos, küldetéses áramával: „[...] adj sötét súlyt, / s szívszakító lebegést dalomnak”; az epigrammatikus zárlat összefoglalja a tapasztalatot: „Láng és korom, tűz és hamu az / életed: égj porig és lobogjál!”. Nyilvánvaló az elhatárolódás Arisztotelész eudaimoniájától és Horatius önmérsékletétől. De nyilvánvaló a kinyilatkoztatás hiteltelensége is: vajon adhatunk-e annak a szavára, aki röviddel ezelőtt kifejtett véleménye után homlokegyenest az ellenkezőjét propagálja? A szélsőséges önfeláldozás ebben a szövegkörnyezetben nem a lánglelkű állhatatosságra, hanem a szalmaláng-lelkesedésre utal. Somlyó György az alkaioszi strófaszerkezetet a latolgató bölcselkedés terepének készíti elő, s ezzel kikezdi, felülírja a klasszikus versforma kőbe vésett jellegét; dinamizálja mozdulatlanságát.

Somlyó György a veszélyeztetettségstudattól meghasonlott költő ars poeticáját írja meg 1942-ben, ám ha a vers szintaxisa újíto is, metaforái pedig frissek, népszerű toposzokat variál. Térey János viszont már az élőbeszédszerű költészet 1990-es évekbeli (túlzásba vitt) divatjától teremt distanciát azzal, hogy visszatér a kötött formák egyik legkötöttebbjéhez és legősibbjéhez. Külön úton indult el, mert sem a nyelvjátékok, a travesztia, a rontáspoétika – egyébként igencsak formafetiszáló – szemléletmódját nem sajátította el, mint például Parti Nagy Lajos, sem a rapszodikus, erősen önvallomásos vagy tárgyiasan absztraháló szabadversek tónusát. Fogalmi és egyszerű nyelven, sőt a tárgyat érintő hétköznapi okoskodásokat összegyűjtve beszél a gyermekvállalás mibenlétéről. A vers tárgya, hogy szülő és gyermeke között mi az egzisztenciális kapcsolat, a művész és műve alkotáslélektani és hermeneutikai viszonyának

is metaforája. Ezt a többletjelentést számos szöveghely támasztja alá. Az „alvó gyermek”, „szebbik szerencséd mása” ír „Neved fölél a könyvbe saját nevet”, akiért „Elégeted még szebb magad is [...]”, hogy „[...] Napra segítse neved betűit”. Később pedig kifejezetten műalkotásként, létrehozójánál „jobb anyagból” gyúrt „angyali szép” utódként jelöli a költemény a gyermeket: „Csupán a másod? Műved is egyben! Ép / Egész [...]”. A zárathoz közeledve pedig a létrehozás a teremtés szakrális, az antik és az újtestamentumi mítoszok evokáló cselekvéssé, csodává emelkedik. A szülő/szerző végtére is „béranya”, aki „Kihordja élő istene kölykeit”, és bár sorsa „utálatos”, vagyis magasabb szellemi erők terhét viseli, „Trónörökös ad az ingoványoknak”. Az argumentáló szöveg, amely a felütésben még fiatal szülőknél a gyermekkel kapcsolatos kollokvialis társalgási témája – önző döntés-e a gyermekvállalás, a szülő önmagát teljesíti-e ki, gyarapítja-e általa, avagy aggodalmat keltő áldozat, mert az áldozatot hozó „Százszor sebezhetőbb az Egnél” –, a befejezésben már az isteni elrendelésből fakadó morális kötelezettséget fogalmazza meg. A vers súlypontja azonban a „Rettenetes hagyomány jegyében” kitételten nyugszik: a biológiai reprodukció („Génjeid élcein”, „Virágba szökken, nő a családfa [...]”) természeti törvénye és az üdvösség, a megváltáshit, az e világi gyötrelmek transzcendentális értelme együttesen érvényesül. Térey műve az előideitől kölcsönzött eszközökkel – gondoljunk a változatos modalitásra, a megszakításokra, az érzelmi hullámvázra, a fordulópontokra az érvelésben – ugyanúgy a teljes világnézet, az anyagiasságnál parancsolóbb szellemi javak hatalmát ismeri el, mint Tóth Árpád és Somlyó György versei. A szülő és a költő szkepszise elvetendő, mert az ősbűnből táplálkozik; a magzat szentsége adományként oldoz föl a bűn alól és szabadít meg a kételytől. A „menlevél” és a „letéteményes” középkori akusztikájú kifejezései is ezt a kettősséget demonstrálják. Az úr, akár a földesúr, akár az egyházi méltóság – a király vagy a pápa –, „kopókat” küld arra, aki menlevelet kér, és menekülne a büntető joghatóság elől. De a jogi felelősség az erkölcsi felelősség analogonja a letét intézményének esetében is; a rendhagyó letét (*depositum irregulare*) fogalma itt új jelentéssel gazdagodik: az utód letéteményesként kezeli szülője értékeit, miként Krisztus és az egyház is az Atyától származó hitet. A birtokügylet metaforája az Isten országáról szóló teológiai tanítást eleveníti föl, valamint Vörösmarty híres sorait (*A merengőhöz*): „Egész világ nem a mi birtokunk; / Amennyit a szív felfoghat magába, / Sajátunknak csak annyit mondhatunk.” A gyermek ekként a világról való tudás megszerzésének egyszerre tárgyas és spirituális eszköze is Térey költeményében.

A költő tehát számos elemét veszi át az alkaioszi hagyománynak; érvel, vívódik, kinyilatkoztat, általános igazságra jut, régi toposzokat ír újra, és a merész enjambement-okat is alkalmazza. Ugyanakkor a tendenciózusan hosszabb szóalakok nem a stilizált, hanem az élőbeszédszerű nyelv hatását úgy éri el, hogy alapvető mítoszok reminiscenciáit is a szöveg univerzum részévé avatják. Az isteni rend, a nagy elbeszélések és az irodalom funkciójának megkérdőjelezésekor Térey János talán azért folyamodott ehhez a versformához, azért nyúlt ezekhez a versidomokhoz, hogy ars poeticáját a nagy hagyományvonulat egyik magaslataként mutassa föl, és oly sok előzmény után újraértelmezze az alkaioszi megszólalásmódot. A feltárt hálózati kapcsolatrendszer különféle gondolkodók világnézetét szövi át terebélyesen; egy végeérhetetlen láncolathoz tartozik, amelyet úgy nevezünk, hogy nemzeti kultúra.

Irodalomjegyzék

- JUHÁSZ Zita: *A phüszisz-nomosz vita = Jogelméleti Szemle*, 2008, 8. sz., http://jesz.ajk.elte.hu/2008_4.html (utolsó letöltés: 2020. 01. 11.).
- KONCSOL László: *Az alkaioszi strófa, avagy az európai líra születése (1.)* = KONCSOL László: *Ütemező*. Bp., Móra, 1990, 143-163.
- SCRUTON, Roger: *A szépről*. Bp., MMA Kiadó, 2009.
- SEBESTYÉN Árpád: *A versnyelv néhány jellemzője Tóth Árpád lírájában = Irodalomtörténet*, 1986, 4. sz., 796-837.

Smid Róbert

Számonkérés, számadás, számbavétel – A költészet mint híradás és a későmodernség egyéb dilemmái Tóth Eszternél

Amikor nemrég felkérést kaptam, hogy az MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet *Kultúraláncolatok: A hagyomány mint DNS* címmel rendezett tanácskozásán részt vegyek, az egyik szervező felhívta a figyelmemet Tóth Eszter költészetére. Tóth Árpád lányának összegyűjtött versei az *Emberi madárhang* című kötetben alig haladják meg a másfél száz oldalt, sokkal ismertebb televíziós-szövegírói munkáiról, esszéisztikájából pedig egy pezsgő kulturális korszak értő tanújának képe rajzolódik ki. Mindig is érdekelték az ilyen sajátos hatástörténeti pozícióban lévő alkotók,¹ mert ha lírájuk nem hozott is magával nagy horderejű változásokat az irodalmi beszédmódban, abban gyakorta markánsabb módon rajzolódott ki az irodalomtörténeti éra diszkurzív feltételrendszere, mint az egyértelműen magas kanonikus pozíciót birtokló szerzőknél. Márpedig Tóth Eszter is azok közé tartozott, akiknek a késő modern korszakküszöb után az irodalmi modernség felerősödött tapasztalataival (pl. a megkésettiséggel, az alkotás során a nyelv létesítő erejének a szubjektumot maga alá bíró természetével stb.) kellett szembenéznie. E szembenézés során felbukkanó dilemmákra adott reakció, hogy a vallomáslira szülte saját helyzet- és élményverseit Tóth Eszter olyan darabokkal kontrasztosítja, amelyek a költészetet a hírközléssel vagy a korszakok közötti kommunikációval rokonítják. Ebből fakad a romantika (pl. Goethe vagy Poe ismert költeményeinek) újraírását célzó darabok közlésigénye is, amelyek ugyanakkor nem tudnak nem számot adni arról az esztétikai distanciáról,² amely az utómodernség beszédmódjában a nyelvi megelőzöttség tapasztalata révén jelentkezik.

De miben áll még ezen túl az említett hatástörténeti pozíció különlegessége? Abban, amit a modern magyar irodalomban – mindenfajta negatív felhang nélkül – „apakomplexumnak” nevezhetünk. Hogy Tóth Eszter Tóth Árpádnak kísérelt meg költészetében monumentumot állítani, az életművét revizionálni, hovatovább saját beszédmódját az apjáéhoz képest megtalálni és kialakítani, az nem egyedülálló a XX. század magyar irodalmában. Elegendő csak a prózafordulattal jelentkező „aparegény” műfajára utalni: Esterházy Péter, Nádas Péter vagy Dragomán György miközben elbeszélőjük apját a szűzsé szintjén igyekeztek megírni, egyben saját prózapoétikájuk apafiguráját is újraírták – Esterházy Ottlik Gézát, Nádas Mészöly Miklóst, Dragomán Bodor Ádámot. Első látásra Tóth Eszter helyzetével látszólag nem sok egyezést találunk az általam említett eseteknél: prózaírókról van szó, ráadásul férfiakról, akik a posztmodern kor-

¹ L. SMID Róbert: *Lehetséges-e egy szövegtest kiemelkedése az irodalom történetiségéből? Szerb János mint versben bujdosó = Esemény – trauma – nyilvánosság*. Szerk. DÁNÉL Mónika – FODOR Péter – L. VARGA Péter. Bp., Ráció, 2012, 361–82.

² Vö. JAUß, Hans Robert: *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja = Uő: Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Bp., Osiris, 1999, 55.

szakküszöb túlóldalán végezték el az apa megírását. Egy dolog mégis azonos a prózafordulat generációinak életművében és Tóth Eszterében: az apafigura megírása más irodalomtörténeti korszakban történt meg, mint amelyikben a feldolgozandó *oeuvre* megszületett. Az említett kortárs szerzőknél a posztmodernből íródott újra a későmodernség poétikája, Tóth Eszternél pedig a későmodernségből a klasszikus modernségé, de ugyanúgy irodalmi apafigurák (a klasszikus modernség apafiguráinak) újraírásával együtt (az *Egy Goethe-témára* és *A természethez* darabokkal Goethét, a *Holló-ábrával* Poe-t idézi meg). És egyben itt mutatkozik meg az igazán markáns, nem pusztán felszíni különbség is: Esterháznak, Nádasnak vagy Dragománnak már rendelkezésére állt egy kidolgozott *hommage*-beszédmód, amely a hagyományt felerősítő megszólalásként prezentálta magát – igaz, ennek eredetét a lírában kell keresnünk, Tandori Dezsőnél –, Tóth Eszter viszont másfajta hatástörténeti helyzetben alkotott.

24

Az apa beírása, az életmű értelmező-újraíró-megőrző poétikai üzenetként történő artikulációja mint a Tóth Eszter által felvállalt költői feladat a későmodernségnek a Babits *Csak posta voltál*ja és Kosztolányi *Ének a semmiről*je által megnyitott tapasztalatával szembesült: a költészet és a pusztai híradásként értett közlés nyelvének egyívásúsága az alkalmi versek és a vallomáslíra *pandant*-jává vált azzal szemközt, hogy a nyomhagyás aktusának megkettőzöttsége (tehát a siratott veszteség és az ezt tudatosító-beíró hang) átesztétizálódott. Összevetésként:

„Életed gyenge szál amellyel szőnek
a tájak s mult dob hurkot a jövőnek:
amit hoztál, csak annyira tied
mint a por mit lábad a szőnyegen hagy.
Nem magad nyomát veted: csupa nyom vagy
magad is, kit a holtak lépte vet.”
(Babits Mihály: *Csak posta voltál*)

„Ha félsz, a másvilágba írd át,
verd a halottak néma sírját,
tudd meg konok nyugalmuk ídját,
de nem felelnek, úgy felelnek,
bírjuk mi is, ha ők kibírják.”
(Kosztolányi Dezső: *Ének a semmiről*)

„S hát az, ki teste nélkül,
a lét iszonyú színeváltozásaiban
omlik és épül
mind távolabban a »van«
járható országaitól,
tartozik-e még hozzám csak annyira is,
mint az urnában a por?”
(Tóth Eszter: *A sírnál*)

A *sírnál* című vers ugyanakkor a klasszikus modernséget és a modernség második hullámát elválasztó korszakküszöbön billegő beszédmódoktól³ lépéseket tesz a nyomhagyásnak Szabó Lőrincnél markánsabban megjelenő dilemmája felé. Ekkor azzal szembesül a költészet, hogy a megőrzés eszköze nem választható el a megőrzés eredményétől, ezáltal a kiindulási anyag és a végtermék között is nehezen lehet megkülönböztetéseket tenni. Szabó Lőrinc *Műhelytitok* című versének zárlatához, mely szerint „úgy megszabadulok a verstől, / mint a testétől a halott”, hasonló az urna és a por hasonlatba foglalása által a szinekdochikus kapcsolatot tartalmazó és tartalmazott egyértelmű viszonyait megbolygató technikája Tóth Eszter versében. Az „omlik és épül” sor szintén Szabó Lőrincre allúzió, a *Tücsökzenéből* a *Táj épül, omlik* című dabraba, illetve egy korábbi versre, a *Harminc évre*: „Sötétben nézem magamat: / valami mindig török-omlik. / Téglá? üres dísz? – nem tudom, // de tanulságnak megmarad, / hogy az épülő ház s a rom / egymáshoz mennyire hasonlít.”

A Tóth Eszter költészetét meghatározó utómodernségben tehát a klasszikus modernnek a modernség második hullámán átszűrt beszédmódja köszön vissza. Az utóbbi nyelvi megelőzőttségének tudatában nem pusztán átdolgozza az előbbi versbeszédét, de a hozzá való viszony kialakítását poétikai alapvetéssé is teszi. Bár – ahogy erre még kitérek – Tóth Eszter nagyon tudatosan használta fel a vendégszövegeket és a klasszikus modernség klimaxaként jelentkező Babits- és Kosztolányi-féle beszédmód átírását az utómodernség költészeti önreprezentációjának keretei között – az átírást mint egyáltalában e késő modern keret meghatározó elemét⁴ –, távol áll még attól a Tandori által artikulált költői diskurzustól, amelynek intertextuális minimalizmusa éppen annak érdekében érvényesített, hogy a szöveg közlésigényét retorikailag folytonosan aláaknázza.⁵ Elég ha itt az *Hommage* ismert felütésére gondolunk: „Ki szedi össze váltott lovait, / ha elhulltak, ki veszi a nyakába? Ki teszi meg még egyszer az utat, / értük, visszafelé, hiába?” Mindazonáltal Tóth Eszter költészete eklatáns példája annak, hogy az utómodernség zárlata miként alakította a saját emlékező-megőrző beszédmódját úgy, hogy a klasszikus modern vallomáslírástól eltávolodva a személyességet egyre inkább mint híradás részét fogja fel, és azt a jelentésről adott jelentésként képezze meg.

Az *Emberi madárdal* kötetnyitó verse, az *Apám halálára* a „fél életet jelentés” és a fekete keretes gyászjelentés ellentétével nyitja meg a „halom” szó többértelműségét. Egyrészt Tóth Eszter ezt a szöveget fiatalon írta, tizenévesen, akkor tényleg fél életben ismerte igazán az apját, ugyanakkor a fél életről tett jelentés érthető úgy is, hogy a felnőttek híradása nyomán rajzolódik ki a beszélő számára egy apakép, ami egyál-

³ Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Honnan és hová? Az „önmegszólító” vers távlatváltozása a kései modernség korszakküszöbén = Uő: Költészet és korszakküszöb. Klasszikusok a modernség fordulópontján.* Bp., Akadémiai, 2018, 29.

⁴ Szabó Lőrinchez vö. a *Költészetbeli paradigmaváltás a huszas évek második felében* című fejezettel: KAB-DEBŐ Lóránt: *A magyar költészet az én nyelven beszél. A kései Nyugat-líra összegződése Szabó Lőrinc költészetében.* Bp., Argumentum, 1996; l. továbbá az önátíráshoz KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Tükörszínhátéka agyadnak. Poétikai problémák Szabó Lőrinc költészetében.* Bp., Ráció, 2010, 217–37. József Attilához vö. uő: *Metapoétika: Önreprezentáció és nyeluszemlélet a modern költészetben.* Bp., Kalligram, 2007, 127–41.

⁵ Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő: *A magyar irodalom története 1945–1991.* Bp., Argumentum, 1993, 156.

talában a gyászolni való tárgy elsajátíthatóságát lehetővé teszi számára. Ahogy arról *Apám* című esszéjében ír Tóth Eszter, az apja igazi költői jelentősége az által vált számára nyilvánvalóvá, hogy őt a saját alkotásairól kérdezték a költőbarátok, tehát az apja életművének fénytörésében lelte meg e kérdések motivációját.⁶ Másrészt az említett feszültség az élet és az életmű berekesztését még radikálisabban artikulálja: a keret lezárja a szöveget és bezárja a szövegegyüttest még akkor is, ha az befejezetlen, félbemaradt életmű. Hogy az apa a sírhalom alatt van és hogy belőle legfeljebb papírhalom maradt, egy újabb feszültséget szül, de a szöveg egyúttal vigaszt is szolgál rá: a gyásztávirat hideg és vigasztalan betűivel szemben ott vannak azok a betűk, amelyek az életművet alkotják, ismerősek és jelentéssel bírnak. Már maga a vers címe is beszédes ebből a szempontból: nem a „haláláról”, hanem a „halálára” szó szerepel benne, tehát nem azon van a hangsúly, hogy milyen formában értesül a megszólaló az eseményről, hiába van kiemelve a versben a távirat, hanem hogy ezt az értesülést miként lehetséges eseményjelleggel felruházni.

Márpedig Tóth Eszter számos verse irányul arra, hogy a másíkról értesültség állapotán keresztül írja meg saját szubjektivitását: a *Kortársakban* hitet tesz amellett, hogy nem (irodalom)történeté akarja alakítani saját korának alkotóit, hanem a privát szférának kíván úgy krónikása lenni, hogy jelentéssel töltsen meg azt. Ekképpen pedig nem egy általános és előzetesen adott humanitásideál nevében megszólalni („Nem tanulság kell, sem statisztika”), hanem éppenséggel az „apró, egyszeri-személyes” révén eseményiséget és jelentőséget adni a magánszférának. Ebben a látszólag naiv vállalkozásban már benne van a József Attila-i és Szabó Lőrinc-i tapasztalat is a két aspektus, a magán és a publikus, kizárólagosságáról,⁷ problémás együtt látásáról, ad absurdum összeegyeztethetlenségéről, ráadásul úgy, hogy a versbeszéd visszakapcsol Kosztolányi *Számadás*-ciklusához is:

„Nem vagy magad – jobb néked erre, hidd el,
sok furcsa ember néz bámulva rád,
nem üdvözöl téged, nem istenít fel,
nem göngyöli a lelkét sem alád,

csak rád tekint fásulva, tompa hittel,
rokon közönnyel, s néha kezét ad,
de ha ezekkel a testvéreiddel
élsz majd, elámulsz. Nagy ez a család.”
(Kosztolányi Dezső)

⁶ TÓTH Eszter: *Apám = Uő: Családi emlékek Tóth Árpádról*. Bp., Széplalom Könyvműhely, 2007, 7.

⁷ Vö. ehhez KULCSÁR SZABÓ Ernő: *A „szerelmi” líra vége. „Igazságosság” és az intimitás kódolása a késő modern költészetben = Uő: Megkülönböztetések: Médium és jelentés az irodalmi modernségben*. Bp., Akadémiai, 2010, 252–256. Illetve l. még ennek a szöveghelynek – ahol Kulcsár Szabó a szabadság és a börtön alakzatainak a Szabó Lőrinc-i versbeszédre jellemző én-te-viszonykonstrukcióval kivitelezett kölcsönös feltelezettségét mentén olvassa a jog, az igazság és az intimitás összefüggéseit – a kritikáját az igazságtalanság és a jogtalanság kategóriáinak elkülönítésével: FALUSI Márton: *Jog és irodalom, haza és haladás a magyar eszméletörténetben*. Bp., MMA-MMKI, 2018, 63.

„hála néktek idegen fecsegők!
De jó, ha megszólítottok egyre többen,
ha vissza nem tart sem közöny, se gőg,
hisz’ nem hiába élünk egyidőben!
[...]
hogy minden járókelő névszerint
legyen kiemelt, féltőn figyelt hősöm.
Jöjj hát, szólj, időnk sietésre int,
emberiség, személyes ismerősöm!”
(Tóth Eszter)

Hogy itt mennyire tudatos a privát és a kollektív szférák egymással konkuráló, ugyanakkor szétszalazhatatlan létének poétikai elvé emelése, ahhoz az esszéisztikában is találunk támpontokat. A Szabó Lőrincet középpontba állító *Hála és kéz*ben vagy a Füst Milánt elemző *Egy ispiláng jóremény*ben Tóth Eszter kifejezetten a művészi alkotás szempontjából, a moralitás egyszerű szólamaival (úgy is, mint a bohém művész képét, a zseninek minden megengedett tételét stb.) lebontva és a történelmi kontextusra tekintettel elemzi a bűn és a bűnös viszonyát: „Szabó Lőrinc ilyen kérvény-beadvány-győzködés területeken lótvá-futva-kilincselve napestig, törekedett segíteni »vendégeinek«, kiket azelőtt vérig sértett gonosz-butá elméletek alapján, melyeket igazolni látszottak némely »elnyomója« okozta sérelmei. [...] Az ellentmondásos embert szokás érdekesebbnek tartani, mint az összhangosat. Ahogy a megtért bűnöst fontosabbnak, mint az egyenletesen jóviseletű »strébert«. Hiszen hírnek is csak a rossz hír számít. Hírlap szerint a jó hír nem hír.”⁸

Az *Egyenes adás a háború dúlta Budapestről* ciklust efelől olvasva sajátos jelentéssel bír az, ahogy a háború pusztítása ütköztetve van a kulturális örökséggel, mely lehet épített, mint egy Arany János-szobor (*Múzeumkert*), vagy a befogadó számára egy életmű által megépített, mint Krúdy Óbudája (*Óbuda*). A ciklus tanúságtétele kétirányú: egyrészt a megszólaló saját magát mint túlélőt szituálja az által, hogy mi nem maradt meg a háborús pusztítás miatt, mégis képes arról hírt adni.⁹ Másrészt a megmaradás nem pusztán szubjektív horizontját domborítja ki a ciklus, hanem a háború utáni állapotot mint a múltat s a veszteségeket nem semmítő jelent mutatja: „Baráti, jó világ ez. A rádió, ha szól, / barát beszél. A béke most csakugyan *honol*, / s betetőzi a boldog szerelem.” A „honol” iróniája miatt – melyet a „barát” ismétlése hív elő –

⁸ TÓTH Eszter: *Hála és kéz = Uő: Hol töltjük az örökkévalóságot?* Bp., Liget, 2001, 144. A szöveg ráadásul a közelmúlt egyik nagy horderejű és kivételesen szofisztikált dialógust megindító eseményéhez is szolgáltathat támpontokat. Gondolok itt Pokorni Zoltán vallomására (https://mandiner.hu/cikk/20200114_igy_vallott_pokorni_zoltan_a_nagyapjarol (utolsó leoltés: 2020. 03. 04.) és György Péter reakciójára (https://index.hu/velemeny/2020/01/16/multfeldolgozas_pokorni_zoltan_gyorgy_peter/ (utolsó letöltés: 2020. 03. 04.)), melyet a jóindulat és a megértési vágyás hermeneutikája vezérelt.

⁹ Érdekes egybecsengés, hogy Tóth Eszter férjének, Hollós Korvin Lajosnak az ez idő tájt keletkezett verse, a *Személyi adatok ütlevelembe* ugyanígy a kulturális hagyományból indul ki, amikor a házára, az anyanyelvre és a vallásra vonatkozó kérdéseket – melyeket a versben megképzett vallatási szituáció során szabad függőbeszédben tesznek fel neki – a magyar irodalmi panteon alakjaival válaszolja meg. Ez által hozza létre a vers a számonkérés hivatali személytelenségének fonákját, egyben magáévá téve azt az idegenséget, amely egy ilyen szituációval együtt jár (pl. a háborús sokkot): az ön)számonkérés így – újfent – számadásba fordul, akárcsak Tóth Eszternél.

nemcsak úgy jelentkezik a jelen mint a hontalanság leírása és a hűség Kosztolányi-témájának újraírása (a cím allúziója alapján is, hiszen *Boldog, kétségbeesett dal* a vers címe), hanem mint a kötelezően elvégzett számbavétele a múltnak, továbbá e számbavételhez szükséges beszédmód megtalálása a jelen állapotról való autentikus számadáshoz: „Mi hát az én hűségem? S ki az, kit megcsalok? Az élő? A halott? / Melyik a védtelen? / Ki bocsát meg nekem?” E dilemma – a boldogság kiélvezhetősége a múlt rovására, illetve hogy nem lehetséges beszámolni a jelen állapotról anélkül, hogy annak beszédmódja ne függne a múlttól való tudósítástól – adja egyben az utómóderség helyzetverseinek sajátos módusát, amelyre dolgozatom konklúziójában térek ki. Az *A Híradó-moziról* című vers sajátos helyet foglal el ezen az objektív-szubjektív-tengelyen, ugyanis magáról a híradásról ad hírt, azazhogy a megmaradtak nézik meg a híradóban, hogy mi történt velük, és erről a tapasztalatról tudósít a vers. Vagyis arról, hogy a túlélő az átélt eseményről mindig csak utólagosan értesül,¹⁰ ugyanakkor arról is tanúskodik a szöveg, hogy a múlttól szóló objektív tudósításnak (a híradó) és a szubjektív számvetésnek (a nézők részéről azzal, ami van) az egymás mellé tétele tulajdonképpen Tóth Eszter poétikájának öntükröző alakzatává teszi a mozt.

Az eredetileg 1945 októberétől 1946 januárjáig a *Színház* folyóirat hasábjain folytatásokban megjelent *Egyenes adás a háború dúlta Budapestről* ciklus darabjainak koncepcióját Tinódi Lantos Sebestyén krónikás énekei ihlették. Ahogy Tóth Eszter fogalmaz, bár irodalomtörténetileg utóirat volt, az eseményekkel (Budapest ostromával és felszabadító megszállásával) valós időben, naplószerűen zajlott az utólagos kommunikáció a műfaj magyar nagyságával és rajta keresztül az irodalmi hagyománnyal.¹¹ Az éppen történő háborús dúlásoknak ez a megírása „[a] közvetlen élmény azonnali, áttételezés nélküli megverselése”¹² által igyekszik rámutatni a költészet és a tudósítás különbségére. Ugyanakkor a vallomásosság és a helyzethez kötődés éppen ebbe a differenciába, egy köztes beszédmódba íródik be Tóth Eszter művészetszemlélete alapján.

Azok a versek ugyanis, amelyek kifejezetten egy-egy információtovábbító médiáról szólnak, a megidézés kettős aspektusát szemléltetik: egyrészt valami élettelennek a humanizációját, másrészt a múlt kézzelfoghatóvá tételét. Az *Egy televíziós riportot nézve* című vers Németh László *Iszonya* kapcsán veti fel annak kérdését, hogy mennyire alapulhatnak valós személyeken az irodalmi mű szereplői, egyúttal pedig arra a kérdésre is utal, hogy milyen mértékben olvashatók rá egyértelműen a társadalmi jelenségekre és állapotokra az irodalmi szövegek – azazhogy a művészi igazság milyen feltételek mellett lehet alárendeltje a referenciális viszonyoknak. Ez a szöveg megint csak az irodalom tudósító-híradó funkciójára kérdez rá, azonban ezúttal úgy,

¹⁰ A túlélő tanúságtételének ilyesfajta időbeli viszonyaihoz, különös tekintettel a katasztrófa fenoménjére (pl. a világháborúra) l. Lőrincz Csongor Sebald-olvasatát: LŐRINCZ Csongor: *A természettörténet látenciája. Nyelv és tanúságtétel W. G. Sebald Luftkrieg und Literatur című szövegében* = Uő: *Az irodalom tanúságtételei*. Bp., Ráció, 2015, 315–23.

¹¹ TÓTH Eszter: *Az egyenes adások* = Uő: *Emberi madárdal*. Korvin Művészeti KKT, 2001, 173.

¹² TÓTH E.: *i. m.* (2001), 174. Érdekeség, hogy Tóth Eszter ugyanezt nyilatkozta az *Apám halálára* című versről is, ezzel megint csak azt jelezve, hogy a szubjektív és az objektív eseményekről való híradás ebben a korszakban nem különíthető el. Uő: *Apám*, 25.

hogy a Németh-regény hagyományos olvasatát egy másik médiumban, a televízióban megjelenítve végső soron kétségbe vonja a híradó és az irodalom közlőfunkciója közötti megfeleltetés egyértelmű voltát. Az *Egy távbeszélő fülke előtt* szonettjének kvartináiban pedig a hasonlatok a két említett aspektust (a humanizációt és a valami elmúlnak az érzékelhetővé tételét) kapcsolják össze. A nyíló virág először a másik hangjának a kibontakozását írja le, ugyanakkor a tercinákból kiderül, hogy az elhagyott fülkét vélhetőleg benőtték a virágok. A hang eltűnése és a szavak megmaradása abban a képben kerül színre, hogy „Szavad mind itt van. Mint virágok elvont / szép sokszöge, amelyből kiaszott / a szírom... Hangod nincs meg már szók / közt. [...]”. Ez egyben a fülke eltűnését is megjeleníti azzal párhuzamosan, hogy a hang eltűnik. Itt azonban tetten érhető egy elkülönböződés, mert míg a fülkét éppenséggel benövi a virág – tehát a burjánzás betériti –, addig a szavakról leválik a hang,¹³ a szírmát vesztett virág így a hiány képét is behozza. A vers zárlatában megjelenő szirénének, annak a hajósokat zátonyra futtató hangja („Csak tudna még hánykódtatni egy hang, kint / vad habokon, mert jobb a zátony is, mint / nem hallani a szirén énekét”) pedig pontosan ezt a hallhatóságot, de láthatatlanságot, illetve ennek inverzét (látható a szó, de a hang nem hallatszik) egyszerre vonatkoztatja a hiányra, amely vagy benövés, vagy eltűnés – ismét csak a Szabó Lőrinc-i épül-omlik tapasztalata jelenik meg.

*

A szirénfigurának mint a látható és a hallható reciprocitásának a kapcsán érdemes kitérni az olyan helyzetverekre, amelyek kifejezetten a hangzás, a zene leírását célozzák meg. Sajátos megjelenését találjuk itt ugyanis annak, amit a bevezetőmben apakomplexumként aposztrofáltam. A *Klemperer Bachot vezényel*ben a zene látványává válása egyrészt az irodalmi emlékezetben Tóth Árpádhoz kötött színesztéziát használja ki, másrészt viszont a későmodernség egyik jellegzetes alakzatát is felidézi – Szabó Lőrincnél a *Rádiózene a szobában*, illetve az ahhoz kapcsolódó *Mozart hallgatása közben*.

A zene átmegy a szobán
és táncraperdül és forog,
az égből permetez alá
és a földből felbugyborog

aztán valamit gondol és
idekuperodik elé
és mint egy kígyóbűvölő,
megül a szoba szőnyegén.
(Szabó Lőrinc)

¹³ Tulajdonképpen ugyanazzal a viszonytal találkozunk itt is, mint amelyik *A sírnál* című versben az urna és a por között fennáll.

valahányszor a fuga felszáll, s lesz tán
hívó, kitöltő... S mint új fényt teszed

a hangra, mit látunk, bármerre költözz,
hogy ütemező talpad köti földhöz,
és felröpíti szárnyas két kezed.
(Tóth Eszter)

30 A *Szujatoszlav Richter Bartókot zongorázik*ban pedig hangsúlyos, hogy a zene nem szólal meg, azazhogy csak a zene nem szólal meg, hiszen a vers nyitányában van kísülés, dörrenés, fúvás és hasonló akusztikai fenomének. A szöveg kulcssora, amely éppen a tagadással szólaltatja meg a zenét, a „Nem hallik hang, csak négerék bőre” persze a sötétséget is jelentheti, ismét csak szinesztéziaként, vagy épp Bartók zenéjének vadságára vonatkozó ítéletként értelmezhető (a „négerzene” mint törzsi zene vagy jazz). Azonban nehéz nem József Attila egyik versére tett allúzióként olvasni ezt a sort, nevezetesen a *Bőr alatt halovány árnyék* sűrítéseként, amennyiben azt összevetjük a József Attila-i verskezdettel („Egy átlátszó oroszlán él fekete falak között” [opszisztapasztalat] és -zárlattal („néma négerék sakkoznak régen elcsendült szavaidért” [akusztikumtapasztalat, egyben a hang és a szó szétválása, mint az *Egy távbeszélőfülke előtt* című versben a szirén és a virág motívumaiban]). Ez a megfeleltetés már csak azért is rendkívül indokolt, mert ebben a versben további rájátszásokat találunk József Attila *Téli éjszakájának* jellegzetes alakzataira, ilyenek Tóth Eszternél például az érzékelés „csontig szűkített összefüggései” vagy „gerincreccsentő üdvözlés” (vö. „Hallod-e, csont, a csöndet? Összekoccannak a molekulák”). De a *Boldogság ágboga* már címével is alludál a „világ ágbogára”, ahogy a *Csillagegyensúly* című vers evidens átírásokat tartalmaz a *Téli éjszakából*: „Sógorasszony, öccs tejútfarokkal uccu, már / elsüvít a hidrogénes / semmiben [...]” (vö. „A hideg űrön holló repül át, / s a csönd kihűl. Hallod-e, csont, a csöndet? / Összekoccannak a molekulák”).

*

A fentiek alapján lényeges kérdéssé lép elő – az átírások, számadások és híradások közös pontjaként – a vendégszövegek kommunikációs funkciója, illetve poétikai helyiértéke az utómodernségben. Tóth Eszter többször is tematizálja ezt esszéiben, a leglátványosabban egy Théophile Gautier-vers fordítása kapcsán, amelyben ismét előkerül a szirén motívuma. Itt egy nyomdahibából fakadóan Tóth Árpád és Szabó Lőrinc fordítása közötti eltéréstől indulva (hogy hibásan „fais” [„csinál”] szerepelt a kiadásban, nem „fuis” [„menekülj”])¹⁴ arról értekezik, hogy e különbség jól jellemzi a klasszikus modernség és a modernség második hullámának versnyelvét. Ugyanakkor megjegyzi azt is, hogy a szerzők közötti átvételek még a különböző beszédmódok ellenére is sikerültek voltak: Babits megengedte Tóth Árpádnak, hogy átemeljen tőle kifejezéseket, Szabó Lőrinc pedig akármennyire másfajta irányt képviselt, francia fordításaiiban

14 TÓTH Eszter: *Szirénnei vagy nélküle* = Uő: *Emberi madárdal*, 260.

vett át rímeiket Tóth Árpádtól (éppen a Gautier-versnél is), amelyek beilleszkedtek az ő versnyelvébe, és onnantól sajátjuk hatottak.¹⁵ Ezt az aktust, vagyis hogy nemcsak a vendégszöveget, de a vendégszöveg-használat módját is magáévá teszi a vers, nevezte Lőrincz Csongor József Attilánál röntgenezésének,¹⁶ Tóth Eszter pedig tulajdonképpen azt az aktust ismétli meg a *Téli éjszakán*, amelyet József Attila hajtott végre a kortársain.

A vendégszövegek működése akkor a legidioszinkretikusabb Tóth Eszternél, amikor azokkal a saját életművén belül valósít meg keresztbekapcsolásokat, ekképpen kirajzolja a hagyományt DNS-ként. A *Képek egy kisfiúról* ciklus *Versek között* című verse Szabó Lőrinc Lóciján keresztül írja meg a saját fiút, Mátét, akinek versírásra buzdító megszólalása zárja a verset: „Írj mást. Fő, hogy abban is legyen valami szép fölemelés.” Itt nemcsak Szabó Lőrinchez intéz *hommage*-t a mű, de egyben átveszi tőle a mintát a privát megírására egy intim családi kép megalkotásához. Sőt, a fiú kijelentése visszatér a *Mintha fölemelt...* című versben, ahol újraindít vagy egyáltalában megíródik az a vers, amelyikre a gyerek ösztökélte a megszólalót. Ezzel az allúzió önmagára fordul, a vendégszöveggel megírt vers pedig arra szolgál, hogy egy saját vers megírásának katalizátora legyen. A *Mintha fölemelt...* nemcsak az egy és a sok, de az egyben a sok kérdését is felveti¹⁷ (tehát ismét azt, hogy az alanyiságon keresztül nyilatkozik meg egy közösség emlékezete, mint az *Egyenes adás a háború dúlta Budapestről* címűben), hovatovább az eleve máshogy megírásnak a forrása a saját versben mint újrainrásban van. Tehát a saját számadás már egy másikon keresztüli újrainrás által saját tételként motiválva válik másként megírásá. Erre szemléletes példa a *Holló-ábra* című vers, amely Poe strófáinak újrainrását József Attila *Téli éjszakáján* keresztül valósítja meg, ezzel nemcsak a saját kortársán keresztül megidézve az irodalmi hagyományt, de azon keresztül újrainrva a férj, Hollós Korvin Lajos költészetét; a privátot, a családit, egyszerre hírt adva róla és megőrizve azt. Ezért volt jelentősége fentebb a *Kortársak* című versnek, hiszen abban az a kitétel, hogy a privát érdeklí a megszólalót, most más fénytörésbe kerül. Tudniillik ugyanabba a dinamikába botlunk, amely az apakomplexumnál is megfigyelhető: a valós családtag megírásába az irodalmi apakomplexumokon keresztül.

Ezt tekintetbe véve *Az indiszkréción becsülete* azért szolgálhat ars poeticaként is, mert a személyesség elfogyasztásának és továbbörökítésének kannibalizmusára reflektál: „Az emberhússal sose jóllakottan? – falom vallomásokban, / emlékiratokban – szőröstől-bőröstől mivoltát minden – / élőnek s holtnak, aki hírnevet éppen – azzal szerzett, hogy a / maga – s mások személyét átváltoztatta – a művészetben.” Itt az eredeti, a modellezett élet profanitása („mirigyek, erek durva fröccsenései”)¹⁸ ütköz-

¹⁵ TÓTH E.: *i. m.* (2001), 263.

¹⁶ L. ehhez: LŐRINCZ Csongor: *A lírai hang röntgenképei. Kassák Lajos és a fiatal József Attila költészete = Irodalomtörténet*, 2007, 3. sz., 331–357.

¹⁷ Ennyiben a vers ráadásul kapcsolatot tart fenn Hollós Korvin *Jeltelenül* című művével is, ahol a saját kopjafán annyi áll: „Egy a sok közül.” Tehát az önújrainrás a férj versének újrainrásával is együtt jár.

¹⁸ Ezért fontos a Németh László-utalás az *Egy televíziós riportot nézve* című versben, hiszen ott a fizikai szint egyszerre van a fikción belül (Nelli iszonya férje, Sanyi iránt), és azon kívül is, amennyiben úgy értjük, hogy az *Iszony* alakjainak hús-vér modelljei léteznek és benépesítik a magyar falut – a mitológiai előképekkel, Philemonnal és Baucisszal szemközt.

tetve van az indiszkrécio emberáldozatával, amely „a kiszolgáltatottat felmagasztalja mindnyájunkban”. Látszólag az életről és az életműről szóló e híradás nem több kannibalizmusnál,¹⁹ valójában viszont a „botránkoztató alanyiságot – mely végtére a programozott világok – zárt kattogtatása alól mégis a teremtés első fellélegzése” megálapítás pontosan arra mutat rá, miként lehetséges a hangkölcsonzés egyszerre mint más sorainak az átvétele és mint másnak a lehetőség biztosítása a megszólalásra; hogy a hang ne váljék le úgy a szavakról, mint a por az urnáról vagy a szírom a virágról.

*

Babits különös hírmondója, ki nem tud semmi újságot, Tóth Eszternél már a líra alapállapota: látszólag nem tesz mást, mint átment dolgokat – életekről ad számot, magát számonkérve idézi fel a múlt traumáit, átír és elsajátít sorokat, alakzatokat –, azonban éppen ezen keresztül képezi meg saját szubjektivitását. Illetve ennek fonákja is érvényben van, hiszen a megszólaló saját szubjektivitása szükséges ahhoz, hogy indiszkrét lehessen a másikkal, mely indiszkrécio pedig élővé avathatja egyáltalában a hagyománytörténetet a valohai jelen (kortársak) rögzítésével, s annak múltként való felidézésével. Ez természetesen erőszakos cselekedet, mert a privát és a közösségi határát sérti, de az erőszak adekvát, mivel önmagán követne el erőszakot a híradó költő, ha a múlt számbavétele nélkül csak a jelen élvezetére koncentrálna, illetve a múlt élvezete csak a múlt fájdalomával szemben képződhet meg eleve a versek tanúsága szerint, e kétosztatúság egyik tagja felett pedig nem lehetséges szemet hunyni.

A vallomásos regiszter e beszédmódban „kívülről”, a szubjektumtól látszólag függetlenül aktivizálódik, azt a poétikai feladat kényszeríti ki:²⁰ a jelenben a kortársakkal kell indiszkrétnak lenni ahhoz, hogy a múltat meg lehessen idézni, hogy majd a jelen a jövőben múltként felidézhető legyen, ezáltal pedig a privát szféra is megírhatóvá váljék a másikén keresztül. A belsőnek, az intimnek ez a külső kényszerként való feltűnése a másik és a saját oldalán egyaránt a vendégszövegek révén kapcsolódik össze: Máté Lócin, Hollós Korvin József Attilán és Poe-n keresztül lehet része a költészetnek úgy, hogy megszólalásaikkal eleve versírásra sarkallnak. Ezzel a privát olyan értelemben is elválaszthatatlan marad a nyilvánostól, hogy az már elsődlegesen mindig is az irodalmi nyilvánosság része, és ha itt teszünk egy biografikus utalást, az irodalmi nyilvánosság az apja miatt Tóth Eszternél már mindig is a priváthoz tartozott.²¹

Az urna és a por alakzatában tartalmazó és tartalmazott, a szíren figurájában a látható és a hallható nyugvópontonra nem helyezhető viszonyai mindössze a temporáli-

¹⁹ És ez főleg kiütöközik az olyan nekrológoknál, mint a *Z. M. röntgenneuroológus halálára* vagy *A sokaságban Kodály ravatalánál* című versek.

²⁰ És ez ugyanannyira támpontot jelenthet például Nemes Nagy Ágnes notesz- és füzetverseinek az ún. „objektív líra” beszédmódjához képest az életműben elfoglalt helyük kijelölésekor, mint amennyire magyarázattal szolgálhat arra is, hogyan változott meg a versdedikációk szerepe a korszakban.

²¹ L. például a nyugatosokkal való viszonyáról: TÓTH Eszter: *Két ismeretlen Tóth Árpád-levél = Családi emlékek Tóth Árpádról*. Írók Alapítványa, 2007, 233–236.

san (a valaha jelen múltként való felidézése) és textuálisan (a vendégszövegek használatával a saját művek közötti kapcsolásokra) képlékenységekkel teli publikus-privát-összefüggésrendszer epifenoméne. Azé, hogy mi fedti le a privátot és mi foglaltatik benne a privátban, hogy meddig terjed a bent és hol kezdődik a kint, és leginkább: mennyiben jelenhet meg belső (úgy is, mint a szubjektum személyes vallomásként feltüntetett beszédmódban és úgy is, mint életműben) feszültségként a külső nyomás, és hol van az a pont, ahol a kettő egymásba mosódik, így belső kényszerként kommunikálható a számadás, a számonkérés és a számbavétel a megszólaló önmagára vett híradói funkciójában. A Tóth Eszter-i líra kérdése ezért jó indikátora az egész utómodernséget foglalkoztató dilemmának, hogy megírható-e csak a jelen akkor, ha a jelenben látjuk igazán a múlt eseményiségét, és egyáltalában lehetséges-e úgy megnyilatkozni, hogy a hagyomány nem szólal meg rajtunk keresztül, amennyiben kapunk egy beszédmódot, amelynek segítségével kifejezhetjük magunkat, de már mindig csak a másik révén. Ugyanis nemcsak tartozunk valakikhez, de tartozunk is nekik annyival, hogy hírt adunk róluk számvetésükben. Ez pedig valóban annak kérdése, hogy az élők vagy a holtak védtelenségéhez leszünk-e hűségesebbek.

Irodalomjegyzék

- FALUSI Márton: *Jog és irodalom, haza és haladás a magyar esztétikában*. Bp., MMA-MMKI, 2018, 63.
- JAUß, Hans Robert: *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja* = Uő: *Recepció-elmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Bp., Osiris, 1999, 55.
- KABDEBŐ Lóránt: *A magyar költészet az én nyelvemen beszél. A kései Nyugat-líra összegződése Szabó Lőrinc költészetében*. Bp., Argumentum, 1996.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Honnan és hová? Az „önmegszólító” vers távlatúdtózsája a kései modernség korszakküszöbén* = Uő: *Költészet és korszakküszöb. Klasszikusok a modernség fordulópontján*. Bp., Akadémiai, 2018, 29.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő: *A „szerelmi” líra vége. „Igazságosság” és az intimitás kódolása a késő modern költészetben* = Uő: *Megkülönböztetések: Médium és jelentés az irodalmi modernségben*. Bp., Akadémiai, 2010, 252-256.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő: *A magyar irodalom története 1945–1991*. Bp., Argumentum, 1993, 156.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Tükörszínházi agyadnak. Poétikai problémák Szabó Lőrinc költészetében*. Bp., Ráció, 2010, 217-237.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Metapoétika: Önreprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*. Bp., Kalligram, 2007, 127-141.
- LŐRINCZ Csongor: *A lírai hang röntgenképei. Kassák Lajos és a fiatal József Attila költésze* = *Irodalomtörténet*, 2007, 3. sz., 331-357.
- LŐRINCZ Csongor: *A természettörténet látenciája. Nyelv és tanúságtétel W. G. Sebald Luftkrieg und Literatur című szövegében* = Uő: *Az irodalom tanúságtételei*. Bp., Ráció, 2015, 315-323.
- SMID Róbert: *Lehetséges-e egy szövegtest kiemelkedése az irodalom történetiségéből? Szerb János mint versben bujdosó = Esemény – trauma – nyilvánosság*. Szerk. DÁNÉL Mónika – FODOR Péter – L. VARGA Péter, Bp., Ráció, 2012, 361-382.
- TÓTH Eszter: *Az egyenes adások* = Uő: *Emberi madárdal*. Korvin Művészeti KKT, 2001, 173.
- TÓTH Eszter: *Hála és kéz* = Uő: *Hol töltjük az örökkévalóságot?* Bp., Liget, 2001, 144.
- TÓTH Eszter: *Apám* = Uő: *Családi emlékek Tóth Árpádról*. Bp., Széplhalom Könyvműhely, 2007, 7.
- TÓTH Eszter: *Két ismeretlen Tóth Árpád-levél* = Uő: *Családi emlékek Tóth Árpádról*. Írók Alapítvány, 2007, 233-236.

Kovács Őrs Levente

Cseresznyés kert – Tóth Árpád a színház világában

Bevezető

Költészete mellett Tóth Árpád műfordítóként is örökérvényűt alkotott, s drámafordításai révén állíthatjuk, hogy ha csak közvetetten is, de érezhetően hozzájárult a kialakuló modern magyar rendezői színház sokszínűségéhez, gazdagodásához.

Tanulmányom elsődlegesen színháztörténeti-kultúrtörténeti szempontból próbál meg kiemelni olyan aspektusokat, amelyek kiegészítő jelleggel, de mégis teljesebbé, színesebbé teszik az amúgy is igen gazdag életművet. A *Cseresznyés kert* 1924. szeptember 13-i bemutatója révén eleveníti fel a két világháború közötti magyar színházművészet útkeresését, tér ki a korabeli műfordítási gyakorlat egyes sajátosságaira, s vetíti előre azt a színháztörténeti jelentőségű magyarországi hatást, amit a *Cseresznyés kert* Csehov és Tóth Árpád zsenialitásának köszönhetően ért el az elmúlt majd száz évben.

Két szálon futó történet rajzolódik tehát ki, mely részben a századforduló és a XX. század első évtizedeinek magyar és egyetemes színházművészeti tendenciáit vizsgálja, részben pedig Tóth Árpád műfordítási tevékenységének színházművészeti-színháztörténeti vonatkozásait igyekszik megragadni.

Színházművészeti-színháztörténeti vonatkozások

A reformkor óta maguk a közvéleményt formálók és a színházi alkotók is különleges erőt tulajdonítottak a magyar színháznak, és túlértékelték társadalomformáló erejét.

Tény ugyanakkor, hogy a színház világa bonyolultabb és összetettebb terület a többi művészeti ághoz képest: a művészet közvetítőjeként a színház napi játékban, közösségteremtő erővel, társadalmi jelenségként elevenedik meg. 1848. március 15-én a színház történelmet ír, a *Bánk bán* előadását nem is tudják befejezni az ünneplő, tomboló nézők miatt. A Világos utáni dermedt évek, a cenzúra, a tiltás, a folytonos anyagi gondok sem tudták kikezdeni a magyar színjátszást, mely a kiegyezés utáni években látványosan gazdagodik a német és francia színjátszás stílusával, ismeri meg annak intézményes felépítését, szerkezetét.

A századfordulóig, majd ezt követően az első világháború végéig a felzárkózó, figyelő és tanuló magyar színház – s ezen belül is kiemelten Hevesi Sándor – „tartja a lépést” Sztanyiszlavszkij, Mejerhold, Copeau és Reinhard színházművészetével.

Hevesi Sándor 1921-ben a *Nyugatban* fogalmazza meg¹ a modern magyar színházművészet útkeresésének alapvető problémakörét. A *művészet agóniája* című tanulmányában határozott állásfoglalását olvashatjuk: „Ma, a XX. század harmadik év-

¹ HEVESI Sándor: *A művészet agóniája* = *Nyugat*, 1921, 20. sz.

tizedének elején, kettős csalódás és kiábrándulás keletkezett a művészettel szemben. A naturalizmus és az impresszionizmus megbuktak, mint művészi formák és művészi lehetőségek, mert megbuktak, mint világszemlélet. A bukás, amely a naturalizmusra, mint kifejezési módszerre vonatkozik, nem lenne olyan reménytelen, ha nem volnának olyan mély forrásai. Az a szellem, aminek a naturalista-impresszionizmus adekvát kifejezési formája volt, az individualizmus szelleme. Ez az, ami menthetetlenül megbukott, mert hiszen ez csak egy hitében, moráljában, világnézetében, szellemi és társadalmi struktúrájában részekre bomlott kultúra szelleme volt. Művészete kevesek számára szólt, problémái kevesek problémái voltak, amelyek már most, egy új kollektív szellem derengése alatt is, minden őszinte ember előtt érdektelenné és unalmassá váltak. Az élettől, a tömegek életétől elszigetelt emberek lelki pepceselése kínosan újjá variált formákban, unalmas epigonismétlések, vagy rosszhiszemű, pénz kereső mobszórakoztatás: ebből áll ma a művészet, a régi, leromlott művészet utolsó csökevénye.” Hevesi már itt nagy – művészetformáló, megújító – jelentőséget tulajdonít az első világhézagást követő társadalmi, politikai mozgalmainak: „Az igaz új művészet, a jövő művészetének útját pedig már megvilágították egy-egy pillanatra a lefolyt tömegmozgalmak.”²

A modernség a színpadon a század húszas éveiben elméleti és gyakorlati kérdésként merül fel tehát Magyarországon. Hevesi Sándor mellett ifjú titánként jelenik meg Németh Antal, s később a magyar rendezői színház többi markáns személyisége: Horváth Árpád, Márkus László, Bárdos Artúr és társaik.

Németh Antal tudományos munkássága már nyugat-európai színvonalon folytatózott, korszerű színházelméleti elmélyültség.

A modernség útkeresésében az első világháborút követően értékelődik fel a korábbi német és francia hatások mellett az orosz színjátszás által fémjelzett realizmus és Sztanyiszlavszkij hatása, részben épp a csehovi életmű közvetítése révén.

Németh Antal az általa szerkesztett *Színészeti Lexikon*ban kimerítő részletességgel mutatja be a Moszkvai Művész Színház működését és Sztanyiszlavszkij, valamint az általa képviselt orosz realizmus művészetét. A leírásban külön kiemelését kap a csehovi életmű bemutatása, annak jelentősége.

A magyar színházi szakma nyomon követi tehát az orosz realizmus térhódítását, majd annak megmerevedését követően azokat az újító irányzatokat és rendezői iskolákat is, amelyek a megmerevedett realizmus helyett „játékos művészetet adtak a valóság helyett, valami esztétikailag mélyebbet, művészileg igazabbat”, ahogyan Németh Antal foglalja össze 1932-ben Sztanyiszlavszkij legzenésibb tanítványának, J. B. Vahtangovnak a rendezői programját.³

Műfordítóként ebbe a körforgásba – Hevesi Sándor, Horváth Árpád, Németh Antal, Jób Dániel és társaik világába – kerül bele és teszi le kézjegyét Tóth Árpád az 1920-as évek elején két Csehov-darab, az *Ivanov* és a *Cseresznyés kert* műfordítása (és két további Oszip Dümov-darab fordítása) révén.

² HEVESI: *i. m.* (1921).

³ NÉMETH Antal: *Új színházat! Tanulmányok.* Bp., Múzsák Közművelődési Kiadó, 1988.

A. P. Csehov és a *Cseresznyés kert* Filozófia – Ars poetica

Az orosz drámairodalom a kiegyezés óta aktívan jelen van, érezteti hatását a magyar színházművészetben. A *Cseresznyés kert* vizsgált bemutatójáig – 1874 és 1924 között – 36 orosz darabot mutattak be Magyarországon, ezek közül hét Csehov-bemutató. Az első, a *Medve* 1901. január 11-én debütált a Nemzeti Színházban.

Csehov művészetének egyik legjellemzőbb vonását, azt, hogy nem történik semmi, éppen abban a két műfajban mondja el, amely leginkább cselekményre, fordulatra épül – novellában és drámában. Színpadi művei leginkább egymás mellé fűzött hangulatképek, csak atmoszférájuk van, hangulatuk ugyanakkor átütő erejű. Az orosz mozdulatlanság, az emberi kiszolgáltatottság, a reménytelenség van ábrázolva műveiben, amelyek visszatérő motívuma az elvagyódás és a szomorúság. A „semmi” köré épített „drámaiatlan drámái” keretek közepette a cselekmény nélküli történeteiben is jelen van ugyanakkor mindvégig humora, mely hol lágyítja, hol épp elmélyíti azok tragikumát.

Csehov utolsó s talán legnépszerűbb színműve a *Cseresznyés kert*. Georges Banu *Színházunk, a Cseresznyés kert*⁴ című művében így foglalja össze a darab keletkezésének kerettörténetét: „Csehov lassan írja a *Cseresznyés kert*et, moszkvai megrendelőinek legnagyobb kétségbeesésére, akik táviratokkal ostromolják. A lassúság egyik oka, hogy az alkotó egy ciklus végéhez érkezett. A *Cseresznyés kert* után már nem fogok többé úgy írni, ahogy eddig – írja. Miközben Jaltában a tengert kémleli, tudja, hogy végső művét, egyben végrendeletét veti papírra. A *Cseresznyés kert*nek kettős szerepet szánt: egy írói pálya összefoglalását és egy életrajz lezárását.”

Röviden a *Cseresznyés kert*ről

A *Cseresznyés kert*ben értéktelen, tehetetlen emberek vergődnek, elsősorban saját maguk cselekvésképtelensége, tehetetlensége miatt. Csehov az orosz intelligencia életmódjának csődjét ábrázolta, gúnyolta ki ebben a drámájában. A történet egy család széthullásának története, a darab hősei makacsul ragaszkodnak régi, elavult életstílusukhoz, birtokukat, a gyönyörű *cseresznyés kert*et hamarosan elárverezik, de ők képtelenek reálisan felfogni a körülöttük zajló eseményeket – „tovább élnek megszokott, mindennapi életüket, tétlen szemlélői lesznek saját pusztulásuknak. Munkára, cselekvésre nem is gondolnak, még arra is lusták, hogy kapitalisták legyenek.”⁵ A mű a tragédia, a komédia és a líra furcsa keveréke: a komikus, néhol már groteszk jeleket drámái, lírai jelenetekkel váltakoznak.

Csehov egy levelében fogalmazza meg saját színpadi elképzelését: „Én csak őszintén meg akartam mondani az embereknek: nézzetek magatokra, nézzétek, milyen

⁴ BANU, Georges: *Színházunk, a Cseresznyés kert*. Kolozsvár, Koinónia, 2006.

⁵ SZÜCS Miklós: *Három új diplomás = Színház*, 1973, 7. sz., 24.

rosszul, milyen unalmasan éltek! A legfontosabb, hogy az emberek megértsék ezt, mert ha megértik, feltétlenül teremtenek maguknak egy másik, jobb életet... Mit kell itt siratni? a varázsszó: »szelíd komédia«.⁶

A darabban szereplő cseresznyefák már semmilyen gazdasági hasznot nem hoznak, Csehov teljesen feleslegesnek minősíti a kertet pénzügyi szempontból, anélkül, hogy szimbolikus értékét ez bármennyire is csorbítaná. Sőt, talán még inkább növeli, hiszen mentesül minden más célszerűség terhétől. A cseresznyefák, amelyeket elkezdenek kivágni – még mielőtt a kiutasított tulajdonosok elvonultak volna, még mielőtt holttesteik kihűltek volna –, egy ritmusváltás világos tünetei: a történelem felgyorsul, a vágyak sietősek, a győzőknek nincs pazarolni való idejük. A cseresznyés kert pusztulása jövőendő gaztetteket vetít előre, gyilkosságokat, katasztrófákat, hiszen Csehov mondja: „előbb a fákat vágják ki, aztán a fejeket vágják le”.

A *Cseresznyés kert* nem lírai hatyúdal, de nem is abszurd komédia, egy nagy színpadi költő történelmi víziójaként értelmezhetjük. „Dramaturgiája egyszerre idézi a klasszikus orosz dráma panteizmusát, világszemléletének sokrétűségét és Shakespeare soktűkrű jellem- és emberábrázolását.”⁷

Cseresznyés kert – Meggyes kert – Mese kert

Csehov 1903-ban fejezte be, de csak 1904. január 17-én került sor a dráma bemutatójára a Moszkvai Művész Színházban. A *Cseresznyés kert* nem egy valóságos földbirtokról szól. Emlékirataiban Sztanyiszlavszkij elmondja, hogy a próbák már régen folytak, már kitérítették a bemutatót is, a darabnak azonban még mindig nem volt végleges címe. Csehov egyszer aztán különös izgatottsággal állított be hozzá, s már az ajtóból harsogta: Cseresznyés kert! Megvan, Cseresznyés kert! S amikor a rendező továbbra is értetlenül meredt rá, betűzni kezdte: Cs-e-r-e-sz-ny-é-s. (Az orosz eredetiben ezt a keresetten választékos, finomkodó jelentésárnyalatot a visnyevi szóban a hangsúlylnak az első szótagra való helyezésével érzékeltette a szerző.) Vagyis: furcsa, idejétmúlt, már-már időtlen Mese kert.⁸

Az orosz realizmus – Sztanyiszlavszkij és Csehov hatása a magyar színházművészetre

Sztanyiszlavszkij törekvéseinek középpontjában ugyanakkor a pszichológiai realizmus állt. Ez nem elsősorban a rendezői munka technikai, formai megújítását jelentette, hanem azt az igényt, hogy a színészek a lehető legteljesebb mértékben átéljék a színpadi helyzeteket annak érdekében, hogy azok a valóság hitelességével jelenjenek meg. Azért, hogy ezt a hatást megteremthesse, a színésznek működtetnie kell

⁶ SZÜCS: *i. m.* (1973).

⁷ PETERDI NAGY László: *Csehovot játszani = Színház*, 1974, 7. sz., 39.

⁸ PETERDI NAGY: *i. m.* (1974).

érzelmi emlékezetét, azaz a próbák során úgy kell viselkednie, mintha ő maga lenne a megjelenítendő élethelyzetben. Felszínre kell hoznia saját élményeit, tapasztalatait, az ezekhez társuló érzelmeiket, és ezeket kell magában rögzítenie ahhoz, hogy a bemutatni kívánt lélekállapotot megjeleníthesse. Rendezési elképzeléseit Magyarországon először Hevesi Sándor alkalmazta.

Köztudott tény, hogy Csehov éles vitában állt Sztanyiszlavszkijjal műveinek színpadi megfogalmazását illetően: mindenekelőtt azt a kritikai attitűdöt kérte számon Sztanyiszlavszkijtól, amellyel hősei tétlen álmodozásait szemlélte, s azt az ironikus, olykor komikus ábrázolást, amellyel a „kedves” figuráinak a kor valóságától való riasztó elmaradását kívánta érzékeltetni.

Sztanyiszlavszkij számára ettől függetlenül a Cseresznyés kert igazi nagy kedvenc volt, ahogy többször is nyilatkozta: „Ezt a darabot mindegyiknél jobban szeretem. Szeretek benne minden szót, minden replikát, minden vesszőt.”⁹

Sztanyiszlavszkij tragikusnak értelmezte Csehov költészetét, holott az író szándéka merőben más volt ezzel a csakugyan finom tónusú líraisággal: semmiképp sem a megindult megrendülés fölkelése, „sokkal inkább a szárnyaló ábrándok s a passzív életvitel között feszülő ellentmondás kegyetlenül éles, tragikomikus láttatása”.¹⁰

A Vígszínház úttörő szerepe

A bemutatók közül is kiemelkednek a Vígszínház által színpadra vitt Csehov-drámák, 1920-ban a Ványa bácsi, 1922-ben a Három nővér (fordítója Kosztolányi Dezső), 1923-ban az Ivanov és 1924-ben a *Cseresznyés kert*, utóbbi kettő Tóth Árpád fordítása.

A főváros legjelentősebb magánszínháza a Vígszínház volt, ezekben az években Jób Dániel vezetése alatt állandó, jól összeszokott társulattal, melynek tagjai közül csak néhány húzó nevet említünk: Varsányi Irén, Gombaszögi Frida, Gombaszögi Ella, Góthné Kertész Ella, Góth Sándor, Somlay Arthur, Rajnai Gábor, Kabos Gyula.

Jób Dániel író, rendező, színiigazgató, 1907-től a Vígszínház rendezője, főrendezője, 1921–1939, majd 1945–1949 között művészeti igazgatója. Rendezéseiben a Vígszínház játékstílusát a naturalizmusból a realizmus felé vezette. Működésének idejére esik az ún. „második vígszínházi stílus” virágzása. Az általa irányított Vígszínház sikeres működéséhez jelentős mértékben járult hozzá az a műsorpolitika, melynek keretében a francia bulvárszínarabokból álló műsort a világirodalom sok értékes színművével gazdagította (Čapek, Shaw, Pirandello, Ibsen, Csehov, O'Neill, Brecht, Hauptmann, Maugham, Galsworthy stb.). 1930-ban először vitte színre Brecht Koldusoperáját. A jelzett műsorpolitika egyik kiemelkedő eleme volt a fentebb jelzett Csehov-sorozat 1920 és 1924 között, mellyel határozottan állíthatjuk, hogy a Vígszínház úttörő szerepet játszott a csehovi életmű magyarországi megismertetésében, bemutatásában.

⁹ CS. JÓNÁS Erzsébet: *A magyar Csehov*. Nyiregyháza, Stúdium, 1995, 141.

¹⁰ MAJOROS József: *Vitában Csehov-színjátásunkról* = *Színház*, 1974, 9. sz., 28.

A Csehov-fordítások elé

A Vígyszínházban 1920 és 1924 között bemutatott Csehov-darabokat Kosztolányi Dezső és Tóth Árpád fordította. Kosztolányi maga írta a *Pesti Hírlap*ban a Művész Színház vendégjátéka kapcsán a *Cseresznyéskertről* 1925. május 23-án: „Most láttam először olyan színházi előadást, melyből egy árva szót sem értettem.”

Kosztolányi nem tudott oroszul, a *Három nővért* németből fordította, akárcsak a *Cseresznyéskertet* Tóth Árpád. A nagy különbség köztük az volt, hogy Tóth az eredeti orosz szöveget is használta, elsősorban a német fordítás ellenőrzésére-javítására.

Csehov Tóth Árpád lírai nyelvén – A műfordítás jelentősége

„Igen, az ő tollával az isten szántott s itt maradtak a drága búzaszemek. Elmosódtak az élet barázdái, elporladtak a rögök, sár felszikkadt, szárazság elnedvült, a róna, az alföldi síkság apró fűvű, apró bokrú, apró magvú, de nagy-nagy felhőjű képe itt van lerögzítve e csodálatos líra zengésében. Isten maga szántott e kedves kéz, e drága pillantás, e nemes lélek által, aki származott amaz apától, aki tele vala robusztus vágyakkal, nagyakarásokkal s temperamentumos kitörésekkel, de isten még nem szánta őt, csak Józsefnek, az ácsnak, kinek fia léssen az, aki megpendítheti az örök szépségnek hangjait...”¹¹

Talán senki sem fogalmazta meg olyan szépen Tóth Árpád lírai nyelvének lényegét, mint Móricz Zsigmond, s ez a lírai nyelv kiegészült – kiteljesedett – egy olyan műfordítói hitvallással, melyet maga az író *Az örök virágok* című kötetének előszavában fogalmaz meg: „Fordításaim a legteljesebb szigorúsággal igyekeznek az eredeti idomhoz simulni”¹² – ez az alaposág jellemző a *Cseresznyéskert* fordítására is.

A műfordítást úgy kell elemeznünk, mint az eredeti mű egyik lehetséges olvasatát, s ez a „lehetséges olvasat” a fordítói-befogadó viselkedésre utal, „arra az egyébként változó kulturális oda-visszakapcsolásra, amely a befogadás során mindig viszonyító-értelmező jellegű”.¹³

Az esztétikum befogadása aktív folyamat, a műalkotás épp a befogadó tudattal való teljes összeolvadásban válik esztétikai tárggyá, így „egyensúlyozódik ki”. Ez a folyamat játszódik le a műalkotás és a műfordító találkozásakor, amikor is a fordító befogadó olvasóként viselkedik. A szépirodalmi alkotás recepciója, befogadása során az aktualizálódó jelentésvilág a keletkezés és befogadás között húzódó idő- és térviszonyoknak megfelelően rendeződik újra, s egy adott műfordítás körében egy-egy mű újabb fordításváltozat-létével igazolja a befogadás- és hatásmechanizmusok folyamatos érvényesülését.

A művészi strukturáltság egy olyan információ többletet ad, amely a nem művészi rendszerben való fordítás esetén elvész. Információgazdagító tolmácsolásról van szó,

¹¹ MÓRICZ Zsigmond: *A költő és apja. Tóth Árpád emléke* = *Nyugat*, 1930, 6. sz.

¹² TÓTH Árpád: *Örök virágok*. Genius Kiadó, 1923.

¹³ CS. JÓNÁS: *i. m.* (1995), 3.

„amely a művészeti szöveg és a mai emberi problémák között megtalálja az aktuális megfeleléseket, s az új stílusnormáknak megfelelően nyelvileg is közel hozza a művet az olvasóhoz”.¹⁴ Az irodalmi műalkotás tehát az írói stílus által válik a valóság egyedi jelévé, modelljévé.

Tóth Árpád költői stílusának nyomait követve megállapítható, hogy a jellegzetes szókincs, az alliteráció, a mondat szerkesztés a *Cseresznyés kert* lírai monológjaiban, a megszólításokban cseng vissza, a közismert nyugatos költői stílus a fordítás során újabb rétegekkel kapcsolódik össze: az egyik egy könnyednek szánt színpadi nyelv, a másik egy – a Nyugat nemzedékére és Tóth Árpádra is jellemző – műfordítói alapállás, elméleti állásfoglalás.

Mondhatjuk tehát, hogy Tóth Árpád fordítói elvei s a kor színházi közízlése az, amely legmélyebb nyomot hagy a szövegen. Az éltető hőfok jelentősége – idegen remekművek magyar kiteljesedésének vágya, mely a fordítót pótlásokra inspirálja – itt sem elhanyagolható. Hibaként is fölfogható bővítésről van szó, amikor a fordító egész kifejezésekkel, mondatokkal, sorokkal szaporítja az idegen szöveget: „idomítja” – a színházjáró közönség ízlésének ismeretében – Csehov nyelvileg szikár, sejtetésekben jelzésekben gazdag, de kimondott „meghatározott helyekben” szegény szövegét.

Tudott-e Tóth Árpád oroszul?

Tóth Árpád nevéhez négy orosz drámai mű fordítása fűződik: Csehov: *Ivanov* (1923), *Cseresznyés kert* (1924), *Dümov: Nju* (1925), *Utolsó szerelem* (1925).

Tóth Árpád magas színvonalú műfordítói munkássága, nyelvtudása, jó nyelvérzéke ismert, de orosz nyelvtudásáról sehol sem történik említés. Műfordítói tevékenységét főleg a klasszikus és kortárs költők tolmácsolásai alapján tartjuk számon. Fordított angolból, németből, kisebb terjedelemben olaszból – pár vers erejéig –, s legtöbbit a francia líra átültetésével foglalkozott. A nyelvtudás létkérdés nála.

Az ember tragédiájának a háromszorosát fordítja le terjedelemben a lírai műveket tekintve, ezenkívül hét novellát, több színes riportot, igen sok lírai újsághírt, mintegy kétszáz irodalmi tárgyú kritikát, cikket, dolgozatot, végül novella-, regény-, dráma- és tanulmányfordítások egész sorát hagyta ránk.

A *Cseresznyés kert* német fordítása pontosan beazonosítható, ugyanakkor az is bizonyított, hogy vannak olyan oroszul való szövegegyezések is, amelyeket a német közvetítő fordítás nem jelez, tehát Tóth Árpádnak látnia kellett az orosz eredeti *Cseresznyés kert*-szövegeket.

Hagyatékában, gyorsírásos kéziratai között cirill betűs oldalak, az egyiken orosz szavak cirill írással, magyar jelentésüket gyorsírással jegyezte. A másik lapon gyakorló szöveg Tóth Árpád jól ismert keze írásával. „A könnyen olvasható mondatok, a szépen összefüggő cirill írás kétségtelenül komoly nyelvtanulás eredménye. Kitől tanult Tóth Árpád oroszul?” – teszi fel a kérdést Schelken Pálma 1980-ban megjelent cikkében:

¹⁴ Uo., 8.

tanártól, esetleg Budapesten élő orosz emigránstól? – Egy biztos: csak 1920 után kezdett el foglalkozni az orosz nyelvvel.¹⁵

Tóth Eszter visszaemlékezéseiből tudjuk, hogy az orosz fordítások esetében Tóth Árpádnak valószínűleg barátja és orvosa, dr. Neubauer István, költői nevén Peterdi István költő, műfordító nyújtott segítséget, aki az I. világháborúban orosz fogságba esett, s az ott töltött hét év alatt olyan mértékben sajátította el az orosz nyelvet, hogy hazatértét követően az egyik legjobb prózai műfordítónak vált.

Tóth Árpádnak elsősorban nem társalgási nyelvtudásra, hanem az orosz cirill betűs írás és olvasás elsajátítására volt szüksége „annak érdekében, hogy a közvetítő nyelvről fordított művet összehasonlítsa Csehov eredeti szövegével, hallja a szavak csengetését, érezze a párbeszédek lüktetését, azt a légkört akarta megteremteni, amelyben éppen a *Cseresznyés kert* játszódott”.¹⁶

Peterdi István és Tóth Árpád hatékony együttműködése mondhatni semlegesíti azt a nehézséget, melyet Csehov maga is említett egy, a francia fordítójának írt levelében. Ebben azt javasolta fordítójának, hogy ne vesződjék a *Cseresznyés kert* átültetésével, hiábavaló munka volna ezt idegen nyelven színpadra vinni, hiszen ezt csak az oroszok érthetik meg, a levelezést Csehov özvegye tette közzé, s maga Kosztolányi is említést tett róla a *Cseresznyés kert* budapesti bemutatóját követően, feltételezhetjük, hogy Csehov levelének tartalmát Tóth Árpád is ismerte.¹⁷

A *Cseresznyés kert* bemutatója a Vigszínházban

Mint korábban is említettük: a *Cseresznyés kert*-bemutató idején az orosz drámairodalom már széles körű ismertségnek örvend Magyarországon. A magyar színházi közeg érzi-ismeri az orosz színház által közvetített életérzést, mint ahogy azt Horváth Árpád rendező, Hevesi Sándor tanítványa is megfogalmazza a Vigszínházban bemutatott Három nővér kritikájában: „Az élet és események az orosz élet nagy kollektívumának művészetté sűrűsödése Csehovban. A szenvedés, reménytelenség, az orosz élet sejtelmes meddősége mind, mind a fajta sorsaként hullanak elénk...”¹⁸

A már részletezett tényezők és nem utolsósorban a Csehov és Tóth Árpád közötti látásmódbeli rokonság révén megszülető műfordítás megalapozta a bemutató sikerét, pozitív fogadtatását.

A magyar színházi élet kiemelkedő eseményeként számontartott bemutatót követően Kosztolányi Dezső és Móricz Zsigmond is szuperlatívuszokban nyilatkozott a darabról a Színházi Életnek.

Kosztolányi szerint „a Vigszínház szombati Csehov-premierje... az utóbbi évek legnagyobb színházi és színészi eseménye... Nyelve: a tökéletes egyszerűség és szépség.

¹⁵ SCHELKEN Pálma: *Tóth Árpád Csehov-fordításához = Magyar Nemzet*, 1980. február 15.

¹⁶ SCHELKEN Pálma: *Tóth Árpád különös gyorsírása = Irodalomtörténeti Közlemények*, 1989, 4. sz.

¹⁷ *Kosztolányi Dezső, Márkus Emília, Móricz Zsigmond és Sebestyén Károly a Cseresznyés kert rendezéséről, előadásáról és az előadás jelentőségéről = Színházi Élet*, 1924, 38. sz., 7.

¹⁸ HORVÁTH Árpád: *Modernség és tradíció*. Bp., Gondolat, 1982, 120.

Tóth Árpád, aki Csehov darabját magyarra fordította, itt végzett mesteri munkát. Csehovot adta vissza, eredeti szépségében és nemesveretű egyszerűségében.”¹⁹

Ugyanekkor-ugyanitt Móricz Zsigmond így nyilatkozott a fordítás alapján bemutatott darabról: „Tökéletesebb, gyönyörűbb dolgot aligha láttam még. Az előadás a legteljesebb, legnagyobb, tökéletesebb szépséggel ezt a miliót már nem hozhatják. Csúcsa a milió-festészetnek, amit a szerző, fordító, színészek és rendezés ebben a darabban produkál.”²⁰

Recepciótörténet – a műfordítások bűvkörében

A szépirodalmi alkotás recepciója kapcsán korábban már említettük, hogy egy adott műfordítás körében egy-egy mű újabb fordításváltozat-létével igazolja a befogadás- és hatásmechanizmusok folyamatos érvényesülését. Ezen állítás messzemenően igaz a *Cseresznyéskertre*, melynek az elmúlt száz évben nemcsak a bemutatók számát illetően töretlen a sikere, de a műfordításokat tekintve is figyelemreméltó adatokkal rendelkezik.

Magyar nyelvterületre koncentrálva, Tóth Árpád 1924-es műfordítását követően Spiró György fordítja le a darabot 1984-ben, őt Elbert János követi 2000-ben, majd Morcsányi Géza zárja a sort 2005-ben.

Maga Tóth Árpád is úgy érezte, hogy a legjobb fordítások sem örökéletűek, s hogy a nagy alkotásokat „minden továtúnó nemzedéknek” újra meg újra meg kell hódítania „házánk nyelvén”. Ezt szem előtt tartva, talán a legfigyelemreméltóbb adat az a 60 évnyi időtartam, amíg a magyar színházművészet számára kizárólag Tóth Árpád fordítása jelentette a *Cseresznyéskert* bemutatásának alapját, kiindulópontját, sok kiváló színpadi adaptáció megvalósításának lehetőségét.

A kortárs, modern művészet – ezen belül kiemelten a magyar színházművészet – utolsó fél évszázadát tekintve ez a 60 év túlzás nélkül egy örökkévalóságnak számít. A magyar színházi nyelv változásai – és az ezzel párhuzamosan megfogalmazódott új igények – igazolták Tóth Árpád vonatkozó állítását. Egy olyan művészeti ág esetében, ahol a művészeti produkciók 5–10 évente teljes mértékben elévülnek, elkerülhetetlen volt a színházi nyelv átalakulása, változása. 1980-ban Harag György kolozsvári főrendező számára még nem volt kérdés a Tóth Árpád-féle műfordítás alkalmazása az újvidéki *Cseresznyéskert* bemutatója idején, még úgy is, hogy a rendezői alapkoncepciója már előrevetítette a huszonegyedik század műértelmezési tendenciáit.²¹

¹⁹ Kosztolányi Dezső, Márkus Emília, Móricz Zsigmond és Sebestyén Károly a *Cseresznyéskert* rendezéséről, előadásáról és az előadás jelentőségéről = *Színházi Élet*, 1924, 38. sz., 7.

²⁰ Uo., 8.

²¹ Harag György: „Szeretném megvalósítani valamilyen formában azt a csehovi óhaját, amellyel Sztanyiszlavszkij soha nem értett egyet, sem előadásban, sem pedig elméletben, hogy ezek a darabok vaudeville-ek (zenés színpadi műfaj, a kabaré egyik előzménye), komédiák.” Harag arra törekedett, hogy a színpadon Csehov elképzelése valósuljon meg, „ennek megfelelően a lírán, a finom, apró rezdüléseken kívül felszínre hozta a drámában meghúzódó szatírárt, komédiát. De nem harsány bohózatot, hanem groteszk, abszurd elemekkel fűszerezett, szelíd iróniával átszőtt komédiát rendezett, amelynek a ma nézője számára is van mondanivalója.” SZÜCS Miklós: *Cseresznyéskert Harag György rendezése Újvidéken* = *Színház*, 1980. május.

2005-re a kortárs magyar színházi tendenciák teljes mértékben átírták a színházi nyelvre vonatkozó igényeket.²²

Irodalomjegyzék

- BANU, Georges: *Színházunk, a Cseresznyéskert*. Kolozsvár, Koinónia, 2006.
- CSEHOV, Anton Pavlovics: *Négy színmű*. Bp., Európa, 1988.
- CS. JÓNÁS Erzsébet: *A magyar Csehov*. Nyíregyháza, Stúdium, 1995.
- HEVESI Sándor: *A művészet agóniája = Nyugat*, 1921, 20 sz.
- HORVÁTH Árpád: *Modernség és tradíció*. Bp., Gondolat, 1982.
- KARDOS László: *Tóth Árpád: Az új isten / In memoriam Tóth Árpád – Lélektől lélekig*. Szerk. MÁRKUS Béla, Bp., Nap, 2006.
- *Lélektől lélekig – In memoriam Tóth Árpád*. Szerk. MÁRKUS Béla, Bp., Nap, 2006.
- MAGYAR Bálint: *A Vígszínház története*. Bp., Szépirodalmi, 1979.
- MAJOROS József: *Vitában Csehov-színjátásunkról = Színház*, 1974, 9. sz., 28.
- MÓRICZ Zsigmond: *A költő és apja. Tóth Árpád emléke = Nyugat*, 1930, 6. sz.
- NÉMETH Antal: *Új színházat! Tanulmányok*. Bp., Műzsák Közművelődési Kiadó, 1988.
- PETERDI NAGY László: *Csehovot játszani = Színház*, 1974, 7. sz., 39.
- SCHELKEN Pálma: *Tóth Árpád Csehov-fordításához = Magyar Nemzet*, 1980. február 15.
- SCHELKEN Pálma: *Tóth Árpád különös gyorsírása = Irodalomtörténeti Közlemények*, 1989. 4. sz.
- SIPOS Iván: *Cseresznyéskert = Színházi Élet*, 1924, 38. sz.
- SZÜCS Miklós: *Három új diplomás = Színház*, 1973, 7. sz., 24.
- SZÜCS Miklós: *Cseresznyéskert. Harag György rendezése Újvidéken = Színház*, 1980. május.
- *Színházi Lexikon*. Szerk. NÉMETH Antal, Bp., Győző Andor Kiadása, 1930.
- TÓTH Árpád: *Osszes művei. 2. kötet, Prózai művek*. Bp., Akadémiai, 1964.
- TÓTH Árpád: *Osszes művei. 3. kötet, Prózai művek*. Bp., Akadémiai, 1969.
- TÓTH Árpád: *Osszes művei. 4. kötet, Prózai művek*. Bp., Akadémiai, 1969.
- TÓTH Árpád: *Osszes művei. 5. kötet, Levelei*. Bp., Akadémiai, 1973.

22 „Nézni- és látnivaló bőven van. És hallgatni is van mit: Morcsányi Géza új fordítása (amúgy a negyedik a »nagy« Csehov-drámák közül) ezt a darabot is belesimítja a mai – meghozza a választékos, kifejező és pontos – beszédbe. A Tóth Árpád-fordítás kopottas, körülményes mondatai eltűntek: »Milyen nagyszerű asszony volt, milyen nyájas, milyen egyszerű!« helyett ma szikáran ennyi áll: »Rendes nő. Könnyed, normális nő.« Ez a nyelvi stíl színpadon bármire jó.” CSAKI Judit: *Színház: a hidny ereje* (CSEHOV: *Cseresznyéskert = Magyar Narancs*, 2005. február 10.).

Fehér Anikó

B. Sztojanovits Adrienne karnagy és kora

B. Sztojanovits Adrienne énektanár, karnagy, hangversenyénekes meghatározó szerepet töltött be a múlt század első hat évtizedének kóruséletében. Róla emlékezem meg, nem feledkezve a Tóth Eszter költő, Tóth Árpád leánya életében betöltött meghatározó szerepéről sem.

1890-ben született Budapesten, ugyanitt hunyt el 1976-ban. Édesapja Sztojanovits Jenő (1864–1919) zeneszerző, orvos, újságíró és karnagy volt, számos, korábban jelentős művet alkotott:

- 1888. (Népszínház) *Peking rózsája* (háromfelvonásos operett)
- 1891. (Steiger Lajossal) *Új Rómeó* (egyfelvonásos balett)
- 1892. (Operaház) *Csárdás* (háromfelvonásos balett)
- 1893. (Népszínház) *Kis molnárné* (háromfelvonásos operett)
- 1894. (Operaház) *Tous les trois* (egyfelvonásos balett)
- 1898. *Ninon* (kétfelvonásos opera)
- 1905. *A Portugal* (opera)
- 1905. (Operaház, Berger Richarddal) *A tigris* (egyfelvonásos víg dalmű)

Sztojanovits Jenő a Szent István-bazilika és (Vavrinecz Mór halála után) a Mátyás-templom karnagya is volt. Az 1934-ben 70. születésnapja tiszteletére rendezett koncerten leánya vezényelt Kodály-kórusműveket. A hangversenyen, amelyet a Vigadóban rendeztek meg, a Koronázó templom, a Szent István-bazilika, a Budai Dalárda és a Dalosszövetség kórusai Sugár Viktor, Demény Dezső és Szegheő Sándor vezetésével énekeltek. A Székesfővárosi Zenekart Bor Dezső vezényelte. A Magyar Hírlap így számol be az eseményről: „A hangverseny közreműködői közül külön ki kell emelnünk Sztojanovits Jenő három művészelkű leányát; Lilyt, Adriennet és Editet, akiknek híres énekcercettjét ezúttal is lelkesen ünnepelte a közönség. A művészet legjavát szentelte az elhunyt zeneszerző emlékének a többi szólista is: Braun Paula, Závodszy és Tibor Zoltán, valamint Kóréh Endre. A hangverseny legmegindítóbb számát azonban talán a Szilágyi Erzsébet leánygimnázium énekkarának köszönhetjük, hiszen ez a kórus ma egyik legfőbb büszkesége annak a magyar iskolai énekkultúrának, melyért Sztojanovits Jenő a legtöbbet fáradozott. És ennek a kórusnak nagyszerű megszervezője és vezetője a sors különös rendeléséből éppen Sztojanovits Jenő leánya: Sztojanovits Adrienne. A hangverseny műsora gondosan kiválasztott reprezentatív művekkel teljes képet adott a zeneszerző sokoldalú munkásságáról és a nagyszámú, előkelő közönség kegyeletes, meleg tapsokkal hódolt Sztojanovits Jenő emlékezetének.”¹

„Sztojanovits vezette be – maga választott munkatársával, Kacsóh Pongráccal együtt – a székesfőváros iskolai zenetanfolyamait, melyeknek betetőzése a Székes-

¹ „Sztojanovits Jenő” Emlékhangverseny a Vigadóban = *Pesti Napló*, 1934. november 16., 13.

fővárosi Felsőbb Zeneiskola. Kulturális munkásságának zenei művelődésünk jövőjére leginkább kiható eredményeit azonban talán mint fővárosi ének-szakfelügyelő érte el: kiharcolta az énekszakkoktatást az elemi iskolákban és a zenei nevelés kiterjesztését a polgári iskolákban.

Sztojanovits Jenő érdeme, hogy az általános zenei művelődésnek számtalan új keretet teremtett, és így nagy feladatot hagyott hátra: betölteni ezeket a kereteket egy mélyebb, gyökeres és egyben európai nivójú magyar zenei műveltséggel. Ezt a feladatot természetesen már csak az utána következő – Bartók és Kodály szellemében megújíhadott – zenészgeneráció végezhetette el.”²

Sztojanovits Adrienne kezdetben Bellovics Imréné és édesapjánál (aki szintén Bellovics tanítványa volt) tanult. A Veress Pálné Gimnáziumban érettségizett. 1908-tól, még az énektanítói diplomája megszerzése előtt több budapesti elemi iskolában is tanított. 1909-ben Kolozsvárott Farkas Ödön növendékeként szerezte meg énektanítói oklevelét. Diplomával a kezében már polgári és felsőbb leányiskolákban is katedrára állhatott.

1912–1959-ig (47 évig!) a budapesti Szilágyi Erzsébet Leánygimnázium énektanára volt. (Az iskola első énekkarát Baráti Lajos történelemtanár szervezte meg. 1886-tól kezdve minden tavasszal iskolai hangversenyeket rendeztek.) Ez a gimnázium 1881-től Budapest főváros első kerületi nyilvános községi polgári leányiskolája volt, 1922-ben kapta mai nevét. Sztojanovits 1914-ben férjhez ment Böhm Gyula matematika–fizika szakos tanárhoz. 1919-ben testvéreivel, Lilivel és Edittel megalakította a már említett Sztojanovits-tercettet, külföldön is fölléptek. 1929-ben a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán énektanári oklevelet szerzett. Hogy tercettje milyen magas szinten énekelt, arról *A Magyar Közélet* 1932. 18. száma is tanúskodik. Kabay Kálmán *Attila* című operáját mutatták be: „1935-ben lesz 1500 esztendeje Attila trónralépésének. A másfél ezredév jubileumát nagy ünnepek teszik majd emlékezetessé. Az egész estét betöltő hatalmas szimfóniát (szerzője dr. Kabay Kálmán) novemberben mutatják be a Zeneművészeti Főiskola nagytermében az Operaház legkiválóbb erői: B. Bodó Erzsé, Basilides Mária, Svéd Sándor, Székely Mihály, a Sztojanovits-tercett, továbbá a Palestrina-kórus 120 tagú vegyeskara és a 86 tagú Budapesti Hangversenyzenekar interpretálásában. A verseket ifj. dr. Lányi Ernő, a nagyhírű Lányi Ernő fia írta, aki maga is ismert nevű komponista.” Érdemes megjegyezni, hogy a híres Palestrina Kórus vezetője ekkor Bárdos Lajos volt.

A Szilágyis Kórus (ez volt közkeletű neve) több Kodály-kórusművet is műsorán tartott. De készült kórusmű kifejezetten a kórusnak ajánlva is. Kodály e szavakkal dedikálta Sztojanovitsnak és kórusának a *Pünkösdőrlő* című kórusművet 1929-ben: *A Szilágyi Erzsébet Leánylíceum énekkarának és mesterének, B. Sztojanovits Adrienne-nek*. Kodály a nyomtatott kottára ezt írta: *Sztojanovits Adrienne-nek, aki a fekete kottamagból zengő virágokertet varázsol.*³ Az iskola énekkara 1929. április 14-én mu-

² *Pesti Napló*, 1934. november 20., <http://www.momus.hu/forum.php?act=thread&forumcat=485&follow=518> (utolsó letöltés: 2022. 01. 23.).

³ *A Hilton Szálló, és ami a helyén volt*, <http://katalisztbakancs.blogspot.com/2016/10/a-hilton-szallo-es-ami-helyen-volt.html> (utolsó letöltés: 2022. 01. 23.).

tatta be a népdalszövet a Zeneakadémián, az itteni siker országos hírnevet hozott a Szilágyis zenei nevelésnek, innentől a sikerek még nagyobbak lettek. Az ominózus koncerten előadták Kodály Zoltán *Villő*, *Gólyanóta* és *Táncnóta* című műveit is. 1930-ban Bécsben, majd Salzburgban, Augsburgban és Münchenben arattak sikert. Ennek kedvező sajtóvisszhangja nyomán Klebelsberg Kunó kultuszminisztertől írásbeli elismerést kaptak. Gyakran szerepelt a kórus a rádióban is. Bartók kórusművét, a *Mihály-napi köszöntőt* 1937. május 2-án ők mutatták be, Bartókkal való személyes megbeszélés után.⁴

A Magyar Kórus Zeneműkiadó Bárdos Lajos vezetésével 1934-ben elhatározta, hogy hangversenyt szervez. Kiadványaik, a *Magyar Kórus* és az *Énekszó* lapjain szervezték ezt meg. A koncertet április 28-án délután 5 órakor a Zeneművészeti Főiskola nagytermében tartották meg. Itt is fellépett Sztojanovits, ráadásul az egykori növendékek kórusával.

Veress Sándor népzenekutató és zeneszerző 1937-ben a Magyar Kórus kiadásában megjelent 15 gyermekkarát ajánlotta Sztojanovitsnak. A művek alapjául szolgáló népdalokat is Veress gyűjtötte Moldvában. Érdeemes pár mondatot szólni erre a méltatlanul elfeledett alkotásra, amely négy kórusműsorozatot tartalmaz, a borítón *dr. László Gyula* „kezevonásával”, azaz linómetszetével, amely egy csángó asszonyt ábrázol, karján kisgyermekkel:

- I. sorozat: 7 csángó–magyar gyermekdal Moldvából
 - I. csoport: Táncnóta (Hídló végén), Virágének (Piros, piros székfű), Dudanóta (Érik a szőlő), Táncnóta (Éjen azt álmodtam)
 - II. csoport: Beköszöntő (Énekeljünk, énekeljünk), Cigánynóta (Én is, én is csak úgy élek), Táncnóta (Tegnap jártam zabaratni)
- II. sorozat: 4 három szólamú gyermekkar
 - Gólya néni mit kapargál? Bölcsődal (Tente, baba, tente), Elfutott a kemence, Hosszú lábú gólya bácsi
- III. sorozat: 4 csángó gyermekdal Moldvából
 - Csúfolódó (A te fejed akkora), Bogárlakodalom (Szökdösik a bolhácska), Kis macskának..., Táncnóta (Hej, anyám, haj, anyám)

A sorozatról a kritika is mint követésre méltóról szól: „A kórusirodalomban a gyermekkar nem exotikumot képvisel; az anyag megválasztása is szimbólum... Kodály kiépített egy kényelmes utat; ki sejtette volna, hogy más oldalon Bartók egy ökolcsapással ver akkora kaput, amelyen kisebb komponisták sétálhatnak majd ki s be... (Veress) Új gyermekkarairól nem mondunk semmit, ha megállapítjuk, hogy egytől-egyig kifogástalan kompozíció... a vokális anyagszerűség mellett instrumentális színhatások felbukkanása... A parlando elnyújtott kérdésére száraz, izgatott feleletetés: kórustechnika a javából.”⁵

⁴ Bartók Béla zeneművei, http://www.zti.hu/bartok/ba_hu_06_m.htm?0101 (utolsó letöltés: 2022. 01. 23.).

⁵ *Énekszó*, 1937, 452., D. I.

A kitűnő karnagy utoljára 1965-ben lépett fel énekkarával a gimnázium jubiláris ünnepségén.

1937-ben szakmai tanácskozáson járt Párizsban, 1943-ban Prágában.⁶ 1928-tól élete végéig Budán, a Böszörményi út 6. szám alatt lakott. Emlékét 1996 óta a ház falán egy márványtábla őrzi.⁷

A kor zenepedagógiai és zenei ismeretterjesztő folyóiratai nem egyszer számoltak be a kitűnő tanár és karnagy eredményeiről.⁸ „A Szilágyi E. leánygimn. leánykara B. Sztojanovits A.-val az élen, már régen beállt az Éneklő ifjúság soraiba. Áprilisi hangversenyünkön is ez tűkröződött. Marenzio (Alkony), Monteverdi (Eljött Jézus), Kodály (Vízkereszt) és Farkas Ferenc (9 magy. népdal) voltak idei újdonságaik szerzői. Ezenkívül Kodály 2 kórusát (Angyalok és pásztorok, Juhásznota), Halmos 97. zsolttárát, 2 Liszt-kart (Istent zengj, Vidáman játszva) és Bárdos: Virágéknál-t énekelte az összkar ill. az osztályok. Új színt adott a koncertnek a növendékek vezénylése.”⁹

Tanítványaira és kortársaira is nagy hatással volt Sztojanovits pedagógiája és művészete. Ránki György zeneszerző írja visszaemlékezésében: „A mi gimnáziumunkkal szomszédos várbeli leánygimnázium ablakából gyakran hallhattuk Sztojanovits Adrienne – Adí néni – énekpróbáit. A Villőre tanította a lányokat. Sok fiúban, bennem is feltámadt a vágy: zeneszerzővé lenni, hasonló zenét kitalálni.”¹⁰

Sztojanovits vonzalma a népzenehez a tanítványokra is nagy hatással volt. Újszerű módon tálalták a népdalt: „népdalsorozatotkat” (ahogyan a népdalcsoportok akkor neveztek) adtak elő, ami kifejezett újdonságnak számított, sőt „Daloló falusi lányok mintájára, kíséret nélkül, felelgetve egymásnak. A sok szép, ritkán hallott magyar népdal derűsége az egész ünnepélyt, megcáfolva azokat az ellenvetéseket, hogy az egyszólamú népének nem karéneket.”¹¹ A beszámoló közli is annak a 21 dalnak a kezdősorát, amelyet előadtak – mintegy például mások elé. 1942. január 27-én pedig Kodály Zoltán, Bartók Béla és a magyar népdalok címmel nyilvános önképzőköri délutánt tartottak az iskolában. A két szerző feldolgozásaiból is énekeltek és játszottak hangszereken a tanulók, Sztojanovits nagy sikerű előadása mellett.¹²

Újdonság volt az 1930-as években az énekszemináriumok tartása, ezekben is jeleskedett a fiatal tanárnő. A szép, modern épületbe költözött iskolájukban bemutató órát tartott, melynek végén Rajeczky Benjamin vezényletével Bartók-kórusokat adtak elő a jelenlévők. Évente megrendezték a Társas ének napját, ahol az iskola tanulói kisebb-nagyobb csoportokban énekeltek. 1942-ben például 27 kis együttes vett részt a verseny döntőjén.¹³

⁶ B. SZTOJANOVITS Adrienne: *Párizsi beszámoló = Énekszó*, 1937, 25. sz. 469–470.; B. SZTOJANOVITS Adrienne: *A rádió a zenei művelődés szolgálatában = Énekszó*, 1941, 62. sz., 30–31.

⁷ *A múlt nyomában – A Böszörményi út emléktáblái*, <http://www.hegylakomagazin.hu/hegyvideki-tortenetek/100-a-mult-nyomaban---a-boszormenyi-ut-emlektablai> (utolsó letöltés: 2022. 01. 23.).

⁸ *Énekszó, Éneklő Ifjúság*.

⁹ *Éneklő Ifjúság*, 1936, 338.

¹⁰ *Így láttuk Kodályt*. Szerk. BÓNIS Ferenc. Bp., Zeneműkiadó, 1982, 146.

¹¹ *Énekszó*, 1937, 391.

¹² *Éneklő Ifjúság*, 1942. március, 79.

¹³ *Éneklő Ifjúság*, 1942. május, 110.

1932-ben Kodály Zoltán 50. születésnapja alkalmából ismét bemutatták az iskolának ajánlott *Pünkösddőlőt*, amelyhez Dienes Valéria, az Orchestikai Iskola igazgatója írt mozgásművészeti játékot. A művet az Elekesné Wéber Edit testnevelő-tanárnök által vezetett tánckar segítségével adták elő a Városi Színházban rendezett sportünnepélyeken.

1945 után újraszervezték az énekkart. Szerepeltek a Magyar Rádióban, felléptek a Budai Vigadóban. A sérült iskolaépület helyreállításáig a hagyományos Erzsébet-napi ünnepi műsort a Zeneakadémián tartották. 1948-ban az énekkar vezetését az iskola volt tanulója, Sztojanovits kedves tanítványa, Szőnyi Erzsébet¹⁴ vette át – részben. Szőnyi már 1945-től tanított az iskolában éneket Sztojanovits mellett, sőt gimnazista korában rendszeresen kísérté a kórust zongorán.

A nemrég elhunyt kitűnő zeneszerző és tanár így emlékezett meg nagy elődjéről egy 1976-os rádióműsorban Lukin László mikrofonja előtt: „Adi néninek nagyon szép énekhangja volt és kitűnően zongorázott. Ezt a tanítás folyamán is sokszor igénybe vette, sokszor alkalmazta ezt a képességét. Olyannyira, hogy amikor jól dolgoztunk az órán, vagy szépen tanultunk, az óra végén a legnagyobb jutalom a részünkre az volt, hogy Adi néni leült a zongorához. Könyörögtünk is: tessék már zongorázni! Tessék énekelni! És akkor Adi néni kapásból Schubert, Schumann, Mendelssohn dalokat saját kísérettel adott elő olyan szinten és olyan virtuozitással, hogy az akár koncert produkciónak is teljes értékű lett volna. És ezt egy mindennapi, egyszerű osztályközösség előtt adta elő. A szép éneklés és a szép zongorázás kiegészítői voltak annak a kitűnő karnagyi adottságnak, amivel az énekkart is vezette, és ami példaképpül szolgálhat mindazoknak, akik tanítványai voltak és később a zenei pályán helyezkedtek el.”

1959-től a kórust Mohayné Katanics Mária karnagy, ének-zene tanárnő vezette. Az 1959. novemberi Erzsébet-napi ünnepélyen Kodály Zoltán és Bárdos Lajos is megjelent. Mohayné a 150 fős Szilágyi Kórus 30 tagjából ekkor alakította meg a Szilágyi Erzsébet Kamarakórust, amiről később így emlékezik meg: „A Szilágyi Erzsébet Gimnázium énektanári tisztjét Kodály óhajára és javaslatára vállaltam Sztojanovits Adrienne végleges nyugalomba vonulása után, 1959-ben. A hatvanas évek végére már 6-7 párhuzamos osztály volt évenként, magas osztálylétszámokkal, és mindenkivel hetente egyszer találkoztam. Emellett osztályozni kellett, ami szinte lehetetlen volt.”¹⁵

1972-től Csik Miklós zenetanár, karnagy¹⁶ irányította az iskola 100–120 tagú kórusát.

Sztojanovits széles látókörű, rendkívül magasan képzett és komoly művészi vénával megáldott pedagógus volt. Nemcsak a klasszikus zenét, de a népzenei is igen magas szinten ismerte, tudását tanítványainak is átadta. Szőnyi Erzsébet így beszélt erről: „A Szilágyi Erzsébet Gimnáziumban Sztojanovits Adriennél népzenei nőtettem fel. Már akkor, mint gimnazista kísértem a kórust, ha Bartók és Kodály népdal feldol-

¹⁴ 1924–2019 Kossuth-díjas zeneszerző, az MMA volt tagja, a Nemzet Művésze.

¹⁵ FEHÉR Anikó: *Egyenként építem bele a kórusom tagjait a zenébe* = Uő: *Muzsika a katedrán*. Bp., Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2011, 141.

¹⁶ 1930–2011.

gozásokat énekeltek. Most is a kezemben vannak ezek a művek. Később Párizsban nagyon jól éltem ebből a tudásból... Úgyhogy én nagyon sok népdalt tudtam.”¹⁷

Ugyanígy vélekedik Huszár Klára operarendező, dalszövegíró, műfordító, Devecseri Gábor özvegye, aki szintén a kórus tagja volt: „Énektanárnőnk [...] híve és terjesztője volt Kodály és Bartók zenéjének – ami abban az időben nem számított sem divatnak, sem dicsőségnak: ellenkezőleg, felettesei rosszallását váltotta ki. Mi növendékei viszont teljesen az új irányzat hatása alá kerültünk, s Adi néni [...] irányításával belevetettük magunkat a népdaléneklés, sőt népdalgyűjtés szenedélyébe. A népdalverseny – amelyet Adi néni az egész iskola számára megszervezett – első két díja Kodály és Bartók bekeretezett fényképe volt, melyeknek értékét a szerzők saját kezű aláírása öregbítette. Kodály személyesen adta át nyertes osztályunknak a képet, amit az osztály nevében én vettem át, a tisztelettől lángvörösén, mérhetetlenül meghatva attól, hogy egyáltalán méltó lehetek arra, hogy átvegyek a kezéből valamit, s utána két napig nem mostam kezét, mert jobбом kezének érintését őrizte.”¹⁸

Egy másik emlék: „A nagyszerű teljesítmények mögött azonban sok küzdelem húzódott meg. [...] Huszár Klára [...] meséli el Krisztinavárosi madrigál című könyvében, hogy a minisztérium, sőt a tanári kar egy része is sok kellemetlenséget okozott a tanárnőnek, mivel akkoriban Kodály, és vele Bartók műveit a hivatalos kultúrpolitika destruktívnak tartotta, mert szerintük káros hatást gyakorolnak a felnövekvő nemzedékre. Nem egyszer fordult elő, hogy a gyerekek szeretett Adi nénije kisírt szemmel érkezett az énekkari próbára, de elképzeléseit nem adta fel.”¹⁹

Tóth Eszter, Tóth Árpád költő leánya, szintén költő így emlékezik meg a karnagyáról, és kikerülhetetlenül a mesterről, Kodály Zoltánról: „A gyönyörűséget szerző »síp-hangminták« számomra 13 éves korom tájt kezdődnek. Sípbal, dobbal, nádi hegedűvel – fújjuk élvezettel a »Gólyanótát«, a várbeli Szilágyi Erzsébet Gimnázium karénekesei, a csodagyerekek, ahogyan Kodály nevez minket. Mosolygósan élvezi maga is, osztálytermünk dobogóján ülve a tulitlili-nket meg roborom bombom-unkat... Hogy féltem pedig eleinte Adi nénitől! Zord »irgumburgum vaslapát!«-kiáltásától, melynek szigora kissé dedós volt bár, de hiszen tízévesen magam is még közel a dedóhoz. S hát az erélyes számonkérése valami cédrusskálának, hogy két egész egy fél, három egész egy fél...

Amit erről előzetesen magyarázott, mondván például (mély a-val) és leütve egyes zongorabillentyűket, abból semmit nem értettem. Az elméleti oktatás nem volt erősege. Nekem viszont a számolás nem az, cédrussal meg, a libanonival, csupán a zsolttárban találkoztam. Könnyű azoknak, akik zongorázni tanulnak, engem meg fog buktatni ez a katonás tanárnő... Aki azonban az elkövetkező nyolc év folyamán többé egy pillanatot sem veszteget az elméletre... Zseniálisnak nevezik osztrák és német kritikusok is Frau Professor Böhm-Sztojanovitsot a külföldi hangversenykörutakon. Ezekre én

¹⁷ FEHÉR Anikó: *A Zeneakadémia négyes terme volt az én pékségem* = Uó: i. m. (2011), 255.

¹⁸ *Igy láttuk Kodályt*. Szerk. BÓNIS Ferenc, Bp., Zeneműkiadó, 1982, 199.

¹⁹ *A Hilton Szálló, és ami a helyén volt*, <http://katalisztbakancs.blogspot.com/2016/10/a-hilton-szallo-es-ami-helyen-volt.html> (utolsó letöltés: 2022. 01. 23.).

útiköltség híján nem jutok el, idehaza azonban rutinos profiként szerepelünk mindannyian, a Zeneakadémia, a Vigadó s az Operaház pódiumára meg a Rádió stúdiójába úgy járunk, mint haza. 1935-ben a Nemzetközi Rádió Világadás felhívására Magyarország színeiben már a hivatalos szervek is a Szilágyi kórusát nevezik be.”

Sztojanovitsot így idézi Tóth Eszter: „Tudom, hogy Kodályhoz több zenei műveltség kell, mint a »Kerek ez a zsemlé«-hez, de el kell kezdeni a zenei nevelést! 27 éve csinálom a gyerekkórust és az én növendékeim már a hátam mögött sem a városi műdalokat, jazz nótákat éneklék. Igazi, becsületes munkatársaim. Mennyi munka is előzte meg a 3 és fél perces szereplést! És milyen pompásak is voltak az én kedves gyerekeim! Hála vagyok nekik” – majd saját hangján így folytatja: „S e szereplésünket, mind a 31 benevezett kórus meghallgatása után, nem kisebb hozzáértő méltányolja, mint Rajeczky Benjámin. Aki egy zeneakadémiai hangversenyünkről meg így ír: Mennyire csak NÉV nálunk Palestrina, Lasso, Monteverdi, Willaert – és mennyire ÉLET ezeknél az iskoláslányoknál! Azzá tette B. Sztojanovits Adrienne.

Csoda-e, hogy Kodály nyelvét jobban megértik, mint a koncertközönség, és Kerényi, Bárdos, Kósa, Veress újdonságaival úgy traktálják a közönséget, mint a kis háziasszonyok! A közönség nemcsak szereplőket és darabokat élvezett. Megtanulta, hogyan kell lélekből muzsikálni. Mindezek olvastán nagy kollektív büszkeség tölt el, mely fokozódik a mi osztályunk »válogatott« produkciójának méltatásától! Ezt különben Tóth Aladártól is megkapjuk a Pesti Naplóban: Milyen finoman csendült meg Lasso »Pange lingua«-ja, Monteverdi »Lauda Sion«-ja a IV./B osztály kis kórusán! És e finom csendülésen, meghatottan érzem, az én csipetnyi altom is a része...

Ez történik, megkopott hangokkal ugyan, Adi néni végtisztességén is. Fényesebben, lányok! Hadd hallja Adi néni! – vezényel utóda, Katanics Mária, az előzetes beéneklésnél. És csakugyan, a szerző óhajtotta »nagyobb crescendó«-val hirdetjük, utoljára együtt, hogy megtetszett immár egek fényessége! Együtt a sok évfolyam, akik haláláig jártunk mesternőnkhez egy kis tadilomra, s akiknek, ha hibáztunk, nagyanya korunkban is fejünkhöz vágta a süsük vagytok!-ot.

Bealkonyodik a Farkasréten, a búcsúzó sokaságából már csak a süsük állnak a sírnál. Hosszú útra megyek, énekeljük csöndesen, meg hogy *Sír az út előttem / bánkódik az ösveny /...* Utoljára a szín-népdal marad, az egyszólamú, persze. Ám ezeket is Kodály gyűjtötte Csíkbán, persze. Hiszen ezzel a jelmonddal: Mindig újra néppé kell lennünk, hogy nemzet lehessünk dedikálta azt a fényképet is, mely a házi népdalverseny díja volt. A 14 osztály közül a mienk, a III./B Szőnyi Zsuzsa²⁰ vezényletével és a IV./B Huszár Kláriával nyerte meg közösen. De a mi termünkben függött, a zongora felett. Jelmondatát 13 évesen nem értem, nem is töprengek rajta. Jelentését egyszerűen véremmé teszik a népdalok. S ezeket már nemcsak Kodálynak, más gyűjtőknek is köszönhetem, főleg Bartóknak. Őt magát különben, mikor néha feljött a karénekre próbát hallgatni, túl zordnak találtuk, kórusait meg nem eléggé szívrepesősnek ahhoz, hogy saját kedvünkre is dalolgassuk. Annál inkább népdalggyűjteményét, mely örökre dobogtatta fel a szívünkben, hogy ha *Dunáról fúj a szél / szegényembert mindig*

²⁰ Szőnyi István festőművész lánya, a Vatikáni Rádió magyar munkatársa.

ér, meg hogy bárcsak ez a hajnal / sokáig tartana / hogy a szerelemnek / vége ne szakadna...”²¹

Tóth Eszterrel történő beszélgetésemből idézek: „Ő [Sztojanovits – F. A.] szerette azt emlegetni, hogy ő szigorú. De hát az ő szigora olyanokból állt, hogy ilyen teljesen ovis, dedós dolgokat mondott, hogy ırgum burgum vaslapát... Mondjuk ezt szerette mondani. Ebben látom az ő titkát. Ő művész volt elsősorban. Külön szerencse, hogy tanárnak is jó volt, ill. tudta, hogy mit kell csinálni. Átadni is tudta azt, ami benne volt. Olyan művész volt, hogy belülről is ezt kihozta.

A másik nagyon fontos dolog, amit kaptunk tőle, a népdal. Ugyanis ő – ezt nagyon fontosnak találok, hogy minden cirkalmas, hazafias szólam mellőzésével – a magyarságot így adta nekünk. Úgy tanított meg az igazi, eredeti népdalokra, hogy az belénk épült.”

Tóth Eszter verseiben is megemlékezik arról a zenéről, amelyet Sztojanovits révén ismert meg és ami költészetére, majd egész lényére nagy hatással volt:

„Az az egy, kit
tűzes nyelveken szólására
ő vert fel: az vagyunk itt.
Minden népek közt az egyszeri”²²

„Az az egy-bokor, mely valamikor
a Várhegyen voltunk! Izgága
kamaszlányok, a »Pünkösdőlk«-t
énekelve, mintha ága-

levele egymásnak: a lelkeknek oly
egyessége. Ó, sorra mikor
felpattogtatja pártáit egy akkord!”²³

Kodály és Sztojanovits kapcsolata

Kodály maga is többször említi Sztojanovits nagyságát. Az *Énekeljünk tisztán* előszavában ezt írja: „Sztojanovits Adrienne egy próbáján a Genfi zsolttár záró akkordját egy zúgó nagy Esz emelte mintegy kősziklára. Egy velem volt fiatal zeneszerző²⁴ meghallotta, de nem tudván az eredetét, úgy vélte, valaki »suszterbasszus«-t énekel. Figyelmeztettem, hogy ez a valaki csakis ő lehetne, mert az én hangom nem ér le

²¹ TÓTH Eszter: *Hol töltjük az örökkévalóságot?* = Uő: *A szeretet fut lihegve*, ligetmuhely.com, 1999. május (utolsó letöltés: 2022. 01. 23.).

²² TÓTH Eszter: *A sokaságban, Kodály ravatalánál* = Uő: *Emberi madárdal. Összegyűjtött versek*. Bp., Korvin Művészeti Kft., 2001, 106.

²³ TÓTH Eszter: *A boldogság ágboga* = Uő: *Emberi madárdal. Összegyűjtött versek*. Bp., Korvin Művészeti Kft., 2001, 88.

²⁴ Szőnyi Erzsébet szerint Kerényi György volt a fiatal zeneszerző.

a nagy Esz-ig, s kívülrünk nincs férfihang a teremben. A tiszta ének póróbaköve és jutalma a kombinációs hangok szépen zengő megszólalása, felfelé pedig a részhangok nagyobb fénye.”²⁵

Megmaradt levelek tanúskodnak arról, milyen nagyra értékelte Kodály a Szilágyi-sok előadását, a mű bemutatója után még változtatott a kottában az előadói utasításokon és a szövegen is.²⁶

De szót emelt Sztojanovits nyugdíjaztatása ellen, ami 1945-ben lett volna aktuális, de tovább dolgozott, egészen 1959-ig, azaz 69 éves koráig: „Kedves Fasang²⁷! [...] arra kérem, járjon utána, hogy Sztojanovits Adrienne fellebbezését nyugdíjazása ellen kedvezően intézzék. Én írnék érdekében, de nem tudom, kinek, és mikor kerül a kezébe. Szóval többre megyünk és vegye ezt üzenetnek: méltányosnak tartom, hogy legalább 1 évig hagyják még ott, nem volna igazság, hogy más arassa le az ő vetését. Ha valaki öreg léteire jobban dolgozik, mint más fiatal, az még külön dicséretet érdemel, nem sablonos elbánást.”²⁸

Budapesti látogatása alkalmával Arturo Toscanini karmester Kodály és Szabolcsi Bence kíséretében meglátogatta az iskolát, részt vett egy próbán. (Kodály Toscanini leányának, Wally Toscanininek Emanuele di Castelbarco gróffal megtartott esküvőjére ajánlotta 1932-ben a 3. olasz madrigálját *Chi d'amor sente* címmel. Az esküvői tanú maga Kodály volt.) A művet a Szilágyis Kórus is előadta később. Sztojanovits Adrienne erről és Kodállal való közvetlen élményeiről így beszél: „1925-ben jött a nagy fordulami változás Kodálynak egyik szerzői estjén, amikor két gyermekkarát Boruss Endre, a Wesselényi utcai fiúiskola énektanára mutatott be – örömmel vegyes irigykedéssel hallgattam és rögtön a hangverseny után megszereztem a kótáit és betanítottam. Valamint azokat a kórusokat is, amelyeket Kodály azután is Boruss kórusának ajánlott. Azután egyszer a Palestrina Kórus valamely próbájának szünetében oda mentem Kodályhoz és megkérdeztem, hogy miért csak fiúknak komponál. Mosolygott, nem szólt semmit, de egy idő múlva, emlékszem 1929 januárjában hívott a Zeneakadémiára és átnyújtott egy nagy paksamétát, hogy ezt a kórust a következő szerzői estemen hat hét múlva el kell énekelniök. Az örömtől és az ijedtségtől dermedten vizsgálgattam a kórust és láttam, hogy olyan nagyszabású, amelyet eddig még soha nem énekelünk. Ez a mű a *Pünkösdőlő* volt, sajnos erről sincsen eredeti felvételünk. De lázas sietséggel fogtunk a tanuláshoz, nagy felkészültséggel, és április 14-én előadtuk nagy sikerrel a Zeneművészeti Főiskolán. A 200 gyerek 200 pünkösdi rózsával köszöntötte a mestert, aki meghatva ölelt meg engem és minden gyereknek adott egy litografált lapot a gyerek nevével és az ő aláírásával. Én is kaptam egyet, nekem azt írta, hogy hálás megemlékezéssel. 30-ban egy nagy esemény történt: érettségi szünet alatt próbát tartottam a tornateremben. Telefonhoz hívtak: fél óra múlva Kodály följön Toscaninivel és meg akarják hallgatni az énekkart. Egy pillanatra elnémultam, Kodály azt kérdezte: Fél? Meg van ijedve? Azt mondtam: Deehogy... Letettem a kagylót

²⁵ KODÁLY Zoltán: *Visszatekintés I.* Bp., Zeneműkiadó, 1982, 84.

²⁶ *Kodály Zoltán levelei.* Szerk.: LEGÁNY Dezső. Bp., Zeneműkiadó, 1982, 1276. szám.

²⁷ Fasang Árpád (1912–2001) karnagy, kórusvezető, zeneszerző, zenepedagógus, szakközépiskolai igazgató.

²⁸ *Kodály Zoltán levelei... i. m.* (1982), 825. szám.

és nyargaltam le a tornaterembe, fölajzottan, pillanatok alatt. És fél óra múlva egy szép hangversenyt rendeztünk az udvaron. Sajnos a legjobb énekeseim körmöltek fönt az írásbelin... De azért ez így is nagyon jól sikerült, mert a gyermekek hatványozott tudással és iparkodással énekeltek. Toscanini gratulált és egy emléklapot adott nekünk.” Tóth Eszter erre az eseményre így emlékezik: „A nemzetközi tekintélyt mi már gyerekként, a honi maradiak »kot-Kodály« csúfalkodása ellenére is tapasztaltuk. Mikor a mester váratlanul felhozta iskolánkba Toscaninit, hogy számára Adi néni énekeltesse el a kórusait, még az írásbeli érettségi egyórás szüneteltetésére is tanügyi engedélyt kapott a diri! A Chi d’amor sente-t, a Toscanini lányának Mátyás-templomi esküvőjére felajánlott Kodály-madrigált is énekeltek később. Olaszul, miként szintén eredeti nyelven a német, francia, latin műveket. Imádtunk énekelni, mindenki örömet különőrázott a koncertet előtt, de magunk közt is örökösen fújunk Cherubini-kánont és Bach-kantátát és Mozart-ábécét, valahány kedvencünket a XVI. századiaktól a szilagyistáknak és Adi néninek dedikált *Pünkösdőőlőig*.”²⁹

Olyan korban, ahol háború, az ország feldarabolása, gazdasági kényszerhelyzet, vereség, talpra állás, viharfelhők, még egy világháború, majd a sztálini időszak leg-sötétebb évei, politikai bizonytalanságok sora egyaránt jelen voltak, Sztojanovits Adrienne művészete és munkássága békés szigetet jelentett. Jelenléte biztonság volt tanítványai és művészetének hallgatói számára egyaránt.

Tóth Eszter finom szövésű lírája, humorral teli, furfangos okfejtésektől duzzadó, filozofikus színezetű esszéi is mind-mind magán viselik ennek a kérlelhetetlenül cél-irányos, mégis légies művészetnek meghatározó indítást adó nyomait.

Irodalomjegyzék

- BÓNIS Ferenc: *Így láttuk Kodályt*. Bp., Zeneműkiadó, 1982.
- FEHÉR Anikó: *Muzsika a katedrán*. Bp., Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2011.
- *Kodály Zoltán levelei*. Szerk. LEGÁNY Dezső. Bp., Zeneműkiadó, 1982.
- KODÁLY Zoltán: *Visszatekintés I*. Szerk. BÓNIS Ferenc, Bp., Zeneműkiadó, 1982.
- TÓTH Eszter: *Hol töltjük az örökkévalóságot?* Bp., Liget Műhely, 2001.
- TÓTH Eszter: *Emberi madárdal. Összegyűjtött versek*. Bp., Korvin Művészeti Kft., 2001.
- Korabeli folyóiratok, napilapok (*Énekszó, Éneklő Ifjúság, Pesti Hírlap*).

²⁹ TÓTH Eszter: *A szeretet fut lihegve*, <https://ligetmuhely.com/liget/toth-eszter-a-szeretet-fut-lihegve/> (utolsó letöltés: 2022. 01. 23.).

Hollós Máté Tóth Eszter és a zene

A Debrecenben 1920-ban született, egyéves korától a budai várbeli Werbőczy (ma Táncsics Mihály) utca 13.-ban nevelkedett kislányt, Tóth Esztert nem vehette körül a mai gyerekeket kényeztető hangkulissza. Sem technikai berendezések formájában, sem – anyagi lehetőségek híján – hangversenyre járás révén. Édesanyja otthoni énekelgetése volt a „primer” zenei élménye, ami operettdalokban, magyar nótákban merült ki. „Egy vidéki jegyző de boldog is volna, hogy ilyen dalos pacsirta a felesége!” – tréfálkozott egy alkalommal Tóth Árpád. (Három évtizeddel később, gyerekkoromban már ettől a nagymamától hallottam először Galli-Curci, Casadesus, Ricci nevét, miközben éneküket-játékukat hallgatta a rádióján.)

Ilyen előzmények után különös jelentőséggel bírt az utca elején, a mai Hilton helyén álló Szilágyi Erzsébet Leánygimnázium, amelynek legendás énektanára, kóruskarnagya, Böhmné Sztojanovits Adrienne Kodály *Pünkösdőljő*ének ajánlását tudhatta magáénak, a zeneszerző pedig számos karművének értő előadását, bemutatását köszönhette neki. (Nem ok nélkül vitte oda Toscaninit, hogy megcsodálja a Kodály-módszer e dicső kezdeményét.) Adi néni első énekórái nem ragadták meg a tízéves Tóth Esztert, sőt riasztotta a „cédruuskála” és annak „két egész egy fél, három egész egy fél” felépítése, amit később én tettem rendbe édesanyám tudatában... De amint bekerült az iskola énekkarába, életre szóló élmény kerítette hatalmába. Adi néni lehetett bár az elmélet terén szürke tanár, fényes, nagy művész bizonyosan volt! Az akkor még szokatlan kodályi zenei nyelvben pontosan tájékozódó, szenvedélyes előadót a korabeli osztrák és német kritikák zseniálisnak neveztek. Anyám egész életén át idézte olyan instrukcióit, mint hogy a *Pünkösdőljő*ben az „ugorjatok, lányok”-at öt g-vel kell énekelni. Sztojanovits Adrienne a Szilágyi jubileumán, 1965. november 28-án a Zeneakadémia nagytermében hetvenöt évesen vezényelte utoljára a *Pünkösdőljőt*, s az akkori gárda mellé felsorakoztak nosztalgikus régi karénekesei is. A délelőtti próbán ugyanolyan komolyan vette a felkészülés munkáját, mint egykoron. Miként anyám mesélte: eldohányzott hangú, megnyúlt hangszálú dalosokkal is olyan szakmai szigorral bánt, hogy szinte várták, mikor nevezi – mint hajdanán – becsmérlődően a „lányokat” „süsünek”...

Ezeknek a Kodály-kórusoknak, meg Bach 78. *kantátája* (Jesu, der du meine Seele) szoprán-alt duettjének („Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten”), valamint Pergolesi *Stabat Mater*e egyes részeinek altszólamain nevelkedtem öltöztetés közben kiskoromból. És láthattam meg, mit jelent az *élmény*, különösen, ha az esztétikum *a részvétel többletével* egészül ki.

Élmények születtek Tóth Eszter verseiben is a zene tükröződését. A Székesfővárosi Zenekarban, majd a jogutód Állami Hangversenyzenekarban játszott barátai, Molnár Ágnes és Kemény Endre hívó szavára jutott el nemcsak koncertekre, hanem próbákra is. Így *Otto Klemperer* legendás budapesti fellépéseire, amelyek nyomán a *Klemperer Bachot vezényel* című szonettet írta.

„Benedd bízhatunk, botló óriás!
Zárt jobbkezed és pillangós balod
izmába kötve csillagvult dalok
szökkentik fel a visszhangzó hívás

sugársoros sűrűjét. Csillapul
az idő, mert kitöltve lyukszemű
perceit, eláll, mint a szél. E mű
így tart meg minket, csupa csillagul,

mert mind, ki résztvesz: hangzik folyton eztán,
valahányszor a fuga felszáll, s lesz tán
hívó, kitöltő... S mint új fényt teszed

a hangra, mit látunk, bármerre költözz,
hogy ütemező talpad köti földhöz,
és felröpíti szárnyas két kezed.”

(A „zárt jobbkez” az akkorra már agyvérzés sújtotta Klemperer testi gúzsba kötöttségét rajzolja meg, ami szelleme szárnyalását cseppet sem fogta vissza.)

Szujatoszlav Richter 1958. október 3-án a Zeneakadémián játszotta Bartók 2. *zongoraversenyét*. A próbán izgatottan ugrált föl hangszerétől Ferencsik Jánoshoz, hogy „a partitúrát faggatva” kérdezze, jól interpretálja-e az adott részt. Tartott „az értő magyar közönségtől”, amely előtt először játszik Bartókot. Aligha rombolunk illúziót, ha szemlesütve meggondoljuk, tizenhárom évvel a zeneszerző halála után ugyan hányan ismerhették, érthették Bartókot a nézőtéren? A harmadik odaugráskor Ferencsik csupán ennyit vetett oda: „Machen Sie was Sie wollen!” (Csináljon, amit akar!)

Lássuk, mit csinált, hogyan írta le élményét Tóth Eszter *Szujatoszlav Richter Bartókot zongorázik* című versében!

„Ó, ítélet! Romolt s rothadatlan
végső nyájszakítása! Vad örökélet
fú, sül, dörren. Értékek égnek, értékek
csörgő feltámadás-csontja kaszál égnek.

A képzet szörnyei elcsattannak,
az elátkozott békák és rózsák.
Meghasadoznak a vér melegei. Ütő levegőkben
órjás aszimmetriáit dobálja a tárgyilagosság.

Török-rövidül kedvesem arca. A félrevert
síkokban oldaltcsúszik. A lakott tereket
elhagyja az utolsó énekesmadár.
Húznak az űr-seregek - - -

A kölyök lágy nyakabőrét,
ellenség lábikráját is eleresztik a fogak.
Testeink közt iszonyú tisztások
engedik át a csillagokat.

Nem hallik hang, csak négerek bőre. Vak
erőlködésük: hátukon fakasztani szemet
az orv éjszakába. Nem hang, csak egy letepert
lázadó légszomja a sivatagban. Csak

egy tompa manó-vegetáció, a sejteket
főlonató sugárzásban, s a szakadozó angyalok
lassu kiűzése nagyobb és nagyobb
idegen Naprendszerek megett.

Ó, enyhítetlen érzékelés! Csontig a
szűkített összefüggések! A világ
sebes forgás-áttételei süvítnek.
Vázam, kisdreddel, mint szélben az ág - - -

Soha csend többé. Csak e vörösalatti és
ultraviola robajok s a kitett
test tomboló passzióiból a tett
robbanásai, gerinc-reccsentő üdvözülés!”

Szabó Lőrinc Lóci-verseinek „mintájára” édesanyám megörökítette gyermekségem
valóban megtörtént eseteit, a vers formájába szerkesztette néhány baráti köszajon
is forgott mondatomat. A *Képek egy kisfiúról*-ciklus *Zongoraóra* című verse nem tar-
talmaz idézetet, de hű képet fest zenekedvelésem korai szakaszáról:

„Ahogy a Czerny-leckét, négy sor
Haydnt játssza, tudjuk: sosem
lesz e tanítvány virtuóz. Ám
egy hanglágyításban, ütem-

igazításban, mikor épp
megfogamzik a magyarázat,
egy lobbanásnyi ragyogás
betölti padlatig a házat,

s egy percre bár, a húzódó, a
halhatatlanságra kevés
kis lelket viszi az öröklét.
A magán túl emelkedés.”

Virtuóz bár csakugyan nem lettem, a „lobbanásnyi ragyogások” a művészpályára vezettek. Ennek gyertyafényeit a szomszéd szobából követve gyakran mondta anyám: úgy érzi magát, mint a tyúkanyó, aki kacsát költött ki, s döbbenten nézi, hogy az a vízen úszik.

Tanulmányaim összehoztak Kistétényi Melindával, akinek előbb édesanyjától vettem zeneelmélet- és szolfézisleckéket, majd a Zeneakadémián szerencsémre „Melinda néni” lett a szolfézstanárom. Hosszan ecsetelhető, hogy mit tanulhatott az ember e két különféle, de egyként remek tanárszemélyiségtől: a szervezett, vérbeli pedagógustól és a zabolátlanul szárnyaló zsenitől. Külön emlékezést igényel a hatvanhét évesen a német, angol és francia nyelvtudása mellé oroszul is tanulni kezdő, s csakhamar Puskin fordításáig jutó K. Szikossy Gizella, és a rendkívüli fülű (Kodály szerint a Zeneakadémián kettőnek van füle: Kistétényi Melindának meg a fálnak) orgona- és zongoraművész, zeneszerző, műfordító, akinek több olyan, a Dunából szedett kavicsát őrzöm, amelynek vonalaiban arcokat, alakokat látott meg, s tett – rögtönző könnyedséggel – tollal maradandóan láthatóvá.

Tóth Eszter és Kistétényi Melinda a révemen összebarátkozott, aminek édesanyám *Melinda orgonál* című szonettje a monumentuma:

„Billentyűk, lábítók és gombsorok
masináját. Működtetés
test-masináját. A megdolgozott
szak masináját. Hajtja és

hajtja, kemény munkaslány, gépeit.
S íme: a demechanizált
világ! oly végső eredésekig,
hogy lehull a csináltvirág

Természet is! csak az lüktet, – s akár nagy
csillagzat, ha húz, elhagy, emel, elhagy, –
az a vezérlés, mellyel a takart

öröklét visz, bár egy szál gingalargon,
hogy győzhessen halálán a halandó,
sárkánykígyón egy gyermeki fakard.”

Az idézett költemények szigorú formavilágban íródtak, de szóhasználatuk markánsan eltér korábbi idők magyar költészetétől, sőt az azok nyomában szorosabban járó kortársakétól is. Így történhetett, hogy 1958-ban egy nap a Vidám Színpadtól hozott pénzt Tóth Eszternek a postás. Nem értette, hiszen nem dolgozott nekik. Kiderült: az *Élet és Irodalomban* megjelent „modern” verseken élcelődtek. Az estéről estére kigúnyolt másik költő Weöres Sándor volt...

Remélem, ennyi év után Tóth Eszter szóképeinek erős színei, elvontsága, a sorok töredeztetése és egymásba hajlása már nem hat úgy az olvasóra, mint a Vidám Színpad közönségére egykoron.

Búcsúzzunk Tóth Eszter és a zene kapcsolatának szemléjétől azzal a verssel, amely aligha íródott volna meg az Adi nénitől szerzett élmények nélkül.

Élénk emlékem 1967 azon márciusi napja, amelyen a Magyar Tudományos Akadémia Roosevelt téri előcsarnokához kigyózott az embertömeg. Kodály Zoltán ravatala előtt hajtott fejet százezernyi „karénekes”: olyan, aki előadta műveit, olyan, aki pedagógiájának köszönhette, hogy felszabadultan dalra gyűlhatott, s olyan, aki csak képletesen szólva volt tagja a kórusnak – egy nép, egy nemzet összkarának. A tömegben bandukoltunk édesanyámmal együtt. Én tizenhárom évesen, tehát már nagyrészt felmérve, kitől búcsúzik fiatal és öreg, zeneértő és csak alig zenekedvelő, pesti polgár és fejkendős anyóka.

Anyám nemsokára versben énekelte meg e búcsút *A sokaságban, Kodály ravatalánál* címmel, ekképpen:

„Sereg, fogyhatatlan. Nem a
választott kevesek
az övéi.

Övé a választott
sokaság. Akinek
ő hívta: a „mindenki”.

Kik

vagyunk itt?

A tömeg?

A nemzet?

Ó, mi az vagyunk, aki
az árokparton énekelt,

az az egy.

Egy, akár a
levelek, mellyekkel a hársfa,
vagy a kristályok, mellyekkel a kő is
egy egyszerinek fölujjongása-
fölsírása – –

Az az egy, kit
tüzes nyelveken szólásra
ő vert fel: az vagyunk itt.
Minden népek
közt egyszeri – –

Az árokszéli szentlélek,
a rézsarkantyún kipengő, kaszákon
suhogó, a sós kútba tett,
onnan is kivett, malom alá tett,
onnan is kivett, gyermekek ujjáról
fénybe fölengedett – –

Kifogyhatatlan

a porlandó körül.

S örökre fölvert

végtelenében
a porladás felett.”

Már zeneszerzői eszmélésem idején foglalkoztatott a vers megzenésítése. Egy-két magocska onnan szökkent szárba, de a mű konstrukciója új volt, amikor 1991-ben, Kodály halálának 25. évfordulójához közeledvén végre meg mertem írni a darabot. Nehézzé tette a munkát, hogy töredezett sorokba foglalt rövid közlésekből áll a költemény. E mozaikok összefoglalásának lehetőségét a „fogyhatatlan sereg” freskószerű megjelenítésében találtam meg. A mű elején hosszan hömpölyög – akár a hajdani, valóságos Akadémia utcában –, majd vissza-visszatér rá akusztikus „kameránk”. Így a „választott sokaság” értelmezésekor, később az „az vagyunk itt” rámutatásnál, végül – ahol a költő szava is megidézi – a „kifogyhatatlan a porlandó körül” záróképnél.

A gyakorta egyszólamú megállapítások szándékoltan kodályos hangvételiűek: „Nem a választott kevesek az övéi”, „akinek ő hívta: a »mindenki«. Kik vagyunk itt? A tömeg? A nemzet?” Persze nem egyszólamú, hanem testesen akkordikus a két válasz: „Övé a választott sokaság” és „Ő, mi az vagyunk, aki az árokparton énekelt...”

A darab külön réteget alkotják az idézetek. A vers kínálja megjelenítésüket. „Az az egy, kit tüzes nyelveken szólásra ő vert fel” – ez a tüzes nyelveken szólás a *Pünkösddőlő*ből lép itt elének, hangról hangra három ütemen át a női karon.

De ahol a költő sem idéz, csak utal, ott magam sem teszek másként. A „sós kútba tett, onnan is kivett, malom alá tett, onnan is kivett” nem szóról szóra követi a *Katalinka* szövegét. Ott „sós kútba *tesznek*, onnan is *kivesznek*...” – itt „kútba tett, onnan is *kivett*”. A zenében is csak a ritmus és a dallam első lelépő háromhangú motívuma emlékeztet a Kodály-gyermekkarra. Elérkezünk azonban egy idézethez, amely nincs a versben. A költő utolsó sorai: „örökre fölvert végtelenében a porladás felett”. Ezt a híres pávadallam hangjaival zenésítettem meg. Kodály muzsikájának egyik emblémája ez. Akár a népdalt veszem: hiszen variációs remekművében mint a magyar népdal alaptípusát csillogtatja meg ezer arccal, eladdig, míg egy másik régi stílusú, kvintváltó népdal villant fel – sokadik variáció helyett egy variánst, mintegy azt mondván: és így tovább a magyar népzeneben a végtelenségig. Akár pedig az Ady-vers megzenésítését, „a szegény raboknak felszabadulását” jelképező népdalutalást, amely Kodály népet felemelő személyiségének jelképe is.

Az énekkart és karnagyot próbáló kompozíció tíz évig várt megszólalásra. A Hungaroton-felvételen (HCD 39956) – akár a belvárosi-templombeli ősbemutatón – az Antal Mátyás vezényelte Nemzeti Énekkar adja elő. Ha csak addig nem felejtik, amíg a fogyhatatlan sereg is ott hömpölyög Kodály ravatalának emléke körül, túlélheti szerzőjét.

Forrás: <https://www.youtube.com/watch?v=I3GTGRxxe0s>

Wesselényi-Garay Andor

A kultúra mint DNS

Idea- és formatörekvés az elmúlt száz év magyar építészetében

Az építészettörténet periodizációja – különösen azokon a területeken, amelyek kevés önálló stílustörekvést mutattak – hajlamos követni a történelem fordulatai által meghatározott évszámokat. Ennek alapján beszélhetünk a két világháború közötti építészetről, amelynek tárgyalása során azonban mégiscsak 1920-at jelöljük ki határként. Hasonlóképp bizonyult konszenzuális korszakhatárnak 1956 és a rendszerváltás, felfelé kerekítve 1990 is. Miközben ezek a dátumok kellőképp erős viszonyítási pontok a(z építészeti)-kulturális tájkép felvázolásához, a közelmúltban elindított kutatások az éles – Thomas S. Kuhnnal szólva – paradigmahatárok helyett egymást kiegészítő formaláncolatok kontinuitásaként engedik láttatni a „megszakítottságok” hagyományát. Céлом, hogy Tóth Árpád, Tóth Eszter és Hollós Máté családi kötődését tárgyalási tengelyként értelmezve adjon magyarázatot a korszakot meghatározó – alapelemeiben pedig a mai napig érvényes, illetve úgy tűnik: ismét érvényessé váló – formálási elvekre. Szándékom továbbá, hogy egy általános tabló felvillantásán túl értelmezhető keretek közé helyezze, ekként pedig a kultúra újabb fonadékaként látassa a kortárs rekonstrukciók, vagy ha úgy tetszik, a populista historizmus¹ nemrégiben megépült darabjait.

61

Előszó helyett

Rendkívül problematikus egy, a kultúrát mint DNS-t vizsgáló konferencián az adott korból eredeztethető, illetve arra ható építészetről beszélni, ugyanis annak függvényében miképp vélekedünk az építészeti autonómiáról és/vagy heteronómiáról, akként tudjuk azt a korakarat térbe foglalt *megjelenítőjeként*, vagy épp fordítva, annak *alakítójaként* tekinteni. Látszólag termékeny korrespondenciák rögzítésére lenne alkalmas Tóth Árpád és Eszter élettörténetével párhuzamba vonni a kor építészetét, az így kapott összhangzatok azonban ha nem is diszharmonikusak, de feltétlen megtevésztők lennének. Egész egyszerűen túl nagy és heterogén az akkori épületállomány, túlon túl egyszerre zajlanak bizonyos forma- és stílustörekvések ahhoz, hogy a párhuzamuk valóban illusztratívak, ne pedig belemagyarázó, valóban tartalmik, ne pedig

¹ A kifejezés először Budapest főtájépítési pozícióját 2019 végétől betöltő Bardóczy Sándortól származik: „A Budai Vár publikált rendereit vagy a Városligetben újraálmodott Közlekedési Múzeum és a Gyerekszínház terveit nézve az embernek az az érzése, hogy Magyarországon új építészeti stílusirányzat van születőben: a populista historizmus.” BARDÓCZY Sándor: *A udgányok hallgatnak = Építészfórum*, 2016. 03. 29., <http://epiteszforum.hu/a-vaganyok-hallgatnak> (utolsó letöltés: 2020. 01. 10.). A megállapítás találó lehetne, a „populista” mint jelző azonban ehelyütt a talmi, a felületes, a cirkuszi szinonimájaként értendő. Én nem osztom ezt a narratívát, mindazonáltal találónak vélem a szófordulatot arra a jelenségre, ami Magyarországon az Ybl-villa 1998-as újratervezésével, majd 2000-es újjáépítésével indul el. Nyugat-Európában pedig a drezdai Frauenkirche rekonstrukciójával tetőzött be.

közhelyszerűek legyenek. Afféle stíluskontinuitás és formafolyamatosság jellemzi a korszakot, amely szükségképp egyszerűsödik a korszakhatárok megállapítására, amennyiben építészettörténet-írásra kerül a dolog, különösképp akkor, ha ez a bizonyos építészettörténet modern középpontú teleologicitással komponálódott. A korszakhatároknak ugyanis szükségképp ellentmondanak a művészetekre jellemző forma- és problémafolyamatosságok,² a kihívás ugyanakkor abban áll, milyen tematikai szál mentén sikerül ezeket láttatni. A tanulmány első részében bemutatom, miképpen teszik kihívásossá a szakaszhatárokat az azokon túlnyúló folyamatosságok, a második szakaszban pedig az urbanisztikatörténet által bemutatott szerkezeti állandóságokat tárgyalom, a szöveg utolsó szakaszában a Kossuth tér tervezéstörténetének ürügyén mutatom be a kulturális DNS egy szakaszát.

Dinasztia

Mint a tanulmány későbbi fejezeteiből kiderül: a különböző stílusfolyamatosságok a mai napig meghatározzák az építészettel kapcsolatos fogalmi kereteinket, függetlenül attól, hogy azok a modern derivátumaira, a posztmodernen keresztül a szocreál örökségére – és ezzel a jelentésre –, netán Kós Károlyig nyúlva az organikusra vonatkoznak. Mindehhez szervesen illeszkedik az ipar- és képzőművészeteket különösképp jellemző hálózat, amelyet a családi kapcsolat, az egymáshoz rokoni szálakkal is kötődő művésznemzedékek szőnek. Földes László rokoni szálakkal kötődik a Györgyi-Giergl-családhoz, amelynek dinasztikus jelenléte integrálja a Marschalkó-familiát is. Marschalkó János szobrászművész és Giergl Hedvig unokája az a Marschalkó Béla építész, aki a *Fiatalok* építészcsoporthoz tagjaként tesz majd kísérletet a szecesszió és általában Lechner Ödön örökségének meghaladására. És ha már épp Lechner Ödön unokaöccse révén ismert a Kismarty-Lechner-család is, amelynek még ma is élő építésztagja, Egon voltaképp városképi jelentőségű együtttest hozott létre a Törökveszi úti sorteraszházaival, és akkor még nem is érintettük Ödön kortársát, Lajost, akinek 1873-as terve szerint épül ki Budapest új utcahálózata, továbbá a dinasztia mérnökeit, festőit, akiről tudományos cikkek jelentek meg a szaksajtóban.³ De itt említhetnők a Hildek: Sándor, a városépítő – nevéhez kötődik a budapesti urbanisztika első tervezett negyede –, továbbá fia, a műépítő József, akinek 1950-es évektől tartó kultusza és műemléki kanonizálása elválaszthatatlan a szocialista realizmus diktátumától. A család tagja több generációval később az ugyancsak építészmérnök György, aki első publikációs sikerét egy olyan neomodern *pastiche*-sal aratta, amely egy kései Málnai Béla-villa ürügyén született. Fernezelyi Gergely építész nagyapja a modern építészet meghatározó egyénisége, Preisich Gábor, kinek Anikó és Katalin nevű lányai

² Építészetben ilyen komplexebb probléma például a bejáratok mindenléte; mélytektonikai szinten húzódo kérdés a monumentalitás, a jelentés, a technika problémája; abszolút talapzatként állítható akár Vitruvius hármassága, a *firmitas, utilitas, venustas* is. A stílusfüggetlen elrendezésproblémák kapcsán lásd: KUBLER, George: *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. New Haven and London, Yale University Press, 1962. Magyarul: *Az idő formája*. Ford. SZILÁGYI Péter – JÁVOR Andrea, Bp., Gondolat, 1992.

³ HALÁCSI Dezső: *Adatok a Lechner-családról = Építés – Építészettudomány*. Szerk. MAJOR Máté, Az MTA Műszaki Tudományok Osztályának Közleményei, 1971, 4. sz., 467–470.

úgyszintén építészek lettek, Júlia pedig a kultúra egyéb területén helyezkedett el – tényleg csak néhány példát említve.

Traumahatárok

A családi kapcsolatok nem feltétlenül jelentenek formaszekvenciákat – az egyes korszakok gravitativ hatása természetszerűen erősebb, mint a rokoni kötődéseké, ez pedig szükségképp jelöli ki a dolgok elejét és végét. A határszerű szakaszolásokat, a megszakítottság és elválasztottság kultúráját erősíti egyrészt a huszadik századi magyarországi történelem, továbbá az, hogy jelentésem fordulópontokhoz igyekszünk kötni a művészeti korszakok határait. E két tényező egymásra vetülése emeli cezúrává 1920-at, 1945-öt, 1956-ot és a rendszerváltást, a könnyebb megjegyezhetőség érdekében mondjuk 1990-et. Kiemelt történelmi esemény által nem feltétlenül megtámasztott, de – építészetről nyilatkozva – hasonlóképp kemény határként jelenik meg a magyarországi szecesszió kezdeteként 1890. A lefelé kerekített évszám apropója a Magyar Iparművészeti Múzeum és Iskola 1891-es tervpályázata, amelyet Lechner Ödön és Pártos Gyula nyer meg a „keletre magyar” jellegű tervével. A ma egységesen szecessziósnak tartott európai építészet, amelynek neve országoként eltérő volt, úgy lett az utolsó összeurópai stílus, hogy mindenhol nemzeti jelleget öltött és ennek megfelelően épületeszerkezeti, térszervezési megoldásait tekintve is rendkívül eltérő példákkal jelentkezett. A nemzeti szecessziók közötti különbséget sikerrel mosta el a növényi formákból eredeztetett ikonográfia és gazdag formakultúra, olyasfajta helyi jellegzetességekről terelve el a figyelmet, amelyekkel a klasszicizmus esetében nem találkozhatunk.

A szecesszió magyarországi programja a „nemzeti”, a „magyar” építészet megalkotása volt, amelynek őseredetét Lechner Ödön keleten, az indus motívumokban vélte megtalálni. A „Mi a magyar?” kérdésének pusztá felvetése, a formakincs, a megoldások, a részletek célulv instrumentalizálása szükségképp vezetett a *Fiatalok* kritikájához, akik Kós Károly alakja körül gyülekezve Erdély népi építészetében találták meg a választ. Azzal, hogy a korabeli diskurzusok eltávolodtak – megengedem, igazán sosem közelítettek – az olyan fogalmak építészeti tisztázásától, mint rendeltetés, használat, tér, mesterség és építés, a historizmusok stíluskavalkádját a nemzeti mibenlétének értelmezési kavalkádjá váltotta fel, amelyben Kós Károlyék prototranszilvanizmusa csak egy állomás volt az alig fél évtizeddel később az építészetben is megjelenő turanizmushoz. Akárhogy is, a *Fiatalok* megjelenése és a *Nemzeti művészet*⁴ című írásban Kós által megfogalmazott Lechner-kritika miatt komoly aggályokkal lehet csak 1908 után Magyarországon a szecesszió egységes korszakáról beszélni. És ez még így van akkor is, ha Lechner kései műveként 1915-re épül fel a kőbányai Szent László Gimnázium, vagy ha egészen 1918-ig nyúlik a Gellért Szálló megnyitása (Hegedűs Ármin,

⁴ KÓS Károly: *Nemzeti művészet (részlet)* = GERLE János szerk.: *Lechner Ödön, Az építészet mesterei*, Bp., Holnap, 2003, 44. Kós egy zseniális alkotóelme tévedésének tartja, hogy Lechner az Iparművészeti Múzeum kapcsán a magyar stílust teremtette volna meg.

Sebestyén Artúr), amelyet igencsak a szecesszió alkonyán kezdenek építeni 1911-ben. Mint látható: rendkívül lassan, majd évtizednyi átmenettel ér véget egy olyan építészeti nagystílus, amelynek hossza a katalán nagymester, Gaudí életművét alapul véve sem több mint harminc év. Az imént említett stílusátmenethez Lechnerrel a *Fiatalokig*, onnan tovább pedig Medgyaszay Istvánig ráadásul nem társul az ikonoklaszta fordulat, amely alig egy újabb évtizeddel később majd a modern építészet megjelenését fogja kísérni.

Meg kell ugyanakkor jegyezni, hogy a láncszerűn kimutatható kontinuitások közepette is rendkívül beszédes dátumként emelkedik ki az 1912-es év áprilisának tizenötödik napja. Aznap hajnalban süllyed el első útján a White Star Line társaság óceánjárója, a Titanic. A hajó katasztrófája szörnyű emberi tragédia és még több: a nagyravágyás, az önfeláldozás, a krízishelyzetekben mutatott viselkedéseink rendkívül komplex metaforája, amely éppúgy megállja a helyét a popkultúrában, mint a klímaváltozással kapcsolatos beszélgetésekben; éppúgy tekinthető biblikus büntetésnek, mint – tudatosan ellentmondva a tanulmány céljának – korszakhatárnak. A Titanic katasztrófája jelzi – Déry Attila építészettörténész szellemes megállapításában – a jólétbe kényelmesedett, dekadens, a gazdagságát külszínen képviselő társadalom és stílusfogalata végét: a szecesszió több mint szimbolikus halálát. Tudatosan ellentmondva tehát jelen tanulmány gondolatmenetének és a folyamatosságok tételének, megtalálhatók azok az idő- és eseménycezurák, amelyek meglepő könnyedséggel hordják egy-egy korszak- vagy paradigmafordulat terhét, amelyek kellőképp sűrűk, jelentéssel megfelelőképp telíthetők ahhoz, hogy egyugyanazon érvénnyel vonatkozzanak az addigra, vagyis a múltira, mint az azutánra, vagyis az elkövetkezendőkre.

Míg tehát Lechner keleten, a *Fiatalok* Erdélyben vélik megtalálni a választ a Mi a nemzeti?, Mi a magyar? kérdésére, addig az 1913-ban Lendvai Károly által Lechner Ödön kapcsán építészeti programként meghatározott, 1922-ben Kismarty-Lechner Jenő által pedig teljes teoretikai vértetben felléptetett építészeti turanizmus⁵ – Kismarty-Lechner számára – a pártázatos reneszánsz (erdélyi) elemeinek beemelését jelentette, ami rendkívüli eleganciával ötvözte Lechner Ödön hindushagyományát a *Fiatalok* Erdély-orientációjával. Akárhogy is: a turanizmus gondolata nemcsak az első világháború előtti korszakot csatolta a húszas évekhez, hanem egészen 1945-ig érezte hatását.

A magyarországi építészettörténet-írás kikezddhetetlen dátuma azonban 1920, amelyhez egyértelműen társulnak a veszteség, a megszakíttottság retorikai alakzatai. Ezek szerint nem pusztán a *Fiatalok*hoz köthető magyar nemzeti építészet megvalósítására tett kísérleteknek szakad ezzel egyszer és mindenkorra vége, hanem ha időlegesen is, de felfüggesztődnek azok a törekvések, amelyek az építészet modern fordulatát készítették volna elő. A fejlődéselvű, a modernitást programját elfogadó, végcéljában az építészet általi betetőződését is láttatni kívánó történetírás narratívájában 1920 retrográd fordulat: egy olyan korszak nyitánya, amely építészetét és társadalmát tekintve is megkapja a neobarokk jelzőt. A valóság ezzel szemben –

⁵ KISMARTY-LECHNER Jenő: *A turáni népek művészete = Turán*, 1923. 5. sz.

Rozsnyai József építészettörténész kutatásaira is gondolva – ennél jóval árnyaltabb. A neobarokk egyrészt nem a Horthy-korszak kizárólagos jellemzője, hanem a késő dualizmus szülötte. Wälder Gyula már ebben a stílusban rajzolja meg a Pozsonyi Múzeum I. díjas tervét 1910-ben, amelyre nem pusztán stílusvariáció a Villányi úti ciszterci épületegyüttese 1926-ból.⁶ Másfelől a korszak több kiemelkedő alkotása is a világháború előtti ötletből született: a szegedi Dóm térre felépült javaslat első variációját Foerk Ernő már 1914-ben lerajzolja a Rezső téri templom építésére hirdetett tervpályázat alkalmával, ugyanitt bukkan fel egy neoromán változat is Kotsis Ivántól, amelyik később 1926-ban épül fel a Regnum Marianum-templom megbízásaként. Miközben tehát számos részvevő halála okán is egyértelmű, hogy 1920-ra történik valami, éppúgy nem írható le pusztán a neobarokkal az építészet, mint ahogy az sem igaz, hogy ne léteztek volna már eleve azok a stílus- vagy szerkezeti kapcsolatok, amelyeknek pusztán folytatása volt mindaz, ami történt. Kétségtelen tény, hogy a húszas évek első feléből hiányoznak azok a példák, amelyeket akár ráolvasással, akár önértéken is a modern előkészítésének lehet tekinteni, ám ezt ellensúlyozza az a rengeteg megépült templom, amellyel Magyarország az 1938-as Eucharisztikus Világkongresszusra készült, és amelyek, való igaz, nem illeszthetők a Lechner Ödön, Kós Károly, Lajta Béla és Medgyaszay István által kijelölt genealógiai láncba. Miközben Medgyaszay István vasbeton szerkezetei és az általa képviselt építészet, továbbá a nemrégiben „felfedezett” art deco⁷ némi anakronizmussal ugyan, de úgyszintén a háború előtti és utáni korszakot kapcsolják egygé.

A modern megjelenése

A modernizmus első szimbolikus tette-lépése a Magyar Mérnök és Építész Egyletben 1928-ban szervezett, a modern építésze-tről szóló előadás volt, amelyen Fischer József mutatta be a frankfurti építkezéseket, továbbá Ligeti Pál beszélt a modern építészet esztétikájáról. A CIAM – Congress Internationaux d’Architecture Moderne, a Modern Építészet Nemzetközi Kongresszusa – az évben tartotta alakuló ülését La Sarrazban, a következő, 1929-es frankfurti tanácskozás után pedig megalakult a CIAM magyar-

⁶ A stíluspárhuzamokra gyönyörű példa, hogy a Villányi úti épületegyüttes temploma „csak” 1938-ra készül el, de ekkor adják át a Madách-házakat is, amelyeket a legújabbkori történetírás art decónak becéz. Kimutatható ugyanakkor a progresszivisták rokonszenv a Madách-házak irányába, míg – különösen a gyakorló építészek körében – értetlenkedés fogadja az alig évtizeddel korábbi ciszterci együttest. Ezt a tudomány-elméleti okok mellett a teleologikus és modern irányultságú építészettörténettel karöltött gyakorlati képzés is fenntartja, amely nem tud a beaux arts-oktatást leváltó Bauhaus-modellben – néhány térfogást leszámítva – a gyakorlatban is hadra fogható tapasztalatokat, tudáselemeket átadni a történeti építészetből. Magyarán: a múlt azon elemei kerülnek piederesztálra, amit az építészek vagy meg tudnak valósítani, vagy képesek azokhoz referenciálisan kötödni.

⁷ BOLLA Zoltán: *A magyar art deco építészet, Hungarian art deco architecture I-II.*, Bp., Arton, 2017, I. rész. KOVÁCS Dániel: *Art déco és modern Budapest.* Kedves László, Bp., 2019. A kétségtelen formai azonosságok ellenére a kiadványok nem bizonyítják, hogy tartalmi köze lenne a húszas évek magyarországi építészetiének Párizshoz, ha van is ilyen kapcsolat, egyelőre nem dokumentált, hogy különösképp az országvesztés után az 1925-ös párizsi világkiállítás, leginkább pedig annak amerikai recepciója bármiképp hatott volna a hazai építésze-re, miközben rendkívül nyilvánvaló szerkesztési párhuzamok fedezhetők fel az úgynevezett geometrikus szecesszióval, különösképp a Wiener Werkstätteben zajló munkával, azon belül is Josef Hoffmann építészetiével. E filológiai fenntartásokkal együtt valóban lehatárolható egy épületállomány, és fontos eredmény, hogy erre a jelzett kötetek felhívták a figyelmet.

országi csoportja is Molnár Farkas és Fischer József vezetésével. Ebben az évben adják át Budapesten a Gellérthegy oldalában lévő Delej-villát, Ligeti Pál és Molnár Farkas tervezésében. Ismét közel tíz évig tart a stíluspluralizmus, amelynek egyik összetevője természetesen a neobarokk, illetve a határokon túli területek építészetét elébb neohistorizmusokkal idéző, majd fokozatosan novecentóba modernülő temp-lomépítészet, másik összetevője az egyre nagyobb dominanciára szert tevő, de jellemzően inkább pasaréti társas villákon megjelenő „frankfurti” vagy német modernizmus, harmadik pedig a viszonylagos stílusfolyamatosságot jelentő, korábban már megemlékezett art deco. A modern hivatalos áttörése 1937–1938 folyamán következik be: két nagy állami tervpályázaton, elébb a Pénzügyi Központ beruházásán (Nyíri László, Lauber József), utóbb a Postaigazgatóság Dob utcai épületénél (Rimanóczy Gyula) is modern, egészen pontosan a Stile Littorio formálási elvei győzedelmeskednek, amivel teljessé válik az „új építészet” emancipációja. Mindez természetesen nem jelent stílushomogenitást, de az ekkortájt kiépülő Margit körúton, illetve az adótörvények miatt az Új-Lipótvárosban is lendületet kapó építkezéseken már csak elvétve lehet történeti tagozatokkal találkozni. Miközben kézenfekvő a modern építészet kapcsán elvekről nyilatkozni, a budapesti bérpalotákon ez nem mutatható ki: Hofstätter Béla és Domány Ernő Margit körúti és Szent István parki házait Molnár Farkas – tervezőikkel egyetemben – azok anyaghasználati gazdagsága miatt tartja álmodernnek. Eddig csak elnagyolt kutatások születtek arról, miképp polarizálták a megbízókat és építészeit a zsidótörvények, hogy kimutathatók-e stilisztikai preferenciák az egyes megbízók kulturális háttére függvényében. A különböző asztaltársaságok által felosztott piacon a Magyar Mérnökök és Építészek Nemzeti Szövetsége például kifejezetten a keresztény építészeket tömörítette, azokat kívánta munkához juttatni és az ugyancsak keresztény megbízókhoz eljuttatni, miközben az építészek származása és stílusvonzalma és származása nem ad értelmezhető mintázatot.

A lassan, de biztosan dominánssá és alternatíva nélkülivé váló modern építészet fonala nem szakadt meg a második világháború befejeződésével. Az 1948-as kommunista hatalomátvételt követő erőltetett iparosítás gyorsasága egyrészt annak volt köszönhető, hogy a hadigazdálkodás eredményeként tervezett, illetve felpörgetett üzemeket lehetett továbbfejleszteni a szocialista nagyipar reprezentánsaivá; másfelől annak, hogy rendelkezésre álltak azok az építészek, akik járatosak voltak ipari üzemek tervezésében; harmadrészt pedig annak, hogy hasonló módszerekkel vonták a hadigazdaság rendszerébe az üzemeket és a tervezőirodákat, mint ahogy tíz évvel később levezenylik az államosításokat és megszervezik a szocialista tervezőirodákat.⁸ Alapvető változást hoz a Rákosi-diktatúra: gyökeresen változik meg az építészet pozíciója.⁹ Lezajlik a szakmaszociológiai professzionalizáció, mindemellett az építészet „közügy-

⁸ „Visszatekintve a jelenből úgy tűnhet, a háború kitörésekor elrendelt hadigazdaságra való átállás, a központilag irányított állami-katonai ellenőrzés mintha direkt főpróbája lett volna a kommunista hatalomátvételt utáni korszak erőszakos államosító, a nehézipari termelést forszírozó rendszerének.” VAMOS Dominika: *Elhallgatott epizódok a magyar építészek 20. századi történetéből = Építészfórum*, 2014. 04. 18., <http://epiteszforum.hu/elhallgatott-epizodok-a-magyar-epiteszek-20-szazadi-tortenetebol-4> (utolsó letöltés: 2020. 02. 01.).

⁹ BRANCIK Márta – KELLER Márkus: *Korszerű lakás – 1960 – Az óbudai kísérlet*. Bp., Terc Kereskedelmi és Szolgáltató Kft., 2012.

gyé”, a hatalmat képviselő, azt kifejező ágenssé válik, amely alapvetően érinti az építészet és művelőinek státuszát is. A dologból művészet, képviselőiből pedig művész lesz, a változásokra pecsétet pedig a „nagy építészeti vita” tesz, amelynek végén 1951-ben már hivatalos stílussá emelkedik az addig csak nagyobb középületeken, iskolákon és egyetemeken hallgatólagosan elvárt szocialista realizmus, melyhez az alapokat azonban Rados Jenő építészettörténész ugyancsak egy már létező hagyomány felelevenítésével a reformkor magyarországi kúriaépítészetében találja meg, ezzel is arra törekedve, hogy létrejöjjön valamiféle topografikus kontinuitás.

A városok tudatalattija

A stíluskontinuitások és a családi kapcsolatok mellett elvitathatatlan a tér kontinuitása, amit egy nagyobb lépték, a városok története illusztrál. Sigmund Freud a *Rossz közérzet a kultúrában*¹⁰ című esszéjében a lelki élet működésére nyúl példázatként Rómához. „Történészek arról világosítanak fel – kezdi a párhuzamot Freud –, hogy a legrégebbi Róma a Roma Quadrata volt egy körülkerített település a Palatinuson. Ezt követte a septimontinum fázisa, a települések egyes halmokon, azután az a város, melyet a serviusi fal határolt, és még később a köztársaság és a korai császárság átalakításai után az, amelyet Aurelianus császár vett körül falaival. Nem követjük tovább a város változásait és eltűnődünk azon, hogy egy látogató, akiről azt gondoljuk, hogy a legtökéletesebb történelmi és topográfiai tudással rendelkezik, mit találhat a mai Rómában ezekből a korai stádiumokból. Az aurelianus-i falat, eltekintve néhány nyílástól, csaknem változatlanul látja majd. Egyes helyeken a serviusi fal szakaszait megtalálhatja, ahogy az ásások feltárták. Ha elég sokat tud – többet, mint a mai archeológusok –, talán ennek a falnak az egész menetét és a Roma Quadrata körvonalát belerajzolhatja a városképbé. Azokból az épületekből, melyek valaha ezeket a régi kereteket kitöltötték, semmit se talál, vagy csekély maradványokat, mert már nem állnak fönn. A legtöbb, ami a köztársaság Rómájának legjobb ismeretét bizonyítaná, az volna, hogy képes megjelölni a helyeket, ahol ennek az időnek a templomai és nyilvános épületei állottak. Romok foglalják el most ezeket a helyeket, de nem saját romjaik, hanem késői időkből származó felújításaiké, tűzvészek és rombolásuk után. Alig szorul még külön említésre, hogy a régi Róma minden maradványai a reneszánsz óta a nagyváros kuszaságához keveredve, az utolsó évszázadokból származnak. Némely régiség még bizonyára el van temetve a város talajában vagy modern építményei alatt. Ez a múlt fennmaradásának az a módja, amely elénk tárul történelmi városokban, mint például Rómában.”

Freud a következő bekezdésben referenciálja a nagy ívű hasonlatot: „Most tegyük meg azt a fantasztikus feltételezést, hogy Róma nem emberi lakóhely, hanem pszichés lény, hasonló hosszú és tartalmas múlttal, amiben tehát semmi sem pusztult el, ami egyszer létrejött, amely az utolsó fejlődési fázisok mellett mind a korábbi többiek is

¹⁰ FREUD, Sigmund: *Rossz közérzet a kultúrában* = FREUD, Sigmund: *Esszék*. Ford. LINCZÉNYI Adorján, Bp., Gondolat, 1982, 334.

tovább léteznek. Ez tehát azt jelentené Róma esetében, hogy a Palatinuson a császári palota, és hogy Septimius Severus septimontiuma még a régi nagyságában emelkedik ki, hogy az Angyalvár tetőpárkányain még hordja a szép szobrokat, amelyekkel egész a gótok ostromáig díszítették stb. De még inkább: a Palazzo Caffarelli helyén ismét állhatna a Capitoliumi Jupiter temploma anélkül, hogy ezeket az épületeket le kellett volna bontani, és pedig nemcsak utolsó alakjában, ahogy a császári idők rómaijai látták, hanem a legkorábbiiban is, mikor még etruszk formát mutatott és agyag antefixákkal volt ékesítve. Ahol most a Colosseum áll, egyszersmind megcsodálhatnánk az elpusztult Néró-féle Domus Aureát; a Pantheon téren nemcsak a mai Pantheont találhatnánk, ahogy azt számunkra Hadrianus hátra hagyta, hanem ugyanazon a talajon Agrippa eredeti építményét is; sőt ugyanaz a talaj hordaná a Maria Sopra Minerva-templomot, amelyre ráépült. És közben talán a megfigyelőnek csak álláspontjának vagy a szemléleti irányának változására volna szüksége, hogy egyik vagy másik irányt idézze fel.”

Freud is elismeri a fantázia abszurditását, amikor rögzíti: „ha mi a történelmi egymásutánt térbelileg szeretnénk ábrázolni, ez csak térben történő egymasmellettsége által valósulhat meg: ugyanaz a tér nem visel el két térbeli kitöltést”.

Noha Freud maga függeszti fel a hasonlatát, a parabola mindazonáltal igaz abban az értelemben, hogy éppúgy beszélhetünk a városi szerkezetek mélylélektanáról, mint ahogy kimutathatjuk azok állandóságát; éppúgy adódnak arra példák, hogy drámaian eltérő kitöltések jelennek meg egyugyanazon térben, mint ahogy arra is, hogy azok voltaképp az idő- és építésrétegek illusztrációi, szükségképp a folyamatosságok bizonyítékai. A sokféle térbeli kitöltésre lehet példát találni a műemlékvédelem gyakorlatában, mely gyakorlat az „eredeti” megmutatásának terhe alatt alkalmasint fel is számolta az egyes épületek műegységét és egy olyan térbeli kollázst hozott létre, amely nem törődhetett az egyes építészeti elemek hierarchiájával, kompozíciós jelentőségével, szerkezeti elhelyezkedésével, hanem rizomatikus egyidejűségben látatta a régit és az újat. Az elgondolás mögött egy olyan program szerepelt, amelyet Velencei Karta néven ismer a művészet- és építészettörténet. A Történelmi Épületek Építészeinek és Szakértőinek Második Kongresszusa (The Second Congress of Architects and Specialists of Historic Buildings) 1964-ben Velencében tizenhárom határozatot hozott. Az első ezek közül „The International Restoration Charter”, azaz a Velencei Karta, amelynek kilencedik pontja szerint „A restaurálás az a művelet, amelynek meg kell őriznie a műemlék kivételes jellegét azzal a céllal, hogy konzerválja és feltárja annak esztétikai és történelmi értékét. A régi állapot és a hiteles dokumentumok tiszteletben tartására támaszkodik, de megáll ott, ahol a hipotézis kezdődik. Ami a feltevésen alapuló beavatkozásokat illeti: az esztétikai vagy műszaki okból elkerülhetetlennek minősített mindennemű kiegészítés építészeti alkotásnak minősül, s mint ilyen, korának jegyeit kell magán viselnie. A restaurálást mindig előzze meg és kísérelje végig a műemlék régészeti és történelmi vizsgálata.” A szöveg különösképp a saját korának uralkodó építészeti gondolkodásrendjében nyeri el igazi jelentését: 1964-ben senki még csak fel sem tételezte, hogy a „kortárs” beavatkozás ne olyan lenne, amely szükségképp különbözik el a történelmi mintáktól. Miközben a karta egyfelől az itt tárgyalt folyamatosságokat kívánta biztosítani annak érdekében, hogy a műemlékek megőrizhessék történelmi értéküket, hogy azok változatlanul műemlék-

ként, egyfajta időkapszulaként ismerődjenek fel még a kortárs használat során is, aközben a koncepcióhoz rendelt építészeti eljárások a freudi térkitöltés drámai heterogenitásához és egyidejűségéhez vezet(het)ett.

A használatok, rendeltetések és szerkezetek egymásra rétegződése ugyanis nem pusztán építészetpoétikai minőség, valaminő metafora, hanem fizikailag is létező adottság. Nem véletlen, hogy a rétegek, a rétegződések – faktumként, de tervezés-metodikaként is – éppoly kiemelt szerepet játszanak Peter Eisenman építészetiében, amikor a Santiago de la Compostelába tervezett kulturális központja a történeti, a topografikus és a használati rétegek szuperimpozíciójaként épül fel. Míg Eisenman számára a rétegek megjelenítését a szögtörésben egymásra vetített raszterek végzik, Heinz Tesar az etimológia irányából közelít a „Schicht-hez”, amikor és átfedésbe hozza azt a történelemmel. „A Schicht jelenti – idézi Kovács Péter egy 1982-ben, a *Das Fenster* nevű tiroli kulturális folyóiratban megjelent interjút – a földrajzi réteget, lerakódást; az anyag rétegét; az idő rétegét; a gondolkodás rétegét; az érzékelés rétegét; a bevonatot, úgymint bőr, ruha, parfüm, divat; die Geschichte = történelem; das Geschichte = rétegzettség; die Einschicht = egyrétegzőség, magány; a titkot; die Stadtgeschichte = várostörténet; das Stadtgeschichte = városrétegzettség; a Schichten – mint ige építést, fektetést, rendszerezést, egymásra helyezést jelent; a város a közösség titka, a titok szinonim jelentése a lerakódás és a titkos közlés; az építészet mint látható és láthatatlan természetű szellemi és érzéki rétegződés.” Tesar magyarázatában „nem a nulladik óra, melyben az építész munkája elkezdődik, hanem előrehaladott idő, melyben javításokat, korrekciókat és új kezdeteket építünk be. Egy új réteget formálunk.”¹¹

Erre rímél Tomay Tamás akkor, amikor az építést „hozzaépítésként”, értsd, újabb réteggként látja: „Az én gondolkodásomban, illetve nyilván másokéban is, minden feladat hozzáépítés. Nemcsak fizikai, hanem szellemi értelemben is. Akkor is ha egy vadonatúj épület készül, az is elkerülhetetlenül hozzáépítés. Építészeti és egyéb tudáshoz való hozzáadás történik. Nem lehet nulla pontról kezdeni az építészetet. Az, hogy mihez épít hozzá az ember szellemileg, az meghatározza az épületnek a sorsát, milyenségét, gondolati tartalmát, nyilvánvalóan a kinézetét is.” (Részlet egy oktatófilmből, amelyet Tomay Tamással készítettek.)

A használati rétegzettség legszebb példájával, az egyik legpoétikusabb – egyben leginkább félreértett – rendeltetésfolyamatossággal a bazilikák esetében találkozhatunk. A bazilikák – római épülettípusként – eredetileg sok ember befogadására alkalmas csarnokok voltak, amelyeket éppúgy használtak törvénykezésre, ítélezésre, mint találkozásra és vásárookra. Nem véletlenül jellemzi Spiró György *Fogság* című regényében hatalmas vásárcsarnokként az alexandriai bazilikát, amely ebbéli funkciójában, de szerkesztési tipológiájában is a görög oszlopcsarnok, a sztoa folytatása – épületté kanyarítva. Legkésőbb a kereszténység államvallássá emelkedésével azonnal szükség lett egy olyan épülettípusra, amely alkalmas az istentiszteletek alkalmával összegyűlt tömeg, adott esetben zarándokok fogadására, irányítására. A római temp-

¹¹ KOVÁCS Péter: *Tesar – Rétegek = Építészfórum*, 2011. 03. 17., <http://epiteszforum.hu/tesar-retegek> (utolsó letöltés: 2020. 02. 01.).

lomot erre a mérete, de háromcellás térszerkezete sem tette alkalmassá. Az egyetlen olyan funkció, amely nem kötődött a régi pogány istenekhez, egyben alkalmas is volt egy ekkora tömeg befogadására, az az ítélkezési és vásárcsarnok, vagyis a bazilika volt.

Nincs ugyanakkor igaza abban Freudnak, amikor azt írja, egy város legbékésebb fejlődése is az épületek lebontását és pótlását vonja maga után, és ezért lenne egy város eleve alkalmatlan arra, hogy ilyen módon váljék összehasonlíthatóvá a lelki szervezettel. Freud egyébként rendkívül termékeny és inspiratív hasonlatának hibája, hogy házak halmazaként, azok problémájaként értelmezi a várost, miközben épp ő feleli annak tudattalanját: az utcaszerkezeteket és a közműveket. Az egykori Római Birodalom területén született és római alapokon továbbfejlődött városok esetében számtalan példa van arra, hogy a városszerkezet még abban az esetben is átveszi a rómaiak által hagyott nagyobb közműnyomvonalakat és -funkciókat, amennyiben esetleg azokat nem értik, netalán – a viaduktokra gondolva – az ördög műveinek tartják és kőbányának használják. Az efféle mintázatok városalakító átöröklődésére gyönyörű példa Diocletianus császár 305-ben befejezett palotája Spalatóban, amelyet a birodalom bukása után elhagytak, kőbányának használtak, ám amelyet mérete és dimenziója alkalmassá tett arra, hogy befogadja a középkori városmagot, amelynek utcaszerkezete szükségképp idomult a palota közlekedőrendszeréhez.

Másik példa: 1835-ös kibontásáig Arles belvárosa a római amfiteátrumban fészelt, ennek tükröralakzataként pedig Lucca főtere úgyszintén a római amfiteátrum elliptikus küzdőterén alakult ki.

Budapest esetében a tatárjárást kell várni, hogy Buda hivatalosan is egyre nagyobb hangsúlyt kapjon a beszámolóiban. A római alapítástól közel ezer év is eltelik, mire ismét olyan történetiszálra bukkanunk, amelyik csatlakozik a mai városhoz mint narratívaösszességhez, Aquincum és a római fejlesztések mégis meglepő nyomokat hagytak a topográfián. A Váci út és a Fehérvári út ugyanarra az egyenesre illeszkedik, a velük párhuzamosan futó Szentendrei út pedig egyugyanazon mérnökkompozíció része. A három, egymással nem érintkező út olyan geometriai rendet teremt, amely a korabeli, mocsaras topográfia ismertében egészen rendkívüli teljesítmény. De hasonló, a városépítési mélytudati rétegéről tanúskodnak a dunai átkelőhelyek. A mai Árpád híd azt a lehetőséget használja ki, amelyet a rómaiak által kicsit északabbra, a Rákos patak torkolatához épített híd is tett. A Gellérthegy lábánál lévő dunai átkelés pedig a túlparton lévő Contraaquincum-erődítés védelmét szolgálta. Az utóbbi urbanisztikai energiáiról sok mindent elárul, hogy ennek délkeleti sarkán nyugszik a Belvárosi-templom szeglete is.

Általában törvényszerű, hogy a történelmileg kialakult belvárosi terek már meglévő szabad területek vagy udvarok helyén alakultak ki. A Károlyi kert például Árpád-kori temető volt, az Erzsébet tér helyén vásártér, az Opera helyén pedig mocsáros vidék állt; akár alak és háttér viszonyulnak egymáshoz a „teli” és az üres területek: Isidore Cannevale pesti Újépületének udvarán jött létre a mai Szabadság tér.

Egy tér története

Amennyiben a kultúra lassú sodrású, de meglepően következetes, mélytektonikai mozgásait vizsgáljuk, akkor belátható, hogy annak törvényszerűségeiről leginkább a várostörténetek árulkodnak. Egy kisebb léptékben hasonlóképp illusztratív a Kossuth Lajos tér is,¹² amelyet éppúgy lehet a változó emlékezetpolitikák, mint a politikai hatalom szimbolikus terének tekinteni.

A Lipótváros helyén a középkorban egy Jenő nevű kis falu állt, amely a török dúlása idején pusztult el. A török kiűzése után telepedtek itt meg újra a házak, felette organikus utcákat kirajzolva. A fentebb már említett Újépület a budapesti urbanisztika gyújtópontja. Mérete kikényszeríti, hogy telepítésekor kijelölt irányokat egy nagyobb szövetbe illeszse Hild János, aki az épületkontúrok által meghatározott koordináta-rendszerben osztja fel a Lipótváros tömbjeit – újabb példaként szolgálva arra, egy „trauma” miképp tudja alakítani a környező városszerkezetet. Hild térképén már látszik a mai Kossuth Lajos tér, amelyet az akkor még szabályozatlan Duna közelsége miatt rakodópiacként jelöl. A területet azonban személtérakónak kezdték használni. Annak érdekében, hogy rendezzék a helyzetet, 1844-ben építési törmelékekkel kezdik feltölteni a területet, de ez sem segített: a Kúria építéséhez végzett talajvizsgálatokban Hausmann Alajos még 1893 környékén is erjedő szemétről ír. A tér ekkor Városi kikötő térként vagy Városi Kirakodási Hivatal térként ismert, 1850-től nevezik Tömő térnek. 1867-ben megépítik az első szivattyút és a Vízműveknek lesznek itt raktárai. Amikor 1876-ban befejezik a Margit hidat – noha a pesti hídfőjénél még nincs, és évtizedekig nem is lesz Pest, a körút házai még nem épültek ki –, északra indul a város fejlődése, amelyhez remek esztétikai kereteket nyújt Hild János és József lipótvárosi klasszicizmusa. A tér építészeti arculatához ugyanakkor az Országház adja meg a döntő lökést, megteremtve a szándékot, hogy egységes urbanisztikai keret jöjjön létre annak méltó foglalataként. 1880. december 14-én törvény mondja ki, hogy a három lehetséges helyszínből – a rákosi és a Só téri területeket elvetve – az Országházat a Tömő téren fogják felépíteni. A parlamentépület tervezéstörténete, pályázatása, stílusszimbolikája, a stíluson belül a rendeltetési megfeleltethetősége, illetve a pusztán tény, hogy neogótikus épületet – Krúdy szavaival: Pest egyik kalapjaként – kupola koronáz, nos, mindez részletesen dokumentált. Az épületet ugyan felavatják 1994-ben, de az építési munkálatok még tíz évig húzódnak.

A Fővárosi Közmunkák Tanácsa méltó építészeti foglalatot képzelt az ország háza köré. Ennek első eleme Buskovits Gyula Földművelésügyi Minisztériuma (1885–1887), a következő pedig Hausmann Alajos Kúriája volt (1893–1896). Mindkét ház középrizalitos elrendezésű, homlokzataik pedig olyan mértékben tagoltak, ami különösképp a mai szemhatáron ad elképzelhetetlen plaszticitást a felületnek. Noha ez az épülethármas már egységes kompozíciót képzett, az Országház tér mérete, tagolt alakja, a térjellegét megszüntető hatalmas parlamenttömeg miatt, de térfalak hiányá-

¹² BARTHA Diána: *Az ország főtere – A Kossuth Lajos tér mint a magyar társadalom kollektív emlékezetének szimbolikus helyszíne és annak változásai 1867-től 1918-ig* = *A társadalom tükrében*, Bp., ELTE Eötvös József Collegium, 2018, 9–37.

ban is inkább ürességként hatott. 1902-ben befejezik a Garibaldi utca 2. szám alatti házat, 1911-re átadják Révész Sámuel és Kollár József bérházat, a 17-es számot, és ugyanerre az évre már fotózható állapotba kerül a teret a déli Duna-part irányából meghatározó, Wellisch Alfréd által tervezett palota is. Három térfalszakasz is vakon marad azonban: ezek pótlására majd egy egészen megváltozott helyzetben, a két világháború között kerül sor. Az építészeti modor lassú változásáról tanúskodik egyébként a Wellisch-palota, amely a szecesszió fékezett habzású kiadásaként épült fel.

Trianon sokkja után 1927-ben merült fel ismét a tér befejezése. 1928-ban a Fővárosi Közmunkái Tanácsa elfogadott egy olyan rendezési tervet, amely egységes városi kompozícióként, zárt urbanisztikai ideaként tekintett a térre és annak térfalaira.¹³ A rendezési terv részét képezték a hiányzó homlokzatok, amelyek rajzát Hüttl Dezső készítette el. Az építészettörténetben nem ismeretlen az efféle eljárás: Rómában, Párizsban is található példát erre, mint ahogy rendkívül gyakran arra az enyhébb megoldásra is, amikor már-már túlhatározott stilisztikai és geometriai elvárásokat rögzítenek – írásban. Hüttl Dezső – aki a debreceni egyetem épületére is, Hausmannhoz fűződő családi kapcsolataira is gondolva – ösztönösen vonzódott a barokk építészethez, a Kúria és a minisztérium épületét vette alapul, amikor megrajzolta a homlokzatokat északon és délen. Az általa készített vázlat az építészeti előírások pontos illusztrációja lett és fordítva: „a szimmetrikus, külsőleg egységes, nyugodt, monumentális homlokzati térfal vízszintes párkányokkal, egységes tetőzettel a Kosuth tér északi és déli oldalára” az építésügyi szabályzat tüpontos leírása az általa készített rajzokról.

A két építkezés egyszerre zajlott 1927–1928 folyamán. Az északi házat Málnai Béla tervezte, a déli, Vértanúk tere felé eső sarkot pedig a téren húsz évvel korábban már bizonyított Révész Sámuel és Kollár József. A két épület között – noha ugyanabból a tervanyagból dolgoztak – van különbség. Koller és Révész szemmel láthatóan jobban belehelyezkedett a stílusba, korhűbben historizáltak, plasztikusabban kvádeveztek, mint Málnai, aki az ornamentikák egyszerűsítésével mintha csak Hüttl kontúrait, nem pedig a mögötte sejtethető plasztikát kívánta volna tiszteletben tartani. Az építészettörténet igazságtalanságára példa, hogy az első világháború előtt valóban premodern törekvéseket mutató Málnai Bélát a szakirodalom voltaképp ezzel a házzal leírja: Mendöl Zsuzsa monográfiája¹⁴ éppúgy nem tesz említést a homlokzat eredetéről, mint az egyébként imponáló mennyiségű szakirodalmat felvonultató névtelen szerző a Wikipédián. „Hogy teljesen a megbízó, a Magyar Általános Kőszénbánya Rt. maradi igényének köszönhető-e az eklektikus homlokzat – nyilatkozik a szócikk – vagy a környezet historizáló jellege is befolyásolta az építészt, nehéz lenne megmondani. Feltehető, hogy maga Málnai is, és pályatársai közül még jó néhányan, húsz évvel korábbi formakísérleteiket eredménytelennek tartották. Nem korábbi lelkesedésüket becsülték le, hanem feladták a reményt, hogy újításait és eredményeiket a társadalom méltányolja és elfogadja.” Mint kiderül: ezen a helyen, ha akart volna

¹³ SIKLÓSSY László: *Hogyan épült Budapest? (1870–1930)*. Bp., Állami Könyvterjesztő Vállalat, 1985, (1931), 285–287.

¹⁴ MENDÖL Zsuzsa: *Málnai Béla*, Bp., Akadémiai, 1974.

sem tehetett mást, a modernista teleologicitás szempontjából pedig kifejezett eredmény, hogy a homlokzat a Hütl-diktátum ellenére voltaképp ily közel maradt az olasz *stile littorio*hoz.

Az utolsó északi foghíjként épült fel 1938-ban a Bauxit Ipari Rt. A házat Wellisch Andor, Preisich Gábor és Vadász Mihály tervezték a római iskolára jellemző már-már hideg, akár a modern egyik lehetséges derivátiumának tekinthető klasszicizálással. A kultúraláncolatok egy újabb gyönyörű példája egyébként, hogy Wellisch Andor a szemközti, késő szecessziós bérpalotát jegyző vállalkozó fia, Vadász Mihály pedig a legújabb építést jegyző Bence nagyapja.

Míg az északi térfal – ehelyütt elfogadva azt a tényt, hogy a Kossuth tér mentális rajzolata véget ér a bővületként értelmeződő dunai szakaszok előtt –, Málnai alkotása, egyetlen építési akusszal készülhetett el, a déli térfal mögött azonban három telek volt. A Vértanúk tere felé eső első tömböt tervezte Révész Sámuel és Kollár József, de 1937-ig kellett várni ahhoz, hogy felépüljön a közbenső „foghíj”. Hübner Tibor és Gyenes Lajos alkotása ráncmentesen simul Kollárék házához, fel sem merül, hogy ne folytatnák a sarkon megvalósuló Hütl-interpretációt, ám nem mondanak le a kor vívmányáról, hogy épületszerkezetként már vasbetont használjanak. Hübner és Gyenes tehát nem pusztán követik a Hütl-rajzot, hanem azon a módon teszik azt, ahogy elődeik elkezdték. Az irdatlan tömegű homlokzatot csorbázottan falazzák össze a körítőfalakkal, így az építéstechnológia szintjén is folytatni tudják az alig egy évtizedre megakadt építkezést. A második világháború, Budapest ostroma és a kommunista hatalomátvétel alapvetően helyezi új kontextusba a tér beépítését, amelynek az addigi jellege is módosul azzal, hogy a Wellisch-palotára nem kerülnek vissza a tornyok, merész tetőformáját pedig jellegtelen nyergelésre cserélik. A sarok befejezését az is lassítja, hogy 1950-ben megszületett a kormányhatározat arról, hogy itt lesz a metró egyik állomása, így bárminemű elképzelés a föld alatti munkálatok tempójához kötött. A sarok befejezése 1965-tel válik ismét aktuálissá.

„A Típustervező Intézet tervezői 1965 januárjában kezdtek el foglalkozni a Kossuth Lajos tér sarkán kimaradt foghíj beépítésével. Többszörös beruházóváltást, újság-cikk-közönségvélemény-kampányt, Népfront bírálatot, s nem utolsósorban a Fővárosi Tanács 8. osztályának véleményváltozásait élték át, három éven keresztül” – rögzíti Callmeyer Ferenc cikke a *Műszaki Tervezés* 1969-es számában.¹⁵ Csaba Lászlóval közösen kezdtek el dolgozni a Kossuth térre szánt Országos Műszaki és Fejlesztési Bizottság (OMFB) székházának tervein. Callmeyer Ferenc emlékei szerint ezzel a munkával csábította őt haza angliai tanulmányútról Hegedűs Ernő, a Típustervező Intézet vezetője. A metró terveit az UVATERV készítette és ez megkötötte úgy a szerkezeti rasztereket, mint az alkalmazott épületszerkezetek súlyát. A hatvanas években fel sem merült annak gondolata, hogy bárki a régi építéssel valósítson meg házakat: az új szerkezetek új formákat, az előregyártás pedig új homlokzatképzési rendszereket hozott, amelyek együttesen vezettek a könnyű házak megjelenéséhez. Noha

¹⁵ CALLMEYER Ferenc: *Kossuth Lajos téri irodaház = Műszaki Tervezés*, 1969, 1. sz., 37–38. Idézi: KOVÁCS Dániel: *A Kossuth tér sosemvolt brutalista irodaháza*. Cs. Juhász Sára és Csaba László életművének kutatói blogja, 2019. 04. 29., https://csabaeknal.blog.hu/2019/04/29/a_kossuth_ter_sosemvolt_brutalista_irodahaza (utolsó letöltés: 2020. 02. 02.).

Callmayerék változata nemcsak stílusbélyegét tekintve, hanem en bloc is brutális lett, az általuk elképzelt vasbeton homlokzati panelek a mogorva megjelenésük ellenére sem jelentettek akkora súlyt, mint egy kőhomlokzat. Már zajlott az építkezés, amikor a Kossuth téri sortüzet szemtanúként túlélő Callmeyert – vélhetően édesapja tisztai karrierje miatt – a politikai rendőrség levetette a tervezési munkákról. A ház új beruházóval kapott új funkciót, és így épült fel 1972-ben Pintér Béla tervei szerint az Iparkamara és a MTESZ közös székháza. Kovács Dániel kutatásai rávilágítottak arra, hogy mindaz, ami a Callmeyer-féle tervvel történt „némileg egybevág azzal, hogy a hatvanas évek második felében a gazdaságfejlesztés súlypontja az exportra tevődött át. Ezekben az években több folyamatban levő budapesti fejlesztés funkciót váltott, ami nem egy esetben járt a tervezési feladat átruházásával is. Így járt ez a projekt is.”¹⁶ Akárcsak Calleyemerek, Pintér Béla is megpróbált illeszkedni a tér ritmusához, az épületsziluett követte a Hüttl-variáns tagolását, a függőleges lamellák a Parlamenten is megtalálható mészkőburkolatot kapták, ám egy rendkívül fontos dologban, a csaknem szorbyszerű plaszticitásban nem versenyezhetett a tér házaival.

2012-ben született meg a kormányhatározat – mintegy önmagába fordítva az idő Möbius-szalagját –, amely kimondta, hogy a Parlamentből a Kossuth tér¹⁷ 6–8. szám alatti Műszaki és Természettudományi Egyesületek Szövetsége (MTESZ) székházába költözik az Országgyűlés Hivatala. Ugyanez a határozat nyilatkozott arról, hogy a Kossuth teret a Közmunkák Tanácsa által 1928-ban elfogadott szabályozási terv elvei szerint¹⁸ a Hüttl József által rajzolt térfalak figyelembevételével újítják fel. A saroktelekre 1972-ben épült Pintér Béla-ház¹⁹ ennek az ideának nem felelt meg, így 2015-ben rendkívül elegáns összdíjazású ötletpályázatot hirdettek annak érdekében, hogy kiderüljön, milyen építészeti lehetőségeket rejt az épület felújítása, miképp egyeztethető össze a Közmunkák Tanácsa által rögzített idea a szocialista modernizmus²⁰ örökségével. A pályázat nem volt sikeres, így 2016-ban közbeszerzési eljárásban választották ki az UVATERV és Vadász Bence stúdióját, meglehetősen szigorú feltételekkel. A megbízó ugyanis kikötötte, amennyiben nem sikerül az elképzeléseinek megfelelő variánssal jelentkezni, eláll a szerződéstől. A cél az volt, hogy a meglévő szerkezeti adottságokhoz illesszék Hüttl Dezső variánsát, ami viszont szükségképp eredményezett kétrétegű homlokzatot. A Hüttl által diktált belmagasságok nem egyeztek meg a Pintér-ház szintrendszerével, így az eredeti ikonográfiát egyfajta maszként hordozta volna a szerkezet. 2016 júniusában a tartószerkezeti vizsgálat azonban a pincefalak oly mértékű korrózióját tárta fel, hogy kiderült, a régi ház statikai re-

¹⁶ KOVÁCS Dániel: *A Kossuth tér sosemvolt brutalista irodaháza*. Cs. Juhász Sára és Csaba László életművének kutatói blogja, 2019. 04. 29., https://csabaeknal.blog.hu/2019/04/29/a_kossuth_ter_sosemvolt_brutalista_irodahaza (utolsó letöltés: 2020. 02. 02.).

¹⁷ TÖRÖK András – WACHSLER Tamás: *A Kossuth tér színváltozásai = A nevezetes magyar Országház és a tér, ahol áll. Országházi séták*. Bp., Az Országgyűlés hivatala, 2015, különös tekintettel: 273–275.

¹⁸ SIKLÓSSY László: *Hogyan épült Budapest? (1870–1930)*. Bp., Állami Könyvterjesztő Vállalat, 1985, (1931), 285–287.

¹⁹ Külön monográfiát igényelne a saroktelek története, ehelyett csak utalásként: SEBŐK Magda: *A Magyar Kereskedelmi Kamara székháza = Budapest*, 1974, 5. sz., 13–15.

²⁰ Ugyancsak a Pintér-házról írt kritikát: KUBINSZKY Mihály: *A Kereskedelmi Kamara Kossuth Lajos téri székháza = Magyar Építőművészet, Magyar Építőművészek Szövetségének folyóirata*, 1974, 1. sz., 63.

konstrukciója már összevethető egy új épület építésével. Ekkor született döntés: a meglévő, jó állapotú alapokra a Hűltl-homlokzatot építik fel, mögé pedig azt, ami egy irodaház ürügyén odafér.

Hűltl vázlata nem tért ki arra, miképp nézzenek ki a házak a Duna, illetve a Vértanúk tere felé, így Koller József és Révész Sámuel 1928-ban egy olyan, stílben tartott variánssal jelentkezett a város felé, amely azon a szakaszon vakolt volt. Így született meg a döntés, hogy az új ház ezt az eljárást ismétlje 2019-ben a Duna felé fordulva, csak hogy a metró alapozása és alépitményei nem bírták volna el egy csorbázottan befogott kőhomlokzat súlyát,²¹ így a Szabad György Irodaház homlokzatképzését könnyített műkövekkel lehetett csak képezni. Mindez egy szerelt burkolatot jelentett, ezért nem volt lehetőség arra, hogy a kövek közötti illesztési réseket, fugákat kitöltésék. A homlokzat ennek következtében építettől konstruált, egyneműből pedig strukturálttá vált. Márpedig ez az apróság kulcsfontosságú abban, miképp viszonyuljunk a hitelesség vagy a hihetőség kérdéséhez, és miképp értékeljük a kortárs magyar építészet új rekonstrukcióit.

Hitelesség és hihetőség

Cságoty Ferenc építészprofesszor 2017. február 10-én meghívást kapott Hőnich Richárdtól az Építész Mester Egylet által működtetett mesteriskolán tartandó előadásra. Cságoty Ferenc egy korábbi, az MTA-n tartott hozzászólását megismételve vette sorra a műemlékvédelemben zajló változásokat, különös tekintettel a drezdai belváros és a Frauenkirche újjáépítésével kapcsolatos szempontokra. Cságoty a híres építészettörténész, Hajnóczy Gyula jó évtizeddel korábbi gondolatait idézte,²² amikor a műemlék-helyreállítások és új rekonstrukciók kapcsán nem a Velencei Kartát idéző hitelességről, hanem a hihetőségről beszélt. Az akkor rendkívül megosztó Cságoty-előadást kritikai ösztűz érte a „kérelhetetlen” modernizmus irányából, elfedve azt a kérdést, hogy az újjáépítések elvi elutasításán, továbbá a különböző kartákra, kiáltványokra, hittételekre és dogmákra tett vallásszerű utalásokon túl milyen eszközeink vannak e jelenség értelmezésére. Miképp tekintsünk az új rekonstrukciókra, miképp értékeljük azokat, egyáltalán hogyan definiáljuk az örökség fogalmát?

A hitelesség rendkívül bizonytalan fogalmát félretéve ugyanis belátható, hogy a hihetőség kritériuma-elvárása mentén szenved el legfőbb deficitjét, ugyanis a Kossuth téri Szabad György Irodaház, a nyitva hagyott fugák ugyanis nem pusztán technikai részletek, hanem a tektonikai logika hiányáról árulkodó jelek is. Olyasfajta építéstechnika velejárói, mely építési mód egyértelműen és kedvezőtlenül árulkodik nemcsak a ház valódi koráról, hanem azokról a nem kívánt esztétikai keretekről is,

²¹ A tervezés történetéről lásd: VADÁSZ Bence: *Az Országgyűlés Hivatalának Irodaháza, Budapest, Kossuth Lajos tér 6-8. alatt álló épület áttervezése a 312/2012 (07. 03.) számú kormányrendelet szerint = Élő műemlék, Rekonstrukció, de hogyan?* Szerk. DÉVÉNYI Sándor – SULYOK Miklós, Bp., MMA MMKI, a Magyar Művészeti Akadémia konferenciafüzetei, szeptember 6-7., 2019, 285-299.

²² CSÁGOLY Ferenc: *A műemlékvédelem bizonytalanságai = Élő műemlék, Rekonstrukció, de hogyan?* Szerk. DÉVÉNYI Sándor – SULYOK Miklós, Bp., MMA MMKI, A Magyar Művészeti Akadémia konferenciafüzetei, szeptember 6-7., 2019, 19-29.

amely keretek ezzel – megengedem – a posztmodern építészet legkritikusabb, leginkább fenntartásokkal kezelő irányzatához illesztik az épületet.

Szellemes gondolat lenne Jean Baudrillard francia filozófus szimulakrumelmélete²³ nyúlni, és a Szabad György Irodaházra eredet nélküli másolatként tekinteni. Vadász Bence ugyanakkor nem másol, nem ismét, hanem megpróbál megvalósítani egy tervet, amely ugyan „csak” egy rajz, de ne feledjük egész Budapest hasonló rajzokból, mintakönyvekből és ma már felfoghatatlanul magasan pallérozott építőmestereinek tudásából épült.

Egy másfajta értelmezést kínál a Barcelona Pavilion, Mies van der Rohe magisztrális alkotása, amely az új, áramló térnek állított emléket az 1929-es világtalálón. A házat 1930-ban lebontották. A rendelkezésre álló fekete-fehér fotográfiák, a tervanyag és egy nagyon gondos építészettörténeti kutatást követően katalán építészek minuciózus munkával építették újra a házat 1983 és 1986 között – jóval a Frauenkirche által kirobbantott „műemlékvédelmi válság” előtt. Nem tűnik elhamarkodottnak az új házat – Charles Saunders Pierce jelelméletéből kiindulva – egyfajta indexikus jelként, az eredeti pavilon olyasfajta nyomemlékének tekinteni, amely fizikai kapcsolattal utal az eredetire. Amennyiben elfogadjuk ezt az értelmezést, hasonlóképp tekinthetünk a Stöckl-lépcső, a Lovarda, a Főőrségi épület már elkészült, és a Külügyminisztérium, a Honvéd Főparancsnokság tervezett épületeire. Csakhogy a Kossuth téren nem állt efféle ház, ami persze nem jelenti azt, hogy *esetleg* ne értelmezhetnők egy házat a tervrajza indexikus jeleként.

Száz év az építészet történetében nem túl nagy idő, egyetlen érvényes ideaként elfogadni a Kossuth tér Hüttl-variánsát pedig nem ördögtől való gondolat, hisz egyéb ideát nem dolgoztunk ki. Érdekesebb kérdés a hatalom reprezentációjának irányából feltenni a kérdést, hogy vajon miért érzik úgy a döntéshozók, hogy a szocialista modernizmus építészete és általában a modern alkalmatlan arra, hogy megjelenítse a demokratikusan választott parlament irodistáinak munkahelyét? A kérdés önképviseleti oldalához ehelyütt nem lehet hozzászólni, de a műszaki oldalához igen. Ma már egyre világosabb, hogy a modern – küldetésességétől hajtva – voltaképp az építészet rezilienciáját számolta fel. A magastetőt kihasználatlan térként száműzve, a tereket a tömegemberre elképzelt használatok diagramjaként kezelve megszüntette azt a tartalékot, amely a történeti építészet sajátja volt akár a terek alakítását, akár a szerkezetek minőségét illetően. Az „igazság”, „etika” kérdéskörévé tette azokat

²³ BAUDRILLARD, Jean: *Simulacres et simulation*. Paris, 1981, 1–30. Magyarul: *A szimulákrum elsőbsége – Testes könyv I.* Dekon könyvek, Irodalomelméleti és interpretációs sorozat. Ford. GÁNGÓ Gábor, Szeged, ICTUS, 1996. „A szimuláció legszebb allegóriájának Borges meséjét tarthattuk, amelyben a Birodalom kartográfusai oly részletes térképet rajzolnak, hogy az végül pontosan lefedi az egész területet, ám a Birodalom hanyatlása egyre jobban elrongyolja s tönkreteszi e térképet, és csak néhány foszlányát mentik meg a sivatagban. Íme, e romba dőlő absztrakció metafizikai szépsége, amely a Birodalom nagysága feletti gögről tanúskodik, és szétmállik, mint egy dög, visszatérve a föld anyagába, némiképp hasonlóan képmásnak és valóságosnak öregkori összekeveredéséhez. E mese számukra már a múlté, és már csak a másodrendű szimulákrumok diszkrét bájjával rendelkeznek. [...] Az absztrakció ma már nem hasonlatos térképhez, képmáshoz, tükörhöz vagy fogalomhoz. A szimuláció ma már nem területre, referenciális létezőre, szubsztanciára irányul, hanem egy eredet és realitás nélküli realitásnak a modelleken keresztül történő generációja. Hiperreális. A térkép előbbre való a területnél – ez a szimulákrum elsőbsége – ő hozza létre a területet, s ha újrainránk a mesét, ma a terület foszlányai porladának szét lassan a térkép felszínén. Nem a térkép a valóságos, hanem az, aminek nyomai itt-ott láthatók még abban a sivatagban, ami már nem a Birodalomhoz tartozik, hanem hozzánk. Maga a valóság sivataga.”

a díszeket, tagozatokat, szerkezeteket, részleteket, amelyek eredetileg az építés logikájából jöttek létre, és amelyek hozzájárultak ahhoz, hogy egy ház esztétikai és fizikai értelemben is ellenálló maradjon. Nem véletlen, hogy amikor ezek az elemek – kezdve a magastetővel, befejezve a párkányokkal – a kevesebb több jelmondatával lekerültek a házokról, akkor az a tudás is elveszett, amely egyrészt az arányok tekintetében értette az ezen részletekkel járó formakövetkezményeket, mint ahogy lassú, de biztos haldoklásnak indult az építőipar kézműves tradíciója is. De ami a legfontosabb: sérülékennyé váltak a házak a szél és a víz kihívásaira, a használati és esztétikai redundanciákra, vagyis nem látott mértékben indult el az amortizációjuk, miközben – épphogy a tértartalékok hiányában – számos esetben nem tudták befo-gadni a korszerű gépészetekkel járó új szerelvényeket.

Az új rekonstrukció legfőbb tanulságaként bebizonyosodott, hogy tekinthetők a történeti térszövet elsimítható gyűrődésének a szocialista modernizmus épület- emlékei; tekinthetők azon bestoppolható feszüléseknek a háború pusztításai. Családi építészkapcsolatok és az építészeti emlékezetpolitika szimbolikus összefonódására, továbbá egy hagyományláncolat bővülésére példa tehát a Kossuth tér, amely mentális palimpszesztént éppúgy hordozza az elmúlt évszázad múltképzeteit, mint ahogy személyes történeteken, de formaszorozatokon keresztül is példázza, ahogy a kultúra DNS-e egy Möbius-szalag felületén tekeredve lesz nem pusztán önmaga, hanem egyben annak tüköralakzata is. A Kossuth tér a formaláncolatok és gondolkodásrendek olyan egymásba érő – Bagi Zsolt leleményével – vetemedése, egy önmagába görbült pszicho-geográfia, amelynek értelmezési potenciálja majdhogynem végtelen: éppúgy csábít akármire, mint annak ellenkezőjére.

Irodalomjegyzék

- BARDÓCZI Sándor: *A vágányok hallgatnak = Építészfórum*, 2016. 03. 29., <http://epiteszforum.hu/a-vaganyok-hallgatnak> (utolsó letöltés: 2020. 01. 10.).
- BARTHA Diána: *Az ország főtere – A Kossuth Lajos tér mint a magyar társadalom kollektív emlékezetének szimbolikus helyszíne és annak változásai 1867-től 1918-ig = A társadalom tükrében*, Bp., ELTE Eötvös József Collegium, 2018, 9–37.
- BAUDRILLARD, Jean: *Simulacres et simulation*. Paris, 1981, 1–30. Magyarul: *A szimulákrum elsőbbsége = Testes könyv I.* Dekon könyvek, Irodalomelméleti és interpretációs sorozat. Ford. GÁNGÓ Gábor, Szeged, ICTUS, 1996.
- BRANCZIK Márta – KELLER Márkus: *Korszerű lakás – 1960 – Az óbudai kísérlet*. Bp., Terc Kereskedelmi és Szolgáltató Kft., 2012.
- BOLLA Zoltán: *A magyar art deco építészet, Hungarian art deco architecture I-II.*, Bp., Ariton, 2017, I. rész.
- CALLMEYER Ferenc: *Kossuth Lajos téri irodaház = Műszaki Tervezés*, 1969, 1. sz., 37–38. Idézi: KOVÁCS Dániel: *A Kossuth tér sosemvolt brutalista irodaháza*. Cs. Juhász Sára és Csaba László életművének kutatói blogja, 2019. 04. 29., https://csabaeknal.blog.hu/2019/04/29/a_kossuth_ter_sosemvolt_brutalista_irodahaza (utolsó letöltés: 2020. 02. 02.).
- CSÁGOLY Ferenc: *A műemlékvédelem bizonytalanságai = Élő műemlék, Rekonstrukció, de hogyan?* Szerk. DÉVÉNYI Sándor – SULYOK Miklós, Bp., MMA MMKI, a Magyar Művészeti Akadémia konferenciájúzeteli, szeptember 6–7., 2019, 19–29.
- FREUD, Sigmund: *Rossz közérzet a kultúrában = FREUD, Sigmund: Esszék*. Ford. LINCZÉNYI Adorján, Bp., Gondolat, 1982, 334.
- HALÁCSI Dezső: *Adatok a Lechner-családról = Építés – Építészettudomány*, Szerk. MAJOR Máté, Az MTA Műszaki Tudományok Osztályának közleményei, 1971, 4. sz., 467–470.
- KOVÁCS Dániel: *Art déco és modern Budapest*. Kedves László, Bp., 2019.
- KISMARTY-LECHNER Jenő: *A turáni népek művészete = Turán*, 1923, 5. sz.
- KÓS Károly: *Nemzeti művészet (részlet) = GERLE János szerk.: Lechner Ödön*, Az építészet mesterei, Bp., Holnap, 2003, 44. Kós egy zseniális alkotóelme tévedésének tartja, hogy Lechner az Iparművészeti Múzeum kapcsán a magyar stílust teremtette volna meg.

- KOVÁCS Dániel: *A Kossuth tér sosemvolt brutalista irodaháza*. Cs. Juhász Sára és Csaba László életművének kutatói blogja, 2019. 04. 29., https://csabaeknal.blog.hu/2019/04/29/a_kossuth_ter_sosemvolt_brutalista_irodahaza (utolsó letöltés: 2020. 02. 02.).
- KOVÁCS Péter: *Tesar – Rétegek = Építészfórum*, 2011. 03. 17., <http://epiteszforum.hu/tesar-retegek> (utolsó letöltés: 2020. 02. 01.).
- KUBINSZKY Mihály: *A Kereskedelmi Kamara Kossuth Lajos téri székháza = Magyar Építőművészet, Magyar Építőművészek Szövetségének folyóirata*, 1974, 1. sz., 63.
- KUBLER, George: *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. New Haven and London, Yale University Press, 1962. Magyarul: *Az idő formája*. Ford. SZILÁGYI Péter – JÁVOR Andrea, Bp., Gondolat, 1992.
- MENDÖL Zsuzsa: *Málnai Béla*, Bp., Akadémiai, 1974.
- SEBŐK Magda: *A Magyar Kereskedelmi Kamara székháza = Budapest*, 1974, 5. sz., 13–15.
- SIKLÓSSY László: *Hogyan épült Budapest? (1870–1930)*. Bp., Állami Könyvterjesztő Vállalat, 1985, (1931), 285–287.
- TÖRÖK András – WACHSLER Tamás: *A Kossuth tér színeváltozásai = A nevezetes magyar Országház és a tér, ahol áll. Országközi séták*. Bp., Az Országgyűlés Hivatala, 2015, különös tekintettel: 273–275.
- VADÁSZ Bence: *Az Országgyűlés Hivatalának Irodaháza, Budapest, Kossuth Lajos tér 6–8. alatt álló épület áttervezése a 312/2012 (07. 03.) számú kormányrendelet szerint = Élő műemlék, Rekonstrukció, de hogyan?* Szerk. DÉVÉNYI Sándor – SÜLYÖK Miklós, Bp., MMA MMK1, a Magyar Művészeti Akadémia konferenciafüzetei, szeptember 6–7., 2019, 285–299.
- VÁMOS Dominika: *Elhallgatott epizódok a magyar építészek 20. századi történetéből = Építészfórum*, 2014. 04. 18., <http://epiteszforum.hu/elhallgatott-epizodok-a-magyar-epiteszek-20-szazadi-tortenetebol-4> (utolsó letöltés: 2020. 02. 01.).

Absztraktok

Farkas Attila

Test és lélek, monológ és dialógus Tóth Eszter költészetében

Régi dilemma, hogy a szellemi alkotás megértésének folyamatában a szerző által használt fogalmakból induljunk-e ki, vagy inkább a saját fogalmainkból. Az ilyen elválasztás persze tényleg csak kiindulási pont lehet, mert hamarosan rá kell jönnünk, hogy a két fogalomtípus szerves kapcsolatban áll egymással. Az esszé Tóth Eszter költészetének értelmezését abból a perspektívából kívánja elkezdni, amelyet a költő maga nyitott meg számunkra. Eszerint annak vezető témái a magánélet és a világértelmezés, nagyrészt a Rudolf Steiner által kezdeményezett antropozófia nyomán. Eszméket akart dalban elbeszélni, főként a test és lélek újraértelmezett viszonyának eszméjét. Hogyan lehet az eszmét a költészetben megmutatni, lehet-e közérthetően, vagy csak ezoterikusan, vagy még úgy sem, hanem csak Mallarmé módjára sejtetni lehet? A kérdések megválaszolásában a versek mellett a költő életrajzi kötete is segítségünkre. Ebből képet formálhatunk arról is, hogy a költői identitás kialakítása hogyan viszonyul az elődökhöz és a kortársakhoz, a klasszikushoz és az avantgárdhoz, valamint a XX. század tragikus eseményeihez.

Falusi Márton

Az alkaioszi strófaszerkezet műgondja Tóth Árpádtól a kortársakig

Jelen tanulmány azt vizsgálja, hogyan gyakoroltak évtizedek óta egy antik görög lírai mérőszámot, az úgynevezett alkaioszi strófát. Három magyar költő, Tóth Árpád, Somlyó György és Térey János műveiből válogatnak a példák. Az említett három költő különböző korokban és körülmények között élt, ezért ugyanazt a lírai mércét más módon is alkalmazta. Hogyan lehet egy ilyen kötött és szigorú lírai eszköz ennyire változatos, és mit lehet kifejezni vele? Ezek a tanulmány fő kérdései.

Smid Róbert

Számonkérés, számadás, számbavétel – A költészet mint híradás és a későmodernség egyéb dilemmái Tóth Eszternél

A költészet krónikás-híradó funkciója már a klasszikus modernségben tematizálódott, ám csak a későmodernség után vált tulajdonképpeni feltételévé annak, hogy a vallomásos beszédmód egy új típusával legyen képes élni a magyar líra. A Tóth Eszter költészetét meghatározó utómodernségben a klasszikus modernnek a későmodernségen átszűrt beszédmódja köszön vissza. Tóth Eszter pedig nagyon tudatosan használta fel a vendégszövegeket és a klasszikus modernség klimaxaként jelentkező Babits- és Kosztolányi-féle beszédmód átírását az utómodernség költészeti önreprezentációjának keretei között. A vendégszövegek működése akkor a legidioszinkretikusabb Tóth Eszternél, amikor azokkal a saját életművén belül valósít meg keresztbekapcsolásokat, ekképpen kirajzolva a hagyományt DNS-ként. A vallomásos regiszter e beszédmódban „kívülről”, a szubjektumtól látszólag függetlenül aktivizálódik tehát, a másik szólamán keresztül válik a privát megírhatóvá, amelynek a Tóth Eszter verseiben gyakran emlegetett „indiszkreció” válik eminens alakzatává.

Kovács Őrs Levente

Cseresznyés kert – Tóth Árpád a színház világában

Költészete mellett Tóth Árpád műfordítóként is örökérvényűt alkotott, s drámafordításai révén állíthatjuk, hogy hozzájárult a modern magyar rendezői színház kialakulásához-fejlődéséhez. A tanulmány elsődlegesen színháztörténeti, kultúrtörténeti szempontból próbál meg kiemelni olyan aspektusokat, amelyek kiegészítő jelleggel, de mégis gazdagabbá-színesebbé teszik az amúgy is igen gazdag életművet.

A századfordulói, majd ezt követően az első világháború végéig a felzárkózó, figyelő és tanuló magyar színház „tartja a lépést” Sztanyiszlavszkij, Mejerhold, Copeau és Reinhard színházművészetével. A modernség nagy kérdése a színpadon, a színházi életben a huszadik század első évtizedeiben elméleti és gyakorlati kérdésként is jelen volt Magyarországon, s ebben az útkeresésben új elemként jelent meg az orosz realizmus és Sztanyiszlavszkij hatása, elsősorban Gorkij, Gogol, Csehov és Turgenyev színpadi műveinek a közvetítése révén. Műfordítóként ebbe a körforgásba – Hevesi Sándor, Horváth Árpád, Németh Antal, Jób Dániel és társaik világába – kerül bele és teszi le a kezjegyet Tóth Árpád az 1920-as évek elején két Csehov-darab, az *Ivanov* és a *Cseresznyés kert* műfordítása révén.

A tanulmány a *Cseresznyés kert* 1924. szeptember 13-i bemutatója révén eleveníti fel a két világháború közötti magyar színházművészet útkeresését, tér ki a korabeli műfordítási gyakorlat egyes sajátosságaira, s vetíti előre azt a színháztörténeti jelentőségű magyarországi hatást, amit a *Cseresznyés kert* Csehov és Tóth Árpád zsenialitásának köszönhetően ért el az elmúlt majd száz évben.

Fehér Anikó

B. Sztojanovits Adrienne karnagy és kora

B. Sztojanovits Adrienne énektanár, karnagy, hangversenyénekes meghatározó szerepet töltött be a múlt század első felének zenei, főként kóruséletében. A tanulmány Sztojanovits művészetét mutatja be, nem feledkezve meg a Tóth Eszter költő, Tóth Árpád leánya életében betöltött meghatározó szerepéről sem.

1890-ben született Budapesten, ugyanitt hunyt el 1976-ban. Énektanítói oklevelet szerzett, majd 1912–1959-ig a budapesti Szilágyi Erzsébet Leánygimnázium énektanára volt. Zeneakadémiai diplomáját 1929-ben szerezte meg. Kodály Zoltán nagy figyelemmel volt a kitűnő fiatal karnagy iránt, talán legismertebb népdalszvitjét, a *Pünkösdlőt* neki és kórusának ajánlotta. De több más Kodály-mű mellett Bartók Mihály-napi köszöntőjét is ő mutatta be, Bartókkal való személyes megbeszélés után.

Tóth Eszter is a tanítványa volt. A költő több versében és írásában emlékezik óráira, személyiségére, hiszen a zenéhez való viszonyát ő határozta meg. Abban a korban, ahol háború, gazdasági kényszerhelyzet, majd a sztálini időszak legsötétebb évei, politikai bizonytalanságok sora egyaránt jelen voltak, Sztojanovits Adrienne művésze és munkássága békés szigetet jelentett. Jelenléte biztonság és példa volt tanítványai és művészetének élvezői számára egyaránt.

Hollós Máté

Tóth Eszter és a zene

86 Tóth Eszter, a költői vénával már gyerekkorban megáldott költőivadék – édesanyám – hangszeren nem tanult. De különös szerencséjére a Szilágyi Erzsébet Leánygimnáziumba járt, ahol énektanára a Kodály *Pünkösdlőjének* ajánlását is birtokló Sztojanovits Adrienne volt. Az első órákon – mint elmeséléséből tudom – még riasztóan szürke és érthetetlen „cédrusszála” fenyegető árnyékából csakhamar a karénekekben találta magát, s egy életre elköteleződött a zeneszeretettel. Az „Adi néni” 80. születésnapját köszöntő több nemzedéknyi kórusba sokadmagával még eldohányzott hanggal is beállt, hogy azokat az altszólamokat énekelje három évtized után is zavartalan emlékezetből, amelyeken én gyerekkori öltöztetések közben nevelkedtem. Versein azután nyomot hagyott Kistétényi Melindával való barátsága, Richter és Klemperer próbáinak és koncertjeinek élménye. *S Képek egy kisfiúról* ciklusában jutott hely gyerekkori zenei nevelkedésem megörökítésének is. Ezek felelevenítése végén a YouTube-ról meghallgathatják *A sokaságban, Kodály ravatalánál* című verséből készült vegyes karomat – a ravatal előtt együtt vonultunk édesanyámmal.

Wesselényi-Garay Andor

A kultúra mint DNS

Idea- és formatörekvés az elmúlt száz év magyar építészetében

Az építészettörténet periodizációja – különösen azokon a területeken, amelyek kevés önálló stílustörekvést mutattak – hajlamos követni a történelem fordulatai által meghatározott évszámokat. Ennek alapján beszélhetünk a két világháború közötti építészetéről, amelynek tárgyalása során azonban mégiscsak 1920-at jelölik ki határként. Hasonlóképp bizonyult konszenzuális korszakhatárnak 1956 és a rendszerváltás, felfelé kerekítve 1990 is. Miközben ezek a dátumok kellőképp erős viszonyítási pontok a(z építészeti)-kulturális tájkép felvázolásához, a közelmúltban elindított kutatások az éles – Thomas S. Kuhnnal szólva – paradigmahatárok helyett egymást kiegészítő formaláncolatok kontinuitásaként engedik láttatni a „megszakítottságok” hagyományát. A tanulmány célja, hogy Tóth Árpád, Tóth Eszter és Hollós Máté családi kötődését tárgyalási tengelyként értelmezve adjon magyarázatot a korszakot meghatározó – alapelemeiben pedig a mai napig érvényes, illetve úgy tűnik: ismét érvényessé váló – formálási elvekre. A dolgozat célja továbbá, hogy egy általános tabló felvillantásán túl értelmezhető keretek közé helyezze, ekként pedig a kultúra újabb fonadékaként láttassa a kortárs rekonstrukciók, vagy ha úgy tetszik, a populista historizmus nemrégiben megépült darabjait.

Abstracts

Attila Farkas

Body and soul, monologue and dialogue in the poetry of Eszter Tóth

It is an old dilemma whether to start from the concepts used by the author in the process of understanding intellectual creation, or rather from our own concepts. Such a separation, of course, can only be a starting point, because we will soon have to realize that the two types of concepts are integral part of each other. The essay seeks to begin the interpretation of Eszter Tóth's poetry from the perspective that the poet herself has opened for us. The leading themes are interpreting privacy and worldview, largely in the wake of the anthroposophy initiated by Rudolf Steiner. She wanted to narrate ideas in a song, especially the idea of a reinterpreted relationship between body and soul. How can an idea be shown in poetry, can it be understood, or only esoterically, or not even so, but only in the manner of Mallarmé? In addition to the poems, the poet's biographical volume helps us answer the questions. From this we can also form a picture of how the formation of poetic identity relates to its predecessors and contemporaries, to the classical and the avant-garde, as well as to the tragic events of the twentieth century.

Márton Falusi

The practice of Alcaic stanza in the works of three Hungarian poets

The present study examines how an ancient Greek lyrical measure, the so-called Alkalos stanza, has been practiced for decades. The examples are selected from the works of three Hungarian poets, Árpád Tóth, György Somlyó and János Térey. These three poets lived in different ages and circumstances, so they applied the same lyrical standard in different ways. How can such a bound and rigorous lyrical instrument be so diverse, and what can be expressed using that tool? These are the main issues of the study.

Róbert Smid

Accountability, census, enumeration

Poetry as news and other dilemmas of late modernity at Eszter Tóth

In Hungarian modernity, the question of poetry as a medium of broadcasting was already thematized by poems of Mihály Babits or Dezső Kosztlányi. It was, however, only after the second wave of modernity that the above-mentioned function of the lyric became the precondition for a new type of confessional discourse in Hungarian poetry that was also characteristic of the poetry of Eszter Tóth. Not only did Eszter Tóth draw upon intertexts by Babits and Kosztlányi, but she also used them in linking together her own poems, which she deduced tradition as DNA. In her case, confessional discourse comes from the “outside”, accordingly, i.e., as a consequence of her dialogue with those authors who came before her. This is why whenever her poems talk about “indiscretion”, the word refers to her poetics of representing private experience via employing intertextual references to lyrical works of Hungarian modernity.

Őrs Levente Kovács

Cseresznyés kert – Árpád Tóth in the world of theatre

In addition to his poetry, Árpád Tóth also built an eternal legacy. As a translator through his drama translations, we can say that he contributed to the formation and development of the modern Hungarian directorial theatre. The primary aim of this study is to highlight some theatre-historical and culture-historical aspects that further enriches Árpád Tóth's significant and rich oeuvre.

94

Until the 1900s, and then until the end of the First World War, the Hungarian theatre that had been in the state of catching up, observing and learning did manage to keep pace with the theatre culture of Sztanyiszlavszkij, Mejerhold, Copeau and Reinhard. The great question of modern theatre was present both in theory and in practice in Hungary in the first decades of the 20th century. During this difficult period the Russian realism and the effect of Sztanyiszlavszkij had emerged by mainly the stage work of Gorkij, Gogol, Csehov and Turgenyev. As a translator Árpád Tóth joined this cultural change, which in Hungary was led by Sándor Havasi, Árpád Horváth, Antal Németh, Dániel Jób and their fellow-writers and made an immense effect through his translation of two Csehov dramas the *Ivanov* and the *Cseresznyés kert*.

This study revives the times of confusion within the Hungarian theatre culture between the two world wars through the premier of the *Cseresznyés kert* on the 13th of September in 1924. It also draws attention to some of the unique practices of the contemporary translator methods and highlights the vast impact of the *Cseresznyés kert* by the brilliance of Csehov and Árpád Tóth on the Hungarian theater culture in the last almost 100 years.

Anikó Fehér

Adrienne B. Sztojanovits and her era

Adrienne B. Sztojanovits music teacher, conductor, concert singer played a decisive role in the musical, mainly the choral life of the first half of the last century. The study presents the art of Sztojanovits, not forgetting the role she played at the life of poet Eszter Tóth, the daughter of Árpád Tóth.

She was born in Budapest (1890) and died there in 1976. She obtained a diploma as a singing teacher, then from 1912 to 1959 she was the music teacher of the Szilágyi Erzsébet Girls' Gymnasium in Budapest. She graduated from the Academy of Music in 1929. Zoltán Kodály paid great attention to the excellent young conductor, and he dedicated one of his best-known folk song suites, „Pentecost”, to her and her choir. However, in addition to several other works by Kodály, she also premiered Bartók's „Mihály Day greeting”, after a personal discussion with Bartók.

Eszter Tóth was also her student. In several poems and writings, the poet remembers her lessons and special personality, as she defined her relationship to music. In an age where world war, economic coercion, and then the darkest years of the Stalinist period and a series of political uncertainties were all present, the art and work of Adrienne Sztojanovits was a peaceful island, an asylum. Her presence was a security and an example for both her students and those who enjoyed her art.

Máté Hollós

Eszter Tóth and Music

96 Eszter Tóth, the daughter of the well-known poet, Árpád Tóth, gifted with poetic talent as a child – my mother – did not study an instrument. However, fortunately she could attend the Erzsébet Szilágyi Girls' Secondary School where Adrienne Sztojanovits was her music teacher, the dedicatee of Kodály's Whitsuntide. At the first lessons, as I know from my mother's narrative, she was afraid of the boring and unclear structure of the "cedar scale" (she heard like this the word "C-dúr" = C major) but very soon she found herself in the choir where she has committed to a love of music for a lifetime. She joined the multi-generational choir gathering to celebrate the 80th birthday of "Aunt Adi" (the nickname of Sztojanovits) and sang by heart the alto part of their legendary repertoire which I heard from my mother when getting me dressed. In her poems you find the experience of her friendship with the organist, Melinda Kistétényi, the rehearsals of Richter and Klemperer which she was fortunate to listen to. In her cycle "Pictures of a Little Boy" there was also a place to record my childhood musical upbringing. After all these you will have the opportunity to listen to my mixed choral work on YouTube the *Among the Crowd at Kodály's Catafalque*, where we walked by together with my mother.

Andor Wesselényi-Garay

The culture as DNA

Idea- and form-aspiration in the last hundred years of Hungarian architecture

The periodization of architectural history – especially in areas that have shown little independent style aspiration – tends to follow the years determined by the twists and turns of history. Based on this, we can talk about the architecture in Hungary between the two world wars, in the course of which, however, 1920 is still marked as the border. Similarly, 1956 and the change of regime, rounded up in 1990, accepted as the consensual frontier. While these dates are strong enough points of reference to outline the (architectural) cultural landscape, recent research allows us to see the tradition of “discontinuities” as a continuum of complementary formal chains, rather than sharp paradigm boundaries. The aim of my essay is to interpret the family ties of Árpád Tóth, Eszter Tóth and Máté Hollós as an axis of negotiation and to explain the principles of formation that determine the period and are still valid today. The aim of the dissertation is also to place it within an interpretable framework beyond the flash of a general board, and thus to see the recently built pieces of contemporary reconstructions or, if you like, populist historicism, as a new weave of culture.

Műhelytanulmányok

I. évfolyam

1. „Hullatja levelét az idő vén fája...”
Tanulmányok Arany János születésének 200. évfordulójára
Szerkesztő: Balogh Csaba - Windhager Ákos
2. „A teljesség felé...”
Tanulmányok Weöres Sándorról
Szerkesztő: Balogh Csaba - Falusi Márton
3. **Klima Gyula**
A lélek mint a test formája, és a művészet mint a lélek formája
4. Miklós és Petar
Horvát-magyar politikai és kulturális kapcsolatok
Szerkesztő: Balogh Csaba - Windhager Ákos
5. A magyar művészetelmélet hagyományai
Szerkesztő: Balogh Csaba - Falusi Márton
6. Vallás - nép - művészet
Egyházművészeti tanulmányok
Szerkesztő: Fehér Anikó
7. **Grad-Gyenge Anikó - Lehóczki Zsófia**
Szerzői jogi sorvezető komolyzenei szakemberek számára

Műhelytanulmányok

II. évfolyam

1. Auróra
A magyarországi balett születése
Szerkesztő: Bólya Anna Mária
2. Kálnoki-Gyöngyössy Márton
Nemzet és múzeum
A magyar múzeumügy a jogszabályalkotás tükrében (1777–2010)
3. Symphonia Ungarorum
Tanulmányok Nagy Gáspár és Szokolay Sándor életművéről
Szerkesztő: Windhager Ákos
4. „Mozgó dó...”
Gondolatok Kodály Zoltán zenepedagógiai módszeréről
Szerkesztő: Fehér Anikó
5. ifj. Sipka Sándor
„Magam helyett” az „Irgalom”
6. Baksay-Nagy György – Grad-Gyenge Anikó
Design és jog –
Bevezető a design védelmének lehetőségeibe

Műhelytanulmányok

III. évfolyam

1. **Grad-Gyenge Anikó**
Az építészet szerzői jogi kérdései –
Szerzői jogi útmutató az építészeti gyakorlat számára
2. **A művészet közege**
Szerkesztők: Kocsis Miklós – Boros János
3. **Kucsera Tamás Gergely**
Globalizált média, mediatizált kultúra
4. **Orosz István**
Képlakátok
5. **Káel Csaba**
Élmény. Minden tekintetben.
Kulturális FMCG, avagy fast moving cultural goods
6. **Az idő küszöbén – A magyar balett története**
Szerkesztők: Windhager Ákos – Bólya Anna Mária
7. **Tánc és módszer – Táncmódszertani kutatások**
Szerkesztők: Bólya Anna Mária – Windhager Ákos

Műhelytanulmányok

IV. évfolyam

1. A művészet közege II. – Kihívások a XXI. század elején

Szerkesztők: Kocsis Miklós – Boros János