

rancsoló intézményneveket használnak, például International Institute of Projectology and Conscientiology vagy International Academy of Conscientiology. Projekteken dolgoznak, amilyen például a Global Consciousness Project. Konferenciákat tartanak forró témákról, például THE STUDY OF MEDIUMSHIP: INTERDISCIPLINARY PERSPECTIVES, WOMEN AND PARAPSYCHOLOGY vagy THE REPEATABILITY PROBLEM IN PARAPSYCHOLOGY. A címeket pillanatok alatt találtam az interneten, jelélül annak, hogy az elektronikus közegben is éppúgy jelen vannak, mint a nem paratudományok. A jámbor hírfogyasztó, aki egészen véletlenül nem immunológus, nukleáris mérnök vagy nanotechnológus, kedvenc újságjában, rádió- vagy tévéműsorában napon-ta hall új rákgyógyszerekről, csodálatos diagnosztikai eljárásokról, környezetet nem szennyező autókról, és közben tapasztalja, hogy a nátháját sem tudják enyhíteni, az ablakon dől be a benzinfüst. Kinek higgyen, és hogyan különböztesse meg a megbízható intézményt a megbízhatatlantól?

Másrészt, ha eltekintünk a nyilvánvaló csalásoktól, amilyen a szabadkézzel, seb és vér nélkül operáló mexikói sebész-bűvész vagy az egyáltalán nem örökké mozgó örökmozgó, a szerző egyértelmű tudományos útbaigazítása ellenére elfog a félelem, vajon a tudomány nehezen kijelölhető kerítésének másik oldaláról nem éppen mi látszunk-e nevetségesen korlátoltak. Nem a tudomány dogmatizálódik-e, válik-e önpusztítóan rátartivá, amely elutasít mindent, ami túllép a fantáziáján, rigorózus módszertanán? Vajon nem aktuális metafizikai hiteink alapján tekintünk-e bizonyos dolgokat evidensen nem létezőnek, ahogy a skolasztikusok néhány évszázada nem tudtak elképzelni más szerkezetű univerzumot, mint Arisztotelészt? A könyv olvasása közben néha nem tudja biztosan az ember, a para- és nem paratudományt elválasztó kerítésen kívül vagy belül szeretne-e élni. Meglehet, az elfogultan tudománypárti olvasók számára, akik közé magamat is sorolom, éppen ez a kényelmetlen érzés a könyv legfontosabb eredménye, leszámítva persze a milliós érdekességet és a rendszert, de főleg azt a reményt, hogy sokakat megóv majd az áldoktor sarlatánok életveszélyes és a csalók pénztrácveszélyes üzemeitől.

Palló Gábor

• Fővárosi térzene •

„HOGYAN HASZNÁLJUK AZ ÚTIKÖNYVET?": BÍRÁLAT AZ IDEGEN NYELVŰ BUDAPEST-ÚTIKÖNYVEKRŐL

„A Marslakó egy szép nap szerencsésen megérkezett Pestre, szobát vett ki a Bristolban, lekefélte ruhájáról a csillagok porát, és telefonált nekem, hogy megbeszélésünk értelmében mutassam meg neki a Várost.”

(Szerb Antal: BUDAPESTI KALAUZ MARSLAKÓK SZÁMÁRA, 1935)

„Erdélyi múmiaapor; cseroki bibliák és tömény szennyvíz – hol máshol remélhetsz ilyen látmivalókat?”

(Szalagcím a TIMEOUT BUDAPEST GUIDE Múzeum-fejezetében, 1996)

„A Dunának két partja van, mint a folyóknak általában. Azt hiszem, az is normális, hogy a két part itt is két más világ. Mint Párizsban. A pesti parton zenés kávéházak nyitnak és csuknak, a budai parton gesztenyefák.”

(Szerb Antal: BUDAPESTI KALAUZ MARSLAKÓK SZÁMÁRA)

Patriotizmus, lokálpatriotizmus és szelektív látásmód

A Pestről és Budáról szóló első útikönyvekből Pest növekvő *Bildungsbürgertum*jának lokálpatriotizmusa árad, és természetesen német nyelven íródtak. E XIX. századi kiadványok előtt igen kevés olyan akad, amelyet egyértelműen útikönyvnek nevezhetnénk. Az első munka, amely megfelel a definíciónak, Vanossy Ferenc kihívó című – NEU AUS SEINEM STEIN-HAUFFEN WIEDERUM AUFWACHSENDES OFEN (A KÓHALOMBÓL ÚJRA FÖLÉPÜLŐ ÚJ BUDA) – műve, amely már mutatja azt a polgári büszkeséget, amely 1848 előtt és után is afféle leitmotivvá válik. A könyv 1733-ban jelent meg, amikor turistalátványosságban még nemigen tobzódott a város, hogy finoman fogalmazzunk; és máris a két leginkább pénzforgató lehetőségre koncentrált: a hóforrásokra és a gyógyfürdőkre.

A honpolgári büszkeség mindazonáltal nem

nyomta el a kritikus szellemet. A legtöbb úti-könyvszerző azt akarta, hogy városa utolérje – és remélhetőleg túl is szárnyalja – riválisait (különösen Bécset); de azért tisztában voltak a hiányosságokkal, amelyeket pótolni, és a hézagokkal, amelyeket kitölteni kell ahhoz, hogy e boldog állapot bekövetkezze. A kritika hangneme éppen ezért inkább szomorú, semmint mérges – egyik korai jele ez az ún. *Nachholkomplex*nek – utolérési komplexusnak –, amely a XIX. századi Budapest-éthosz egyik jellemzője. Lehetséges, hogy e megjegyzések nem mindig jóléretültségből fakadnak, de ritkán oly nyájasak, mint a mai írások az újságok „utazás” rovatában, melyeknek alján az apró betűs tájékoztatóból kiderül, hogy a szerző valamely utazási iroda vendégésként ingyen járt Budapesten. Ráth Pál WEGWEISER DURCH PEST (PESTI ÚTMUTATÓ) (1804) című könyvében fölpanaszolja a rétek, parkok, kertek, allék és szép kilátások hiányát, hozzátéve, hogy az egyetlen kivétel Orczy báró parkja, az *Üllöer Linién*, amely nyitva áll a nyilvánosság előtt; viszont a hozzá vezető út „*langweilig*”, unalmas, nyáron nagyon meleg, és a homokos sétányokon poros lesz az ember lába. Ugyanez a hangvétel jellemzi G. L. Feldmann WEGWEISER DURCH PEST UND OFEN UND DERN UMGEBUNGEN (ÚTMUTATÓ: PEST, BUDA ÉS KÖRNYÉKE) (1844) című könyvét, mely nemcsak népszerűsége miatt fontos munka (több kiadása is volt), hanem mert az 1845-ben megjelent első magyar nyelvű útikönyv erre épült.

Különös könyv Johann Tobold DIE STADT PEST UND IHRE GEGEND AUS BRIEFEN EINES FREMDEN AN SEINEM FREUND (PEST VÁROSA ÉS KÖRNYÉKE EGY IDEGENNEK A BARÁTJÁHOZ ÍRT LEVELEI TÜKRÉBEN) (1802) című munkája. Az előszóban olvasható megjegyzésekből úgy tűnik, mintha ez lenne Török András mai, Budapestről szóló „kultuszkönyvének”¹ előfutára. Mindenesetre a szerző előrebocsátja, hogy könyve „*nem elsősorban a város tudósoknak szóló topográfiai leírása, hanem inkább a nagyközönségnek szóló általános megállapítások halmaza*”. Valójában rokonszenves lokálpatriotizmus és a Habsburgok iránti lojális propaganda keveredik benne. Például a Dunán szolgáló pontonhíd használóinak és működtetőinek „*kellemes és kölcsönösségre épülő együttműködését*” a „*Császár igazságos rendelkezé-*

sének” tulajdonítja, miáltal a tömegek jó szándékúan együttműködnek a közjó érdekében. Az ilyesféle fordulatok meglehetősen bájt kölcsönöznek a Tobold-féle kanyargós fejtegetéseknek bizonyos témákban; ilyen például a színes és válogatott sértések terepén mutatott kiemelkedő tehetség az európai népek között. (A magyar emberben, értesülünk megkönynyebbülten, nyoma sincs a *widerliche Pöbelhaftigkeiten*nek [visszás közönségségnek], amely oly sajnálatosan jellemzi az angolokat, dánokat, hollandokat, poroszokat, minden olyan népet, amely nem élvezhette a jó Ferenc császár uralkodásának fölbecsülhetetlen előnyeit.) Tobold könyve a napóleoni háború idején jelent meg, és semmi okunk föltételezni, hogy érzelmei nem őszinték. Mindazonáltal abbéli igyekezete, hogy a megfelelő dolgokat mondja (például csapongó beszámolója a vallási türelemről, a vállalkozás jótékony szelleméről és a *vernünftige* sajtószabadságról, amely szerinte Pestet jellemzi), egyértelmű *labanc* érzelmvilágról árulkodik, amely talán a Bécsből érkező látogatók, valamint a hatóságok kegyének elnyerését célozta.

A XIX. századi útikönyvek naiv önkritikus hangvétele a XX. századra a kifinomult öniróniába csomagolt mély elragadtatássá alakult. Nem ok nélkül viseli Török András könyve a „*critical guide*” alcímet, fölélesztvén ezzel a Szerb Antal-féle KALAUZ gyöngéd csipkelődésének hagyományát vagy Karinthy Frigyes vicces kalandját, az EGY KÜLFÖLDI BUDAPESTEN-T, amikor is véletlenül beleszóppan egy buszos városnézésbe, és három nyelven zaporoznak rá a kommentárok. Miután elhatározza, hogy a túra idejére külföldi turistává válik, döbbenten, olykor szégyenkezve hallgatja azokat az információkat, amelyekről addig fogalma sem volt, például, hogy mit ábrázolnak az Andrassy-emlékmű domborművei. Szárazon jegyzi meg, hogy ötvenes kora óta legalább ezerszer sétált el az emlékmű mellett, anélkül, hogy észrevette volna. De azután, amikor a városnézés a lutheránus templomhoz érkezik, a hozzá nem értő idegenvezető arcátlansága odáig terjed, hogy meg sem említi, hogy Karinthyt itt keresztelték; az író megsértve közli, hogy eszerint ebben az országban csak emlékműnek érdemes lenni... A novella igen találó szatíra a meglehetősen különböző Budapestekről (vagy Magyarországról); mármint a külföldi által látott és a „bennszülött” által ismert városról.

¹ Török András: BUDAPEST: A CRITICAL GUIDE. (Bővített kiadás: 1998, Budapest, London.)

Látván egy angol turista izgatott, csodálkozó tekintetét, miközben az idegenvezető a Tisza elleni drámai merényletet ecseteli a Parlamentben, Karinthy elképzeli az ország egzotikus és romantikus közhelyein edzett turistában felöltő képeket – ahogy a képzeletbeli merénylő, a puszta, a vad lovak és a cigányzene levegőjétől erőre kapva a Parlament elé vágat bő ujjú ingében, tollas kalapjában; ahogy lováról leugorva meglóbálja karabélyát; ahogy egyetlen ugrással a Parlament asztalán terem, és azt kiáltja: „*leölek, mint egy kutyát*” – épp, amikor Tisza kiveri a pipáját...

Budapest fölkerül a turistatérképre

Csőppet sem meglepő, hogy a Budapest-útikönyvek szempontjából 1873 a legfontosabb év. Ebben az évben a magyar származású leendő bécsi műkritikus, Ludwig Hevesi megjelentette az egyesített városról szóló első útikönyvet,² amely útikönyvként ugyan alig használható (magyar és német nyelven jelent meg), és akad benne néhány igen furcsa hiba, például az az állítás, hogy Clark Ádám William Tierney Clark testvére lenne. Noha Hevesi gyakran kevéssé hízelgő véleményt tett közzé Budapest építészetéről a lapokban publikált tárcáiban, kifogásai inkább afféle frusztrált lokálpatriotizmusból, semmint valódi ártó szándékból fakadtak. Ebben a kis könyvben megelégszik annyival, hogy felsorolja azokat a fontosabb épületeket, amelyek egy pesti séta alkalmával megnézhetők. Szándékosan bánik mostohán Budával, amelyet főként azért a két csodás panorámáért értékel, amely a Gellérthegyről és a Jánoshegyről nyílik a városra. Hevesi végtére is modernista volt, később a bécsi szecesszió bajnoka, akinek Pest volt a természetes közege.

Ugyanebben az évben (1873) jelent meg a városról szóló átfogó Baedeker,³ tehát az egye-

sítés határozottan a turistatérképre rakta Budapestet. Már láthatók egy tipikus turistaútvonal körvonalai, noha persze a millenniumi emlékművek és Lechner „nemzeti stílusú” épületei (hogy csak néhány példát említsünk) tették ki az útvonal tetemes részét. És ami pedig a „gyakorlati információkat” illeti, a XIX. század végi útikönyvek ugyanazokat a problémákat emlegetik, amelyekkel százhusz évvel később is küzdünk: a borraivalóra ácsingózók sokaságát és a bérkocsisok szélhámosságát. Minden kortárs útikönyv figyelmezteti olvasóit a bérkocsisok csalásaira, akárcsak az ILLUSTRIRTER FÜHRER DURCH BUDAPEST UND UMGEBUNGEN szerzője 1882-ben, aki azt tanácsolta az utazóknak, hogy ragaszkodjanak ahhoz, hogy a fiákeres elindítsa az órát, akkor is, ha netán agresszívan vonakodnék ezt megtenni. (Ugyanakkor óva intette őket attól, hogy a rendőrségen jelentsék föl a csalókat, hiszen a rendőrség alighanem sápot húzott tőlük!) *Plus ça change*. Török (i. m. 31–32.) életrészletekkel szolgál a nem működő órákról, a kerülő utakról, a „hiénákról”, akik a repülőtéren és máshol vadásznak áldozataikra. Míg a legtöbb útikönyv szintén tájékoztat a taxisokról, s mindegyik azt tanácsolja, hogy ugyanahhoz a négy társasághoz ragaszkodjanak, csak Török árulja el, miért tartott olyan sokáig az áthatolhatatlan tarifarendszer reformja: „*A Városháza úgy akart rendet vágni ebben a dzsungelben [ti. a tarifák között], hogy maximalja [sic!] az árakat, de az Alkotmánybíróság hatályon kívül helyezte a döntést.*” Apró villanás abból, ami az útikönyvét oly ellenállhatatlanná teszi, ahogy szárazon leírja a taxisofőrök „*dicsőségszélvénnyét*” az autó műszerfalán, amely megnyugtatóan tájékoztat arról, hogy gazdája hány kilométer óta „*úzi az ipart*” balesetmentesen...

Az ILLUSTRIRTER FÜHRER DURCH BUDAPEST, amely a Hartleben-sorozat egyik kötete volt egy bizonyos Alexander F. Heksch tollából, alapsabb szemügyrevételt érdemel mind bedekerszerű alaposága, mind pedig a nyilvánvalóan magyar szerző hazafias tónusa miatt. Ő aztán nem keresi a szép szavakat az 1849 utáni „sötét korszakra”, sem Haynau kegyetlenkedésére, aki, meséli, hazafias asszonyokat vitétt a Neugebäudeba (ami akkor még állt), és megkorbácsoltatta őket. A Neugebäude valóban a kegyetlenség és az elnyomás szimbóluma, az a hely, ahol gróf Batthyányt agyonlőtték, mert „*főlakasztani nem lehetett, ugyanis elvág-*

² Lásd *Budapesti negyed*, XII. évfolyam, 3. szám, 2004. ősz, 24 útikönyv kivonatának antológiája 1803-tól máig. 57–75. Hevesi Lajos: BUDAPEST ÉS KÖRNYÉKE (1873). A legkorábbi útikönyv jellegű kiadványok levélformában íródtak, az európai „Grand Tour”-ról írott útikönyvek mintájára, míg a XIX. század második felében John Murray és Karl Baedeker létrehozták a modern átfogó és rendszeres útikönyv modelljét.

³ Itt kell megjegyezni, hogy John Murray Budát és Pestet belevette egy kézikönyvbe, amely már 1837-ben megjelent, majd új anyaggal bővítve 1858-ban is.

ta a torkát, és súlyosan megsérült”. Ezenfelül még a hatalmas kaszárnya is komolyan hátráltatta a Lipótváros fejlődését; a lebontására készített tervekből nem lett semmi, mert sokba került volna (legalábbis a könyv megjelenésekor). Végül 1900 körül bontották le, hogy helyébe felépüljön a banknegyed. Mintegy ellenpéldaként József nádort ünnepli a könyv, kivált az 1838-as árvíz idején végzett mentési munkában való részvételéért. A történelemről szóló fejezet a citadella lerombolásának lelkes éljenzésével ér véget, melynek első ásónya egyben legyen az utolsó is „*Magyarország ellenségeinek sírján, dessen Hauptstadt wir zürufen: Vivat, crescat, florescat*”.

Heksch lépést tart a várostervezéssel – megemlíti, hogy Schulek éppen a Mária mennybemenetele templomának (azaz a Mátyás-templomnak) a felújításán dolgozik a „*Corvin Mátyás idejéből származó tervek alapján*”, és hogy díszlépcsőt terveznek a templomtól a Vízivárosba. Némi bepillantást enged a városépítéssel körüli ideológiai disputákba az, ahogy el látja a baját az új városháza Steindl-féle homlokzatának (1870–75) a Lipót utcában (ma a Váci utca déli része, 62–64.), amelyről ezt mondja: „*Bűn a gótika ellen... messzire kell utazni, hogy ilyen barokkal találkozzunk.*” Heksch ezek szerint nem tudta, hogy szegény Steindl kénytelen volt a városháza neogótikus terveit neoreneszánszra cserélni, hiszen erről állították, hogy az igazi polgári stílus, míg a gótika a feudalizmusra emlékeztetett. A helyzet iróniáját az adja, hogy Steindl Friedrich Schmidt tanítványa volt, aki a nagy bécsi Rathaus építette, gótikus stílusban, pontosan azért, mert ez emlékeztette a középkori Hollandia szabad polgárvárosaira, modellje pedig a brüsszeli városháza volt. A legtöbb mai útikönyv meg sem említi Steindl érdekes épületét – tiszteletre méltó kivétel a BLUE GUIDE BUDAPEST,⁴ ámbar a Steindl-féle ellentmondásról szóló beszámolója kissé zavaros, és éppen az ellenkezőjét állítja, mint ami történt. Török, noha ír az épületről, meglepő módon erről nem tesz említést.

Valószínűleg Baedeker gyakorlatának hatására Heksch városnéző tûrája kifogyhatatlan a templomok tekintetében (tízet említi Budán és

hatot Pesten, köztük Förster új zsinagógáját és a befejezetlen Bazilikát; szerencsére hozzáfűzi, hogy a számos külvárosi templomot nem érdemes megnézni). A világi épületek sorában ott a Redoute (Vigadó), a Ludovika, a Karlskaserne (Károly-kaszárnya), a Neugebäude, a Nemzeti Színház, a Magyar Tudományos Akadémia és a Nemzeti Múzeum, valamint a fürdők és a temetők. A talán legérdekesebb fejezet az „*új, nyilvános épületekről*” szóló (1872–1882), amely elsősorban az új ipari építészettel foglalkozik (vasútállomások, hidak, Ybl városháza és a vízvezeték – de említésre kerül Ybl operája is, amely még nem volt készen). Ez a témaválasztás ismét Baedekert idézi, azt a szándékot, hogy a város infrastruktúráját is esztétikai élményként kezeljék, nem csak a művészetét és építészetét.⁵

Heksch könyve ilyenformán legalább részben a felvilágosodás európai útikönyveinek szellemében gyökerezik, amely pedig az *ars apodemica* reneszánsz hagyományát örökölte, amikor az útikönyv a társadalomkutatás korai változata is volt.⁶ Könyve a pillanatnyilag hivatalban lévő miniszterek listájával zárul, a minisztériumok címével, a bíróság, az egyetemi tanszékek címével, valamint a már hagyományosnak tekinthető közérdekű információkkal a postahivatalokról, bankokról és hasonlókról. Ez, valamint a függelék – AJÁNLOTT CÉGEK ÉS BEVÁSÁRLÓHELYEK – arra utal, hogy az útikönyv célközönsége a külföldi üzletemberek, akik Pestet, ezt a fejlődő kereskedelmi központot fölkeresték. Hartleben ezzel az alcímmel látta el sorozatát: KÉZIKÖNYVEK TURISTÁK ÉS ÜZLETI ÚTRA INDULÓK SZÁMÁRA.

Budapest-útikönyvek a XX. században

A megelőző évszázadban a legtöbb fontos modern útikönyv általában tárgyalta Magyarországot és konkrétan Budapestet, egészen a

⁵ Baedeker párizsi útikönyve például *inter alia* foglalkozott a hullaházzal, a vágóhíddal és a csatornákkal. Utóbbiért különösen lelkesedett, megjegyezte, hogy a hölgyeknek sem kell tartaniuk egy ilyen túrától, hiszen „*a látogatók részben kényelmes elektromos kocsikban, részben hajókon közlekednek, tehát semmi kimerítő nincsen benne*”. (Karl Baedeker: PARIS AND ENVIRONS. 14. kiadás. Lipcse, 1900. 64.)

⁶ Erről lásd: Justin Stagl: A HISTORY OF CURIOSITY: THE THEORY OF TRAVEL 1550–1800. (Chur, 1995.)

⁴ Bob Dent: BLUE GUIDE BUDAPEST. (London, első kiadás, 1996. 96.)

kommunizmus alkonyáig. Akkor viszont anynyira visszaesett a kereslet, hogy a legtöbb nyugati útikönyvkiadó számára csöppet sem volt kifizetődő útikönyvet kiadni. Az egyetlen kivétel Nyugat-Németország volt, noha még az ő legtöbb könyvük is a késő Kádár-korban jelent meg (például a Prestel Kiadó MAGYARORSZÁG című könyve 1985-ben). A DuMont külön említést érdemel, amiért szembefüzlött az általános trenddel, és kiadta Erika Bollweg mozgalmas BUDAPEST-jét már 1983-ban, mintegy aláhúzva a tényt, hogy Magyarország – kissé nyugodtabb belső helyzete révén – mind a kelet-, mind a nyugatnémetek körében kedvelt utazási célpont lett, gyakran az egyetlen hely, ahol a szétszakított családok találkozhattak. Ezenkívül a nyugati turistáknak szinte kizárólag csak az amerikai „súrítmények” szóltak, amelyek az egész Kelet-Európát összefogták (a Fodor-könyvek, például); ez a megközelítés szükségképpen homogenizálta a különböző országokat és kultúrájukat. Bollweg könnyed, fecséző és lényegében nosztalgikus képet fest a városról; néhány tiszteletteljes klisé telt elő a kelléktárból, és leporolta őket (például: „a Kelet Párizsa”, „a Duna gyöngye”, „a hidak királynője”). Ugyanakkor a könyv egyike ama kevés, Budapestről szóló beszámolóknak, melynek szerzője külföldi, és megtanult magyarul, ez pedig képessé tette őt arra, hogy többet meglásson, mint mások (például az idős Seress Rezsőt egy kopott pesti bárban, amint a SZOMORÚ VASÁRNAP-ot játssza).

Magyarország hatvanas-hetvenes évekbeli általános mellözöttségében figyelemre méltó kivétel egy angol útikönyv – Alan Rayall írta, s az Alvin Redman nevű kis kiadó jelentette meg 1967-ben. Ez az egyetlen olyan, általam ismert útikönyv, amely lelkes, rajongó hangnemben számol be Magyarországról, amelyet az uralgó rezsim „szája íze” szerint próbál „eladni”. Talán ezért büszkélkedik a Nemzeti Idegenforgalmi Hivatal elnökének előszavával; és kifejezett erőfeszítéssel próbál mindvégig felülkerekedni a turista lehetséges gátlásain, alig több mint egy évtizeddel az 1956-os forradalom után. A szerző – kivált a könyv lírai bevezetője alapján – alighanem az őszinte és idealista angol baloldal sátorozós-tábortüzes változatához tartozik, aki némileg romantikus képet fest az átlagos magyarokról, olyant, amelyből az ellentmondásos témák hiányoz-

nak, vagy megnyugtató lakkréteg fedi őket. Túlfűtött rajongása, miközben nem szükségképpen ragályos, bizonyos naiv bájjal bír, mint például ebben a bekezdésben: „Magyarországon a forgalomirányító rendőrök csodálatosak. Töltünk csak el egy kevés időt Budapest egyik forgalmas útkereszteződésében állva, csúcsforgalom idején. Válszínűleg két rendőr irányítja a forgalmat, tökéletes harmóniában. Ez a tökéletes harmónia engem a zenekari karmesterekre emlékeztet, miközben a balletban is határozott jártasságot mutatnak. Életemben nem láttam ilyen pazar karokat és gumibot-mozdulatokat... Mesteri, ahogy irányítják a forgalmat és a gyalogosokat, miközben ők a legbarátságosabb és legsegítőkézsőbb rendőrök, akikkel valaha volt szerencsém találkozni. Ne feledjük, ha fölemelik a kezüket, ez azt jelenti, hogy a velük szemben jövő és a hátuk mögött közeledő forgalomnak meg kell állnia.”⁷

Általában véve az útikönyv túlnyomórészt a gyakorlati tájékoztatásra koncentrál, s ez érthető, hiszen sok nyugati turista gondolkodóba esett, mielőtt fölvette volna a harcot a föltételezett félelmetes tömegű és karakterű bürokráciával, amely egy kommunista országba irányuló utazásnál fölmerült. A GYAKORLATI INFORMÁCIÓK 100 oldalra rúgnak a 237-ből, igen megnyugtató tónusban sok valóban hasznos információt tartalmaz, minden eshetőségre tekintettel. Ugyanakkor jócskán meg van fűszerezve a magyarok segítőkészségére utaló lelkes anekdotákkal, valamint a szolgáltatásokról szóló dicshimnuszokkal. Az útikönyvben 43 oldal szól Budapestről, s ennek mintegy a fele gyakorlati tanácsokat tartalmaz, például éttermek és gyógyfürdők listáját. Magyarország többi részének leírása 52 oldalra rúg. Tipikus, hogy Veszprémnek például három rövid bekezdés jut, amely egyáltalán nem tartalmaz kulturális információt, leszámítva egy „XII. századi templomra” és a Bakony Múzeumra („bútorzata autentikus és nagyon érdekes”) vonatkozó utalást. Esztergomról egy nyolcsoros bekezdés tudósít, halvány utalással a „nagy bazilikára” s egy még halványabban a kastélyban látható „freskókra és szobrokra”, valamint a Keresztény Múzeumban látható festményekre. Majd folytat-

⁷ Alan Ryalls: YOUR GUIDE TO HUNGARY. (London, 1967.) 36. k. Lásd még: BEVEZETŐ. 15–19. Tükrözi az egész általánoson lelkesült és kritikátlan megközelítését.

juk utunkat, és két bekezdéssel később máris Vácra érünk („nagy cementmű látható a háttérben, ahogy dél felé, Vácra tartunk, a város előtt pedig egy kemping van”). Vácra „a tér megér egy látogatást és egy fotót”. Hát nem esztétáknak íródott, annyi szent.

Ideológiai kontextusát tekintve Ryall könyvét akár Magyarországon is kiadhatták volna, és információinak forrása természetesen a helyi hivatalok voltak – mindazonáltal a szerző rajongása Magyarország iránt kétségbevonhatatlanul őszinte. A történelmére szánt tíz oldal nagyrészt kifogástalan – érdekessé azon a ponton válik, ahol az 1956-os felkelésről szóló hivatalos álláspontot teszi közzé. A „személyi kultusz” és a „szocialista rend megdöntését” jámborul kárhözjátja, akárcsak Magyarország „régibbi urait” és a „nyugati hatalmakat”, amelyek 1956-ban nyilvánvalóan azt remélték, hogy lehetőség nyílt „visszaforgatni az idő kerekét”. De szerencsére minden megoldódott a Magyar Szocialista Munkáspárt vezetésével és a különféle három- és ötéves tervekkel. A „Magyar Népköztársaság”, mint megtudjuk, „határozott és szilárd békepolitikát folytat, hogy megvédje eredményeit, és támogatja a népek békés egymás mellett élését és együttműködését”. S ha ez netán úgy hangoznék, mint „a gazda hangja”, a szerző önként hozzáfűzi saját meglátását, miszerint: „a britek és az amerikaiak alaposan kifaggattak, vajon a Magyarországon állomásozó »szovjet csapatok hordái« befolyásolták-e ottlétemet bármi módon. Őszintén mondhatom, hogy szerte az országban tett utazásaim során sosem botlottam bele ezekbe a »szovjet hordákba«, noha olykor láttam egy-két katonát az utcán sétálni, szemmel láthatóan teljes békében a körülöttük lévő magyarokkal”. A bekezdés végén a szerző arra ösztönzi olvasóját, hogy „menjen és nézze meg a saját szemével”, milyen Magyarország. És amit talál, hasonlítsa össze az elnyomás, zsarnokság és harc fentebb vázolt történelmi múltjával, és vonja le saját következtetését. Amely – mint a szerző gondolja – általában kedvező lesz.

Ryall könyvéről általánosságban elmondható, hogy miközben kétségtelenül propagandamunka, hűségesen tükrözi azt a Magyarország-képet és diplomáciai üzenetet, amelyet a rezsim magáról látatni akart. Láthatjuk úgy is, mint megtestesülését Kádár híres váltásának; a kommunizmus kemény proklamációjától („aki nincs velünk, az ellenünk van”) a le-

fegyverző és racionálisan hangzó másik frázisig: „aki nincs ellenünk, az velünk van”. És miközben nincs okunk kételkedni a szerző Magyarország és a magyarok iránti rajongásának őszinteségében, az a benyomásunk támad, hogy ugyanilyen mértékben célja volt az is, hogy ezt az üzenetet közvetítse, amelyben ugyanúgy hitt, mint maga a rezsim.

A kommunizmus bukása óta robbanásszerűen megnőtt a Magyarországról és Budapestről szóló útikönyvek száma; mind az egyedi, mind a sorozatban megjelenő publikációké (FROMMER, FODOR, BLUE GUIDE, BAEDER, DUMONT, ROUGH GUIDE, LONELY PLANET, EYEWITNESS és INSIGHT, az olasz, spanyol és francia kínálat mellett). Hosszadalmas lenne akár csak ábrázolni is a különféle sorozatok megközelítési módját; ezek többnyire közismertek, és néhány közülük (például az EYEWITNESS/Szemtanú) több nyelven is létezik. Közönségük általában jól behatárolható (a hátizsákosok többnyire a LONELY PLANET-tel vagy a ROUGH GUIDE-dal felszerelve érkeznek, az alkotószabadságos professzorok a BLUE GUIDE-dal). Manapság a kiadók marketingje (vagy annak hiánya), akárcsak az olvasók elvárásai, megpecsételték az egyedi útikönyvek sorsát: közülük csak kevés éri meg a második kiadást – ez a tény pedig csak fokozza Török András BUDAPEST. A CRITICAL GUIDE-ja sikerének jelentőségét. Talán Szerb Antal gyönyörűségei könyve, a BUDAPESTI KALAUZ MARSLAKÓK SZÁMÁRA 1935-ös megjelenése óta (új kiadását az Officina Nova jelentette meg 1991-ben) nem jelent meg ennyire egyéni útikönyv a piacon. Szerb eredetileg a *Nyugatnak* írta azt az esszét, amelyre a könyv épült, amely mulatságos és gyöngéden ironikus szerelmi vallomás Budapestről – s ebben osztozik vele Török majd’ fél évszázaddal későbbi könyve. Mindketten élnek a lokálpatrióták kiváltságával, a gúny eszközeivel; a KALAUZ a Halászbástyáról azt mondja, „giccs, de gyönyörű”, Török pedig megjegyzi, hogy a másolata, amely a Kereskedelmi és Vendéglátóipari Múzeum cukrászati kiállításán látható, „alig valamivel cukrosabb, mint az eredeti”.

A legtöbb útikönyvet kívülálló írták kívülállóknak, bármit állítanak is a kiadók a hátsó borítékra. Török könyve a ritka kivételek egyike; bennfentes írta bennfenteseknek és kívülállóknak egyaránt. Ugyanakkor – ahogy valaki egyszer Margaret Thatcherről mondta –

erejének megvannak a gyöngéi is. A szerző nyilvánvalóan a Margit hidat tartja a budapesti intellektuelek világa északi határának – egyetlen túra sem merészkedik ennél északabbra, noha van négy langyos és jellegtelenül nehézkes bekezdés a Margitszigetről, említés tétetik a Lukács fürdő falán lévő hátatáblákról, s egyik ötlet elrejtőzik a Thermal Hotel Aquincumról szóló leírásban is. De Török igazi közege a kávéház, a fürdők, az előadóterem, a meghitt kis étkezde, ahol igazi magyar konyha van, és az összes egyéb városi értelmiségi törzshely. Óbuda, annak a három városnak az egyike, amelyekből 1872–73-ban Budapest létrejött, mintha nem is létezne; akárcsak az Aquincumban látható római maradványok és környezeti-írás, melyekről viszont szerencsére hosszas leírás olvasható egy elég jó, de rosszul terjesztett kis útikönyvben, amely a kilencvenes években jelent meg.⁸ Bizonyos városrészekre persze nem terjed ki az útikönyv szerzőjének érdeklődése, míg másokra igen, amelyeket viszont a „bennfentes” kerül el nagy ívben. Ismét Karinthy írásának elmés szolipszizmusa jut eszünkbe, amikor amerikai társai a Budapest-túrán azt mondják neki, hogy ha az ember bármit beledob a Margitsziget kénes vizébe, az azonnal kővé válik: „*Nahát!* – tör ki belőle tettetett meglepetéssel –, *sosem tudtam, és háromszor nyaraltam már a szigeten!*”

Mindazonáltal azok a helyek, amelyekről Török ír, az ő szokásos csevegő modorában, bőven kárpótolnak azért, ami a könyvből kimaradt. Az én kedvencem a „*világhírű nyilvános vécéről*” szóló beszámolója a Batthyány téri metróállomáson – ez egy Vespasianus-idézzettel kezdődik („*egy kis pénz bármilyen szagot elűz*”), és egy, a privatizációra irányuló jól célzott döféssel zárul. Ez az a gondolkodásmód, a szellemesség és a társadalmi-politikai éleslátás keveréke, amely Török könyvét is annak a kultúrának jellegzetes példájává teszi, amelyet ábrázol. „*Ez a könyv* – írja az első kiadás bevezetőjében – *három különböző típusú útikönyv előnyeit próbálja egyesíteni: a Baedekerét, a kritikus és*

az alternatív útikönyvét. Nyilván nem lesz mind-egyik szempontból teljes.”⁹ Nyilván. De vajon mit jelent a „kritikai” és az „alternatív”? Ezek a jelzők szükségképpen nézőpontfüggők, ami azt jelenti, hogy a szerző személyiségének dominanciája meghatározó, ellentétben a hagyományos útikönyvek keresett személytelenségével. Maga a személytelenség valójában retorikai stílus, melynek célja, hogy a cáfolhatatlan hitelesség objektív konszenzusának benyomását keltse. Török könyve viszont alig említ tényt anélkül, hogy szubjektív véleményt vagy kommentárt ne társítana mellé. Határozottan nem Baedeker, és ez a nagy előnye.

Helyi „születésű” speciális útikönyvek

Ebbe a kategóriába rendszerint rövidebb könyvek tartoznak, melyek vagy a budapesti kultúra kisebbségi szempontjaira, vagy valamely speciális témára összpontosítanak (építészetre, vendéglátásra, vásárlásra stb.). Selleyi Anna *THE JEWISH FACE OF BUDAPEST (BUDAPEST ZSIDÓ ARCA)* című könyve természetesen a zsidó kultúra iránti érdeklődés megújulását tükrözi az 1989-es rendszerváltást követően. Ez a téma többnyire tabu volt a kommunizmus idején, amikor a hivatalos felfogás „meghaladta” az etnikai különbségeket, felülemelkedett rajtuk. Szélesebb kitekintésű (noha valójában nem útikönyvigényű, bár vannak ilyen elemei) a Komoróczy Géza szerkesztette 1999-es *JEWISH BUDAPEST: MONUMENTS, RITES, HISTORY (A ZSIDÓ BUDAPEST: EMLÉKMŰVEK, RITUSOK, TÖRTÉNELEM)*.¹⁰ Miként a szerkesztő megjegyzi, a könyv kiadása – legalábbis a címe – nem volt ellentmondás nélküli; többen állították, hogy már a „zsidó Budapest” eszméje mint olyan is történelmietlen egy ennyire asszimilálódott réteg esetében. Válaszul Komoróczy rámutatott, hogy ekkoriban számos könyv jelent meg hasonló címen, például a *ZSIDÓ RÓMA* (de emlithette volna a pontosan ekkor megjelent különösen jó útikönyvet, a *ZSIDÓ PRÁGÁ-T* is), vagy a Suhrkamp által kiadott *JÜDISCHES STÄDTEBILD* című német sorozatot. „*A zsidó Budapest* – teszi hoz-

⁸ PANNONIA HUNGARIA ANTIQUA – szerkesztette Hajnóczy Gyula, Mezős Tamás, Nagy Mihály, Visy Zsolt, 41–70.; az ITINERARIUM HUNGARICUM sorozatban, Archaeolingua Alapítvány, Budapest, 1998. Ennek a remek sorozatnak az „elérhetetlensége” szomorú tükröt mutatja a magyar könyvterjesztés tekervényeinek.

⁹ Török: i. m. 6.

¹⁰ Először magyarul jelent meg A ZSIDÓ BUDAPEST címen 1995-ben (Városháza és MTA Judaisztikai Kutatócsoport, Budapest). Az angol fordítás az „Atlantic Studies on Society in Change” sorozatban jelent meg (no. 101), a CEU Press kiadásában 1999-ben.

zá – egyrészt a magyar társadalom egyik megkülönböztetett elemét jelenti, másrészt a diaszpórában megjelenő egyetemes zsidó kultúra magyar változatát.”

Valamely kultúra kiemelése egy tágabb kultúrán belül noha olykor ellentmondásos, általában mégis üdvözlendő eltávolodás a „totális” útikönyv monolitikus szemléletétől. Ez utóbbi olvasói ugyanis elkerülhetetlenül különféle tételek halmazának tekintik az adott várost (egy barokk templom itt, egy szecessziós bank amott), melyben ezek a „tételek” kiszakadnak korszak- és kulturális kontextusukból, hogy „látványossággá” legyenek. Ezt rendre elkerüli a Városháza támogatásával megjelenő kiváló sorozat (OUR BUDAPEST), melyben Budapest egyedi építészeti, környezeti, kulturális, társadalmi és vallási vetületeiről szakemberek – de nem szakbarbárok – írnak rövid útikönyveket. Az intelligens érdeklődő nézőpontja ugyanis meglehetősen eltér az igyekvő szorgalmasétól, aki szépen teljesíti az útikönyv „kötelező látónivalóinak listáját”, és persze többre is vezet. Ugyan kit nem lelkesítene Zádor Anna beszámolója imádott klasszicizmusáról, vagy a fantasztikus és önzetlen Gerle Jánosé a város százfordulós építészeti örökségéről, hosszas kitérőkkel kedvenc szecessziós építészairől? Amennyire én tudom, ez egyedi eset a hivatalosan támogatott, de szellemileg független útikönyvkiadásban.

Az OUR BUDAPEST olcsó, alig kerül többbe, mint egy külföldi újság, magyarul, németül és angolul jelenik meg, és mostanában megújították: legújabb darabjai igen tetszetős illusztrációkkal (köztük archív képekkel) jelennek meg, szebb formátumban és tördeléssel. Eltekintve attól, hogy szerkesztői osztják a magyar kiadók beteges irtózását a függelékektől, név- és helymutatóktól, nehéz hibát találni bennük. Egy-egy cím ugyan kissé szokatlan (NIGHT LIGHTS, SHOPFRONTS), de alaposabban szemügyre véve kiderül, hogy összességében a város mozaikját adják ki, specifikusan és dokumentálva, ami szöges ellentéte a szervezett társasutak idegenvezetői által favorizált homogén kliséknek. Egy város, amely „valódi” és „időtálló” (hogy Barthes kritériumait említsük), szükségképpen palimpszeszt, rend és rendtelenség keveréke, ellentmondások és párhuzamok halmaza. Ezt tükrözi a sorozat azzal, hogy alkotóelemeire bontja a Budapest-imázst: külön könyv szól a római katolikus templomokról,

a protestáns templomokról és a szerbekről Pest-Budán; a lovas szobrokról szólót kiegészíti a (kommunista) szoborparkról szóló; a Dunakorzóról vagy a PARKOK ÉS ERDŐK-ről szóló kötetek ellenpontjai az IPARI MŰEMLÉKEK vagy a VÁROSI KÖZLEKEDÉS. Ami közvetve átüt a szövegekből, az Krúdy nosztalgijának vizuális kontextusa és periodizációja, Szerb Antal szokatlan és Karinthy kávéházi kultúrája; de nem kevésbé a Kosztolányi-féle rideg valóság, melyben a PÉNZPALOTÁK (ahogy a bankokkal foglalkozó füzet címe nevezi ezeket az épületeket) valójában támadásként értelmezhetők a szegénynegyedek lakói ellen. Az OUR BUDAPEST szövegei ugyanazt az infrastrukturális és kronológiai életszerűséget közvetítik, amely a város történeti és fiktív leírásaiból is árad.

Ugyanakkor a sorozat egésze a potenciális olvasónak a város afféle pot-pourri-ját kínálja – posztmodern módon a különféle narratívák és a számos, egymást átfedő leírások keverékét. A fősodorba tartozó útikönyvek – tudatosan vagy öntudatlanul követve a műfaj történelmi és irodalmi előképeit – többnyire ragaszkodnak a tanulás és szórakozás ikermegközelítéséhez. Egyrészt szállítaniuk kell a világi zarándokok számára előírt előmenetelt korunk materiális kultúrájának „húsfazeka” felé; másrészt igyekvően hódolniuk kell egy olyan civilizáció előtt, amely az átlagos utazó számára többnyire kiragadott, kontextusát veszített „látónivalókban” testesül meg. A Török-féle „eredeti” útikönyv kivált ebben tud sokat: demisztifikálja és dekonstruálja a fősodorba tartozó útikönyvek hagyományában létrehozott ikonokat. Ha ezt a könyvet az OUR BUDAPEST-tel együtt használja valaki, fel fogja fedezni velük azt a Budapestet is, amelyet szeretne megismerni, nem csak azt, ami kötelező. Az igen művelt és tudásszomjjal teli utazóknak is kellemes a kötelező penzumok alóli időnkénti felszabadulás, ami nekem azt a jelenetet juttatja az eszembe, amikor Prágában együtt reggeliztem a néhai Sir Ernst Gombrichkal. Felületes kávéházi fecsegésünket egy helyi művészettörténész érkezése szakította meg, aki alighogy mellénk zuhant, rögvest hosszas ditirambust kezdett zengeni egy cseh festő, Kubista kiállításáról, amelyet szerinte Gombrichnak semmiképp sem szabad elmulasztania, a professzornak feltétlenül meg kell ismernie ezt a nagy cseh mestert... Miután az öreg bölcs néhány percig

megadással hallgatta az ömlengést, fölemelte borús tekintetét félig elfogyasztott reggelijéből, és nagyon szelíden megjegyezte: „Igen, szeretném megismerni Kubistát. De nem túlságosan.”

Az OUR BUDAPEST sorozat köteteinek egyik legfőbb erénye belső hitelességük: a szerzőknek nincs más kötelességük, mint a város külföldre aspektusáról informálni az olvasókat – nem kell eladniuk a turistalátványosságok szokásos étlapját. A hitelesség persze ambivalens fogalom, amely hatalmas tudományos irodalmat hívott életre. Dean MacCannell egy nagy hatású munkájában a turistalátványosságokat a „*primitív népek vallási szimbolizmusához*” hasonlítja. A városnézést modern, kvázi-vallásos rituálénak tartja, ez a meglátás pedig újra felidézi azt a szakrális elemet, amely az első fennmaradt európai útikönyvet, a görög Pauszaniusz Hadrianus császár korabeli (II. század) munkáját is jellemzi.¹¹ MacCannell továbbá föl-hívja a figyelmet arra is, hogy „*a turizmus retorikája telis-tele van a hitelesség fontosságának manifestációjával: ez egy tipikus helyi épület, ez az a hely, ahol a vezér elesett... ez az igazi töviskorona eredeti darabja*”.¹² Pauszaniusz pontosan így járta végig Görögországot, hogy megtalálja azokat a szentélyeket, amelyek rituáléja eleve-nen őrizte a görög identitást a római megszállás alatt. Lehetséges olyan Magyarország- és Budapest-túra, amely összeszövi a magyar *lieux de mémoire*-t a magyar identitás komplex fogalmának kereteivel.

Voltaképpen minden útikönyv ezt teszi – tudatosan vagy öntudatlanul. A Mátyás-templom, a Hősök tere, a Parlament, a Szent Jobb és a magyar korona emez identitás legkézenfekvőbb látványpontja, noha a Magyar Nemzeti Galéria, a Gül Baba türbéje, a kálvinista templom, a Mátyás-pince, a sokat siratott New York kávéház, a Szabadság-szobor és a Szoborpark is szólam vagy ellentpont lehet a főtémához képest. A magyar identitás nem monolitikus, de sokszálú, olykor ellentmondásos, alkalmanként kifejezetten skizofrén. És összes eleme föllelhető a Janus-arcú Budapesten, melynek önmagának is megvan a maga diszk-

rét identitása vagy „szelleme”, noha vita folyik akörül, miben is áll ez, és hol is leledzik. Az útikönyvek mindazonáltal vizuális megnyilvánulásait keresik folyamatosan.

Az „autentikus” élmény megalkotása és eladása

Egy lengyel tudós számba vette a „turizmus vezérelt” kíváncsiság kielégítésének veszélyeit és következményeit, ha és amennyiben annak tárgyait pusztá spektákulummá fokozzák le: „*A vizuális imáznak számos értéke van, melyeket okosan hasznosítani, értékesíteni lehet; de az emlékezet és a vizuális érzékenység elkoptatásával, még ha az érzékek jóllaknak is a formával és a mozgással, homály borul a fogalom mélyebb jelentésére, amely több időt és szellemi erőfeszítést igényel. Fontosabbá válik a látás és a tapasztalás, mint a megértés. A kommunikáció mind könnyebbé válása és a tartalom és hely hitelességének kultusza, amely különösen a nyugati kultúrákra jellemző (és a szentek ereklyéinek kultuszából ered), megteremt a »kézzelfogható« élmény iránti szükségletet. Ez pedig a tömeges »kulturális« turizmus robbanásszerű növekedéséhez vezetett, amely felszínes, sietős és szellemi föl-készülés nélküli.*”¹³

Az ilyen hajthatatlan és sarkos észrevételek, mint a lengyelországi köztéri emlékművek fő felelőséé, nem arra valók, hogy megkedveltes-sék az illetőt a túraszervezőkkel (még kevés-bé a DVD-gyártókkal); de azt a széles körű ér-zést reprezentálják, hogy a modern turizmus – még ha a nemzeti gazdaságok segítségére siet is – az autentikus kultúrák halálát sietteti; nemcsak tárgyai kifosztásához vezet, de meg-hamisítja a vásárlói várakozást is. A tudás és megértés fölhalmozása helyett (így szól a vád) a turizmus manapság előre csomagolt „pót-lék”-élményt kínál, amelyet piacképes ikonok-ból és kétes „örökség”-fogalomból fabrikált

¹¹ Dean MacCannell: THE TOURIST: A NEW THEORY OF THE LEISURE CLASS. (New York, 1976. 2.)

¹² MacCannell: i. m. 6.

¹³ Ezek a gondolatmenetek Andrzej Tomaszewski professzor előadásában szerepelnek, amelyet a MÉMOIRE ET CITOYENNETÉ című Európa Tanács-konferencián tartottak Delhiben 1998. szeptember 26-án, valamint elhangzott a Krakkói Nemzetközi Kulturális Központban tartott ÖRÖKSÉG ÉS TURIZMUS című konferencián is (1998. szeptember 17–20.). Megjelent a Krakkói Nemzetközi Kulturális Központ Jegyzőkönyvei 1997. június–1998. decemberi számában. Éves periodika, No. 7. Krakkó, 1998. 23.

össze. És valóban: a turizmus meglehetősen homályos fogalma ma mindent átölel: a gondolkodó egyén ismeretgyarapításának felvilágosult kísérletétől a szexturizmus legmélyebb bugyraiig, beleértve a leggazdagabb országokból jövő turisták elkésérítően szegény országokban véghezvitt ökológiai pusztításait is.

Az útikönyvíró valahol a két véglet közt áll – legjobb esetben liberális szellem, aki új kulturális perspektívákra nyitja rá olvasói szemét; legrosszabb esetben igénytelen és szellemtelen fogaskereke egy iparnak, amelyet így jellemeznek: „a szórakozás és pénz nevében kifosztja a kultúrákat... megsemmisíti egyéniségiüket... a kereskedelem kapzsi paródiája”.¹⁴ A modern útikönyvekben érzékelhető a feszültség a látnivalók normatív megközelítése – amit korábban a legfontosabb látványosságok elé tett „csillagokkal” jelöltek (egy John Murray- vagy Karl Baedeker-könyvben) – és a posztmodern, nem normatív, „ahogy esik, úgy puffan”-szerű megközelítés között. E második típus végletes példáját illusztrálja MacCannell megjegyzése, miszerint „...potenciálisan bármi vonzó. Mindössze egy emberre vár, aki veszi a fáradságot, és úgy mutatja meg egy másik embernek, mint valami fontos, megnézésre érdemes látnivalót”.¹⁵ Valójában persze az útikönyvírók (legalábbis azok, akik tájékoztatlan tömegeknek dolgoznak) nem engedhetik meg maguknak, hogy szem elől téveszessék a „kodifikált” látnivalók sorát, nem térhetnek le a hallgatólágoosan elfogadott látványosságok ökörcsapásáról, hiszen olvasóik elsősorban ezt várják tőlük. Többnyire kompromisszum születik; a BLUE GUIDES például az utolsó évtizedben elhagyta a csillagrendszert, nyilván úgy érezték, hogy ez lekezelő bánásmód az olvasókkal. A másik oldalon viszont a tömegturizmus útikönyvei „ezt látni kell”-felsorolásokat, „a legfontosabb tíz látványosság”-felsorolásokat közölnek egy-egy városról, vagy más, hasonló formulával könnyítik meg olvasóik dolgát.

Vajon Budapest és az útikönyvei hogyan boldogulnak ebben a telhetetlen és mohó környezetben, és vajon a „hitelesség”, autenticitás mi-féle normáit kell számon kérni rajtuk? Ahhoz, hogy válaszoljunk erre a kérdésre, „helyből” el kell fogadnunk, hogy „a hely és hitelesség kultusza” nagyon széles sávban interpretálható, a száraz és tudományos megközelítéstől egészen a szubjektív és szokatlanig. Például Török András, amikor THE BUDAPEST OF THE IMAGINATION című könyvében a „hely szelleméről” ír, egy építészírót idéz, aki szerint, „Budapest városának szelleme 1960-ra a történelmi budai Várnegyedbe vonult vissza”. Akkoriban igaza is volt, mondja Török, „de a város szelleme úgy viszonyul a turistákhoz, mint ördög a szenteltvízhez: menekül tőle... Tehát a hatvanas években... a Gozdsu udvarba [VII. kerület, Király utca] menekült, ahol száz évvel korábban tíz lakosból hét zsidó volt. De gyorsan nyilvánvaló lett, hogy a hongkongi üzletemberek terve – hogy kereskedelmi központot építsenek ezen a telken – ismét menekülésre késztetné a szellemet”. (Hozzá kell tenni, hogy az üzletemberek állítólagos szándéka szerint itt egy új promenáda jött volna létre, hozzá egy új közösség az ő sajátos stílusjegyeivel, ekként a helynek új szelleme született volna.) Ennek az olvasatnak az alapján „Budapest szelleme” konzervatív, a túléléséhez a megismerés, nosztalgia, folyamatosság és nyugalom keverékére van szükség. Török úgy írja le, mint olyan valamit, melynek identitását az határozza meg, hogy mi elől kell menekülnie. „Marad-e még hely, ahová mehet?”, kérdi egy délibábot kergető ember keserűségével.¹⁶

¹⁴ Michael Bywater: MILLENNIAL BESTIARY: THINGS WE COULD HAVE DONE WITHOUT IN THE PAST 1000 YEARS. 12. TOURISM. *The Observer*, 1999. április 18. 14.

¹⁵ MacCannell: i. m. Második kiadás. (N. Y., 1999.) 192.

¹⁶ *Matrix* 34. szám, 1991. nyári szám. 64–65. A folyóirat e számának teljes egésze a THE BUDAPEST OF IMAGINATION, szerkesztette Linda Leith; 100, St-Anne-de-Bellevue, Quebec H9X 3 L4, Canada. Érdekes, hogy Török a Budapest-útikönyvének harmadik, átdolgozott kiadásában, amely hét évvel később jelent meg, nem mondja el ezt a Gozdsu udvarról (BUDAPEST: A CRITICAL GUIDE. Corvina, 1998. 169–170.), csak megjegyzi, hogy „a terület a korábbi zsidónegyed központja, és megőrzött valamit annak atmoszférájából”. Az ellentmondásra mutat rá remek cikkében Szegő György a *The New Hungarian Quarterly*-ben. (45. évfolyam, 176. szám, 2004. tél – THE GOZDSU COURT IN THE JEWISH TRIANGLE, 108–116.)

A válasz: valószínűleg nem. A mi korunk már nem megfelelő terep annak a „helyszellemnek”, amelyet olyan késő romantikus írók ünnepeltek, mint Lawrence Durrell vagy Henry Miller, már csak azért sem, mert a „hiteles” hely azonnal hiteltelenné válik, mielőtt a legnagyobb példányszámú útikönyvek fölhívják rá a figyelmet. Éppen úgy, ahogy a tévéreklámok is gyakran jobbak és vonzóbbak, mint azok a termékek, amelyeket reklámoznak, a „helyettes” élmények, amelyeket szakszerűen csomagolnak és dobnak piacra, a vásárlót azal kecsegtetik, hogy gyorsan hozzáférhető és látványosan kielégítő. Ami Magyarországot illeti, a föltételezett „hitelesség” egyes elemeit – a cigányzenétől a pusztai betyárokig – az a veszély fenyegeti, hogy az amerikai rezervátumok lakóinak sorsára jutnak; a legrosszabb esetben ezek az emberek szerepjátszásra kényszerülnek, ami leginkább lealacsonyítja azt a kultúrát, amelyet pedig megőrizni és fönntartani akar. Míg az indiánok és a bennszülöttek visszavonulnak vagy erőszakkal visszakényszerítetnek a kulturális gettókba, a közép-európai nemzeti kultúrák látványos, népi aspektusait sztereotípiák piacképes együtteseként kínálják a turistacsoportoknak. Már a szocializmus idején is ezt tették. A nagyvárosokban viszont egy ettől kissé eltérő folyamat zajlik. A vidék naiv „népi” világának helyét a „helyettes” kifinomultság veszi át: „a bennfentesek útikönyve” annyira elterjedt, hogy már mindannyian „bennfentesek” vagyunk, ha egyszer magunkba szívtuk ravasz útikönyvünk fura prózáját.

A hitelesség kérdését bonyolítja az útikönyvírók növekvő felelőssége, hogy elkerüljék az etnikai vagy vallási érzékenységek fölösleges vadját. Ebben a világias korban (legalábbis ha Nyugat-Európáról beszélünk) némiképp ironikus, ha a tömeges fogyasztásra szánt szövegek egyre nagyobb tisztelettel kezelik a különféle vallásos tárgyakat, nem azért, mert annyira tiszteletet érdemlők, hanem mert követőik annyira hisznek bennük – bizonyos esetekben megtorlással fenyegetőznek, ha a tisztelet nem látható eléggé. A helyzet Budapesten nyilvánvalóan nem ez, de érdekes látni, hogyan kezelik az útikönyvek mostanában a Szent Jobbot; különösen, ha arra gondolunk, hogy a közép-korban a relikviák és a hozzájuk kötődő búcsúk a zarándokok számára készült útikönyvek legfőbb elemei voltak. Mint turistalátványossá-

gok, a relikviák a legmaradandóbb elemek a IV. századtól napjainkig, még akkor is, ha a mai tudós cicerone az ő világi elméjével némi zavarodottságot érez.

A kortárs útikönyvszerzőnek némi nehézségbe ütközik eltalálni a megfelelő hangnemet az ünnepelt Szent Jobbal kapcsolatban. A legbiztonságosabb taktika, amely sem a hívőket, sem a patriótákat nem sérti, ha kommentár nélkül idézi a különféle állításokat; ilyenkor kézre állnak az olyan formulák, mint az „*úgy hiszik*” (BLUE GUIDE), „*úgy mondják*” (INSIGHT GUIDE) vagy „*állítólag*” (PRESTEL). Viszont a TIMEOUT útikönyv, föltehetően laza és fiatal olvasótáborára gondolva, tiszteletlenebb, mint a legtöbb társa: „*Szent István mumifikált ökle egy Máttyás-templom alakú díszdobozban fekszik... Ha egy húszast dobnak a nyílásba, megvilágosodik ez a rémes relikvia.*”¹⁷ Az EYEWITNESS GUIDE hasonlóan tónusban ír a Szent Jobbról: „*a legbizarrabb ereklye egész Magyarországon*”. Talán azért, hogy elkerüljék a relikvia eredetisége kommentálásának veszélyeit, az útikönyvszerzőket legkivált a megvilágító apparátus látszik érdekelní. Frank Strzyzewski elmondja olvasóinak, hogy dobjanak húsz forintot a dobozba, és ezért 118 másodperc fényárt kapnak. Török azt írja, hogy „*dobjon egy húszast a nyílásba, és a relikvia fénybe borul. Ha nem rögtön, az ór megkocogtatja a dobozt, és ime, tényleg*”. Az INSIGHT GUIDE szinte az egyetlen, amely közvetlenül kétségbe vonja a Szent Jobb eredetiségét, szárazon megjegyvezve, hogy ugyan „*állítólag Szent István jobb keze, de valószínűleg a XIV. vagy még inkább a XV. századból származik*”.

Az útikönyvek hallgatólagosan arra a pragmatikus álláspontra helyezkedtek, hogy a relikvia eredetisége nem kérdés; az számít, hogy sok ember hitt vagy még mindig hisz benne. Ez teszi turistalátványossággá; ez lehet szent azoknak, akik így akarják, a többieknek egyszerűen érdekesség. Tágabb értelemben, ahogy MacCannell és mások is rámutattak, minden „látvány” – az emlékműre, épületek, panorámák és ereklyék – részévé válik a turistarituálé, és ebben az értelemben mind szakrális. Ez teszi őket emblematikussá egy adott kultúrában; az, hogy birtokolják azt, amit Walter Benjamin aurának nevezett, de ugyanez (mint a turizmus kritikusai állítják) elválasztja őket

¹⁷ TIMEOUT BUDAPEST GUIDE, több szerző, Penguin Books, London, 1996. 46.

az adott kultúra „valódi természetétől”. Hitelességüket nem az határozza meg, amik, hanem az, ahogy használják őket. Alighanem ez fáj a már idézett Tomaszewski professzornak, hogy inkább a turisztikai „rátét” látszik az „aurán”, mint a lényeg.

Turizmus és a látnívalók kisajátítása

Mindazonáltal, noha Tomaszewski vagy Török panaszai nem új keletűek, és könnyű egyetérteni velük, valószínűleg éppoly óvatosnak kell lennünk a turizmusellenes klisékkel, mint magának a turizmusnak a kliséivel. Érdekes, hogy a turizmus kárhóztatása egyként jellemzi a reakciós írókat és azokat, akik magukat épp az ellenkező oldalhoz sorolják – például Roland Barthes-ot. A GUIDE BLEU-ről írott híres kritikájában azt állítja, hogy a sorozat „főlölegesnek tart minden elemző leírását; a magyarázatot éppúgy elveti, mint a jelenség ismertetését; egyetlen olyan kérdésre sem ad választ, amely felülül a modern utazóban, amikor egy valódi és időtálló tájon halad keresztül. A műemlékek egyedüli kiemelése megfosztja a vidéket és lakóit realitásuktól...”.¹⁸ Ez az ellenvetés ironikusan fejtetőre áll Thomas Pynchon V. című regényében, melyben egy „anarchista beütésű” pincér keserű gúnnyal figyel egy turistavendégét. Elképzeli, amint az azt az illúziót táplálja, hogy a város kínál neki bármit az útikönyvlistán kívül: a világítótornyot, amely már csak az emlékezetben létezik (Alexandriában vagyunk), a „látványos vagy arctalan” arabokat, emlékműveket, sírokat, modern szállodákat.¹⁹ Az anarchista pincér számára a „valóság”, amely elől Barthes panaszai szerint a GUIDE BLEU kitér, nem több, mint egy egzisztencialista fekete lyuk. Mindazonáltal Pynchon még tárgyai felől szemléli a turizmust, míg a reakciósok panaszai szinte mindig a felsőbbrendű „utazók” (azaz önmaguk) szempontjából indulnak ki, akik sznobisztikusan szembe fordulnak a tömegturizmussal. Ahogy Hans Magnus Enzensberger szikáran megállapítja: „A luxus, amit gondolkodás nélkül kisajátítanak, bűnnek minősül, ha a tömeg is magáévá teszi.”²⁰

A „kisajátít” ige a turizmus középponti paradoxonához lendít bennünket, amelyet az útikönyvek is alkalmaznak a látnívalók válogatásában és leírásában. Számos tudós fölhívta a figyelmet arra a módra, ahogy a turizmus „kisajátítja” tárgyait, a kulturális imperializmus e tetteire, de arra is, hogy egyszersmind virtuális világpárhuzamot alkot azzal a társadalommal, melynek kultúráját „kisajátítja”. Hogy ismét Enzensbergert idézzük: „*ma a látnívalók iránti kereslet meghaladja a kínálatot*”,²¹ aminek elkerülhetetlen eredménye, hogy új látnívalókat kell létrehozni; feltalálni vagy átalakítani olyan tárgyakat, melyeknek van ugyan valamilyen elsődleges funkciójuk, de használhatók turista látványosságként is. A látnívalók megsokszorozásának e második módszere oly régi, akár a turizmus maga – az embernek eszébe jut például a párizsi hullaház: a XIX. században háttorzongató látványosságként szerepelt, még a viszonylag komoly John Murray kézikönyveiben is, melyek szerkesztői azért figyelmesen distanciálták magukat a morbid és vulgáris furcsaságtól, amely azonban kétségtelenül látogatásra készítette a legtöbb olvasót. („*A fájdalmas helyszín – szípong Baedeker – sok nézőt vonz, főként az alacsonyabb osztályokból.*”) A másik megoldás, az új turistalátványosságok „feltalálása” gyakran ellentmondásos „örökségkiállítás” eredményez, tipikusan a „téma-parkot”. A fizikai relikvia nem enged utat a „tápasztalásnak”, viszont gyakran elszakad attól a (feltételezett) történelmi realitástól, amelyet mímel. A budapesti Szoborpark merész kísérlet arra, hogy miként lehet ezzel a problémával integritásunkat megőrizve szembesülni – ideológiai „téma-park”, de azért mégsem a „kommunizmus Disneylandje”, annak ellenére, hogy a büfében giccses-vicces dolgokat – például Molotov-koktél – árulnak, amire az útikönyvek elkerülhetetlenül fölhívják a figyelmet.

Ezzel ellentétben a budavári viaszfigura-kiállítás, a történelmi panoptikum (Budavári Labirintus) azt a gyakorlatot űzi, mely a szenzációnak megátalkodottan elsőbbséget biztosít a tudással szemben. Ez persze a kortárs útikönyvíróknál is így van – nagyon kevés olyan tárgyilagos szerző akad köztük, mint Frank Strzyzewski, aki a REISE KNOW-HOW-sorozatban

¹⁸ Roland Barthes: AZ ÚTIKALAUZ. In: MITOLÓGIÁK. Európa, 1983. 108. Ádám Péter fordítása.

¹⁹ Thomas Pynchon: V. (London, 1995.) Lásd *inter alia* 408–409.

²⁰ Hans Magnus Enzensberger: A THEORY OF TOURISM. *New German Critique*, 68. szám. Különkiadás az irodalomról. (Tavaszy-nyár, 1996.) 121.

²¹ Enzensberger: i. m. 127. és 130.

annyival intézi el az egészet: „*az egész nem más, mint turistacsalogatás*”.²² Ebből kitűnik: elvárja olvasóitól, hogy megértsék, ő nem ilyen turistáknak írja a könyvét. A népszerű útikönyvek közül Frommeré még keményebb („*érdektelen, giccses kiállítás Magyarország korai történelmének »legendáiról«*”).²³ Jellemző, hogy Török András hosszas magyarázatokkal szolgál, amelyek sokkal érdekesebbek, mint a lehangoló labirintus, és elvezetnek abba a „valóságba”, melynek hiányáról Barthes panaszkodik. Elmeséli, hogy a viaszmuzeum magánkezdeményezésből született, melynek óriási bankkölcsönre volt szüksége, ezért magasabb a belépődíj, mint az állami múzeumokban; hogy a látogatók eltévedhetnek a barlangokban (ezért a kötelező vezetett túrák); és hogy a páratartalom 90%, ezért a figurák ruhája képlékennyé válik. És azt is, hogy egy postás rendszeresen lejtött a barlangokba, hogy kézbesítse a leveleket azoknak, akik idemenekültek a II. világháború idején.²⁴ Miután ő ezt közzétette, a labirintus kiszélesítette programját: a panoptikum kiadványai *inter alia* „*Európa legismertebb autentikus barlangfestszményeit*” ígérték a közönségnek, valamint „*éjszakai útkereső túrát azoknak, akik nem félnek önmaguktól*”, továbbá egy „*civilizációnk sorsa*” című kiállítást, mely negyvenmillió éves fossziliákra épül. Ezek a kihagyható szenzációk mind aláhúzzák Török száraz kommentárját a labirintus központi kiállításáról, amely a magyar történelemtől szól, s amelyről ezt írja: „*semmi nincs benne az újabb és kevésbé dicsőséges időkről*”.

Az ideológia és az útikönyv

Az egyik leginkább gondolatébresztő, viszonylag újonnan létrehozott látványosság a már említett nagytérenyi Szoborpark. A posztkommunista országokban egyedülálló módon a városatyák úgy döntöttek, hogy kiállítják Budapest már nemkívánatos szocialista realista emlékműveit, mintegy annak szimbólumaként

is, hogy mekkora a demokrácia teherbírása a kényelmetlen múlt elviselésében, ellentétben a totalitárius rezsim kiirtási-eltüntetési szándékával. Ahogy az építész (Eleőd Ákos) mondta: „*Ez a park a diktatúráról szól, és amint lehetségessé válik annak a diktatúrának a kifejezése, ábrázolása, bemutatása, abban a pillanatban a park már a demokráciáról is elmond valamit!*”²⁵

Ebben a megjegyzésben van valami finomság, amelynek közvetítésével az útikönyv, úgy tűnik, nehezen birkózik meg. Annak ellenére, hogy a Szoborpark az egyik legérdekesebb (és legkényesebb) példája annak, hogy egy győztes ideológia hogyan jelenít meg egy legyőzött ideológiát, számos útikönyv (BAEDEKER, 2000-es kiadás, REISE KNOW-HOW, 1998-as kiadás és mások) meg sem említi. A politikára érzékenyebb könyvek, különösen amelyek fiatalabb olvasóknak íródnak, fölismerni látszanak, hogy jelentőséggel bír, de hogy mi is az, abban már zavarosak („*valóban döbbenetes élmény*”, írja a LONELY PLANET; „*egyike Európa egyedülálló múzeumainak*”, jelenti ki a TIMEOUT). A nemrég megjelent BUDAPEST BRADT CITY GUIDE (2004), a kis útikönyvsorozatok közül az egyik legügyesebb, egy egész oldalt szentel a parknak, de úgy tűnik, némiképp félreérti a kiállítás geneziséjét: „*Amikor a kommunizmus összeomlott, ez nem emlékműnek készült; ellenkezőleg: ez volt a szocializmus jelképeinek lerakóhelye; jelentéktelen terület, 15 kilométerre a város központjától, mintegy szimbolizálva, hogy az ország lezárja ezt a korszakot.*” A „*lerakóhely*” kifejezés behatol a TIMEOUT leírásába is, míg egyébként kiadványok a „*sírhely*” asszociációival játszanak.

Bob Dent kitérő BLUE GUIDE-jára marad a park eredetének és tartalmának részletes és megfontolt leírása. Még fontosabb, hogy szenvedélymentesen hívja föl a figyelmet azokra az ellentmondásokra, hogy az egyik emlékmű a Franco ellen harcoló Nemzetközi Brigádok magyar tagjaira, egy másik pedig azokra az önkéntesekre emlékeztet, akik a visszavonuló németek ellen harcoltak 1944–45-ben. Ez utóbbi fölingerli a *Budapest Week INSIDER'S HUNGARY* szerzőjét, aki ennek az emlékműnek a parkban való szerepeltetését „*nemcsak olcsónak, de egyenesen sértőnek*” tartja. A megjegyzés neural-

²² Frank Stuzzewski: BUDAPEST UND UMGEBUNG. Reise Know-How Verlag Peter Rump GmbH, Bielefeld/Brackwede. Második, javított kiadás, 1998. 223.

²³ FROMMER'S BUDAPEST AND THE BEST OF HUNGARY. Második kiadás. New York, 1998. 139.

²⁴ András Török: BUDAPEST, A CRITICAL GUIDE. Harmadik kiadás, 1998. Corvina. 63.

²⁵ Idézi: BOFOS GÉZA: SZOBORPARK – A MI BUDAPESTÜNK útikönyvsorozat. Budapest, 2002. 6.

gikus pontot érint; valamint érzékelteti annak a nehézségét, hogy a szöveg a tudatlannal is megértesse azt a komplex harcot, amely a hivatalos ikonológiában kifejeződvén a nemzet lelkéért folyik. A látogatónak a Boros Géza által írt és a Városháza kiadásában 2002-ben megjelentetett füzetéhez kell fordulnia, ha jobban meg akarja érteni, miért kerültek ide ezek az emlékművek – akár egyetért a döntéssel, akár nem. Közelebb visz a lényeghez Dent eszes megjegyzése, miszerint a park negyven szobrának többsége „*a hatvanas, hetvenes, sőt a nyolcvanas években, a Kádár-kor liberális szakaszában készült*”. (Például a spanyol polgárháborúban harcoló magyarok emlékművét 1970-ben állították föl.)

Eltekintve az olyan nyilvánvaló történelmi ferdítésektől, mint Steinmetz és Osztapenko kapitány legendás mártírhalála (amelynek valódi körülményei a rendszer ideológusainak minden erőfeszítése ellenére bizonyos ismertségre tettek szert), a kommunista rezsim az antináci és antifasiszta harc igazi mártírjait is mindenáron monopolizálni kívánta. A történelem kommunista kisajátítására adott tudatos viszonzálasz rejlik a Szoborpark néhány ellentmondásos válasza mögött. Ezt nemigen lehet megérteni az útikönyvekből, amelyek pusztán „lerakóhelyről” és „sírokról” beszélnek, és szemmel láthatóan nem ragadják meg a mártíromság kommunista instrumentalizációjának mértékét. A látogató legjobban Boros útikönyvéből érti meg, mi történt, melyben elolvashatja, hogy Makrisz Agamemnonnak a Nemzetközi Brigádokban harcoló magyarokról készült emlékművét 1993-ban távolították el a városból, és tették a helyére a szovjet munkatáborok magyar áldozatainak emlékművét. Fölbecsülhetetlen érték, hogy Boros összefoglalja néhány szobornak a parkban való elhelyezéséről folytatott eszmecsereket, valamint rávilágít az egész projekt mögött húzódó gondolkodásmódra, különös tekintettel az építés elképzelésére a (még be nem fejezett) egészről.

A vértanúság kizsákmányolása a tömegmanipuláció politikai és ideológiai eszköze, melynek számos kontextusa van, Krisztus keresztre feszítésétől a mai iraki és palesztin öngyilkos merénylőkig. A hatalom, amely emlékművet állít a „hősöknek” és a „mártíroknak”, természetesen elvárja, hogy ezeket a műveket „névértéken” fogadják; az útikönyvek pedig hagyó-

mányosan hajlanak az engedelmességre (például tartózkodnak az ironikus kommentároktól, amikor tiszteletudóan felsorolják a Közép-Európában föllelhető szovjet „felszabadítási emlékműveket”). A vitatott emlékművek emelése és ledöntése visszatérő jelenség Budapest viharos történelmében, és van köztük néhány ünnepelet (és hírhedt) példa. Itt van például Hentzi tábornok neogótikus emlékműve, amelyet Ferenc József állíttatott föl az abszolutizmus korában Budán, a Szent György téren. (Hentzi 1848-ban az osztrák helyőrség parancsnoka volt, aki Buda ostrománál esett el, így a Habsburg uralom mártírja lett.) Az emlékmű a Habsburg legitimitációt volt hivatva hangsúlyozni – így a lehető legnagyobb erkölcsi támadást jelentette azoknak a magyaroknak a szemében, akik az 1848-as forradalmat törvényesnek tudták. Az 1899-es lebontása hosszú ideológiai harc eredménye volt, szimbolikus jelentőséggel bírt; kísérletet tett arra, hogy egy köztéren a megszállt Magyarország imázsát az egyenrangú partner-Magyarországgal helyettesítsék. (Csak mellékesen: egyetlen újabb útikönyvben – még Törökében sem – említi Hentzit.)

Jobban idevágó példa Görgey tábornok lovas szobra; Görgey, aki máig fontos törésvonal megtestesítője a magyar társadalomban és történettudományban. Ifjabb Vastagh György lovas szobrát 1935-ben, a Horthy-korszakban állították föl. Buda ostroma idején, 1945-ben bombatalálalát érte, majd a kommunisták beolvastották – a bronzot alighanem Sztálin szobrához használták föl 1951-ben. A hivatalos sztálinista kutatás a Kossuth-vonalat erősítette Görgeyvel kapcsolatban, aki ilyenformán ismét *persona non grata* lett, és kiretusálták a nemzeti panteonból. A kommunizmus bukása után Vastagh szobrának másolatát állították föl (1998-ban) a Korona kávéházzal szembeni bástyán, a Várhegyen. Alighanem a magyar történelem és társadalom rendkívül izgalmas kérdéseivel lehetne foglalkozni egy erről a szoborról, illetve tárgyának rendkívüli sorsáról folytatott diskurzus során, viszont az útikönyveket hiába forgatjuk az emlékművet vagy a személyt keresve. Az útikönyvkinálat ilyen hiányai – mi az, ami *nem* elégséges a látnivalók kánonába való bekerüléshez – fakadhatnak nem-törődömségből, a korszellemből vagy nyilvánvaló propagandisztikus okból (ebben az eset-

ben valószínűleg nemtörődomségből). Csak a Prohászka László által írott LOVASSZOBROK című kötet (az OUR BUDAPEST sorozat 1997-es darabja) ad teljes körű beszámolót a Görgey-émlékműről, érdekes esztétikai kommentárral – de ez a sorozat Magyarországon kívül nem kapható.

Suppressio veri

A kortárs útikönyvírók természetesen gyakran találják szembe magukat nehéz etikai döntésekkel, amikor elnyomó országokról írnak – ez a probléma áll Roland Barthes támadásának középpontjában, amikor azt a nyájasságot kárhoztatja, amellyel a GUIDE BLEU egyszerűen említés nélkül hagyta Franco tábornok Spanyolországának politikai realitásait. A Budapestről és Magyarországról a kommunizmus idején kiadott útikönyvek gyakran elég jók, ami az előírasságot illeti, de nem meglepő módon minden „érzékenynek” tartott aspektust messziről kerülnek. Mindazonáltal határozottan sokkal jobbakként, mint az Intourist-féle kiadványok, amelyeket WHY COME TO SLAKA? (MIÉRT UTAZZUNK SLAKÁBA?) (1986) című burleszkjében Malcolm Bradbury oly fantasztikusan szatirizált. A turistabrosúrák roncsolt angol nyelvét szellemesen parodizálja, a Slaka Népköztársaságról szóló útikönyv az ilyen típusú munkák karikatúrája, még az igazságot véletlenül leleplező nyelvbotlások is benne vannak. Például a Slaka „eredményeiről és politikai rendszeréről” szóló fejezetben, melyet nagyvonalúan maga a kulturális miniszter írt, ünnepli a „szülőföld nemzeti gyülekezetét”, amelyben „minden csoport képviselve van: az állambiztonsági bizottság, a miniszterek tanácsa, katonai vezetőink és még választott képviselők is. Ők adnak tanácsot a Legfelsőbb Tanácsnak (Politbüro), amely a megvalósításról határoz”. Az oldalt, amelyen ez a hasznos szöveg szerepel, jellegzetes, kopott, fekete-fehér fotó illusztrálja, melyen egy magyar „csikós” hajtja vadlovaikat egy villanyoszlop felé. A képaláírás szerint: „Slakai pásztor hajtja nyáját a jövőbe.”

Ez a szöveg alaposan eltúlzott paródiája a Kádár-rezsim alatt a külföldiek számára írott útikönyveknek, a diktatúra árnya rávetül azért a történelmi fejezetre, például a Corvina 1967-ben kiadott, Budapestről szóló német útikönyvében. Utolsó három bekezdése az 1947-től a kiadásig terjedő időszakot úgy mutatja be, mint az ötéves tervek, a prosperitás és haladás

diadalát, ami persze annak köszönhető, hogy „a nép” uralkodik az élet minden területén. 1956-ról ezt írja: „A főváros vezető szerepe az ország életében szolgál magyarázattal arra, hogy 1956 őszén az ellenforradalom a néphatalom elleni legélesebb támadását éppen Budapesten kezdte el.” Ez kitűnő példa a kormányzati mellébeszélésre, amelyet olyan oximoronok jellemeznek, mint a „szocialista legalitás”, de sokkal inkább tettetett bagatellizálásról tanúskodik, semmint egyértelmű hazugságról, amely akkoriban erős divat volt a Szovjetunióban vagy a maoista Kínában. A város turisztatérképeit – leszámítva az alkalmi tiszteletteljes kalapemelést, mint amilyen a „Georgi Dimitrov, a bolgár és európai munkásmozgalom hőse”, vagy Tolbuhin marsall – inkább a látóvalók száraz felsorolása és határozott prózaiság jellemezte, mint a nyomuló propaganda. Mindazonáltal még a Corvina-útikönyv viszonylag visszafogott dicsekvésében is („A ragyogó kirakatok már nemcsak a központi városrészeket élnélik, hanem a külső kerületeket is”) Bradbury paródiájának tompa visszhangját halljuk: „A fejlett víztorma-ípar a mezőgazdasági szervezés csodája. Nukleáris technológiánk a készleteire büszke, és RMBK Kijev-típusú reaktorunk, az ő fantasztikus kisugárzásával az egész nép felvillanyozására alkalmas.”

A legnagyobb útikönyvkiadók nagy ívben elkerülték a kommunista országokat 1989 előtt, nem is annyira etikai alapon, inkább azért, mert felismerték, hogy nem sok nyugati akart odamenni. Ez persze átengedte a teret a szelíd helyi kiadóknak, amelyek olykor idegen nyelven is adtak ki könyvet. Eugene Fodoré (aki maga is magyar származású) az érdem, akinek FODOR'S HUNGARY (1987 – egy korábbi FODOR'S EASTERN EUROPE-ból rövidítve) című kiadványában remek és őszinte A KORTÁRSI KELET-EURÓPÁ-t áttekintő fejezet van Schöpflin György tollából. A nyolcvanas évek közepének Magyarországról szóló bekezdés nemcsak a korrektség példája, de szárazon cáfolja is „a legboldogabb barakk a szovjet táborban” kliséjét: „A magyarok... hiszik, hogy jobbakként, mint szomszédai – a rezsim hallgatólagosan erősíti is ezt a hitet, mint az elégedettség népszerűsítését –, de ugyanakkor keményen kell dolgozniuk a kiváltságért. A magyarok többségének két állása van: csak így tudnak megélni.”

Az „igazat” elmondani a mai Magyarországról (2005) – vagy bármely más szabad országról – bizonyos értelemben összetettebb és

nehezebb feladat, mint olyan országról írni, amelyről tudjuk, hogy a hivatalos információk legtöbbször a félrevezetést szolgálja. A leghétköznapibb példát idézve: számos útikönyv megküzdött azért, hogy például a bűnözési rátát megfelelő perspektívába helyezze az aggodalmas csoportos turisták számára, akiknek tudatlansága az európai földrajz tekintetében, valamint „műveltségük” viszonylagossága is legendás. Nem vitás, hogy a bűnözés erősen emelkedett Budapesten 1989 után, hiszen a rendőrség fölkészületlenül és rosszul fölszerelten fogadta az új szabadság bűncselekményeit. Közvetve ezt tapasztalhatja a turista, amikor egy, a helyi maffia ellenőrzése alatt álló étterembe látogat, vagy az utcai zsebtolvajok áldozata lesz. A ROUGH GUIDE-nak mégis biztosan igaza van, amikor azt mondja, hogy bár a város „nem olyan biztonságos éjjel, de még mindig sokkal kevésbé veszélyes, mint bármely nyugati főváros”. A TIMEOUT, noha bőszéges tájékoztatást ad arról, hogy mi és hol biztonságos, ugyanilyen egyértelműen összegzi véleményét: „Budapest az egyik legbiztonságosabb város.”

Ezt muszáj hangsúlyozni, különösen akkor, ha figyelembe vesszük, hogy a FIELDING'S THE WORLD'S MOST DANGEROUS PLACES című kiadványban, amely az utazási broszúrák verbális iszapjának amerikai ellenpontja, a kiadó szülőföldjének (Oroszország és Zaire mellett) leginkább ijesztő „bűnözési pontjait” sorolja föl. Az első kiadásban ott volt az útikönyvtervezők által annyira kedvelt kis kockában a New York-i rendőrség statisztikája. Egyetlen év alatt (mondják) 928 alkalommal sütötték el fegyverüket a gyanús bűnözőkre – ebből, sajna, 755-ször nem találták el a célpontot. 155-ször kutyára lőttek, ebben valamivel jobb eredményt értek el, csak 44-szer hibázták el; az öngyilkosságok tekintetében még jobb az arány.²⁶ És még az amerikaiak félnek Budapest belvárosától...?

A szokimondás kitörésének egy másik területe a török fürdők; ezek ugyanis homoszexuális ismerkedőhelyek, és korábban az útikönyvírók körében ez is teljes tabu volt. Egészen

mostanáig egyetlen szó sem esett erről, még az egyetlen túlélő angol nyelvű lapban, a *Budapest Sun*-ban sem. Újra és újra felbukkanó cikkei a fürdők architektúrájáról – rendszerint egy komoly művészettörténész hölgy tollából – állandó mulatság forrásai voltak a melegkörében. Végül egy olvasó levélben javasolta, hogy csatoljanak egészségügyi figyelmeztetést ezekhez az esztétikai fejtegetésekhez, annak fényében, hogy a két leghíresebb fürdő törzsközsége egyértelműen „inkább egymás architektúráját veszi szemügyre, mint az épületét...” Ma több útikönyv is utal a Király fürdő melegkarakterére, de ártalmatlannak minősíti azt („valójában nem sok minden történik, kivéve némi intenzív szemügyrevételt” – LONELY PLANET, „ártalmatlan pávásokodás a férfinapokon” – BRADY).

Miközben a város ilyesfajta aspektusait tekintve nagyobb az őszinteség a rendszerváltás óta, vitatható újdonság, hogy több, Budapestre látogató turistáknak frott útikönyvben éppoly kritikátlan ujjongás övezi a kapitalista átalakulás örömeit, mint annak idején a kommunizmusét. Az általában kitűnő VISIBLE CITIES BUDAPEST (harmadik kiadás, 2004) szerzői például nem tartják feladatuknak, hogy tájékoztassanak az átmenet társadalmi és gazdasági veszteseiről, noha mindkét réteg főként Budapesten él. A szöveg történelmi része kemény felütésű – „A jövőbe” – bekezdéssel végződik, amely gyakorlatilag zökkenőmentes átmenetről tudósít a Kádár-korból a piacgazdaságba. Ez a kép a győztesek szemszögéből igaz ugyan, de kereknek nemigen nevezhetjük. A tiszteség kedvéért hozzá kell tennünk, hogy föltehetően igaz, hogy az átlagos turista, akinek az ő nagyon olvasmányos könyvük szól, menekülni akar a valóság elől, nem pedig konfrontálódni vele, tehát olyan útikönyv, amelyben azt olvashatják, hogy az a pincér, aki a nyaralás alatt kiszolgálja őket, a kizsákmányoló tulajdonosok rabszolgája, aligha fogyna el nagy példányszámban. Mindazonáltal (ahogy ez várható is) a radikálisabb útikönyvek, mint a TIMEOUT, rámutatnak arra, hogy „sokak életszínvonalára – különösen a nyugdíjasoké – alacsonyabb, mint a Kádár-korban volt”, és hogy a rendszerváltás után várt rohamos fejlődésről „kiderült, hogy az MDF irányításával nagy csőd az egész” (1996-os kiadás).

Török egy mesével indítja ezt a témát („A tén és a társadalmi szafari”): a nagy sötét Téhén

²⁶ Idézi: Jeremy Harding: BEST REMAIN SEATED. *London Review of Books*, 20. évfolyam, 1. szám, 1998. január 1. 29–30. A korrektség kedvéért hozzá kell tennünk, hogy a helyzet New Yorkban jelentősen javult, amióta Giuliani polgármester kézbe vette a várost.

legelészik a gyönyörű mezőn (Magyarország). A Tehén hirtelen lefeküdt a mezőn a sötét ötvenes években, és úgy látszott, sosem kel föl többé. De fölkel, és „amikor a Tehén odébb ment, azt reméltük, a fű újra nő egyetlen éjszaka alatt. Hát nem. Új tehének jöttek a saját karámjainkból. Néhány közülük megesküdt, hogy idegen teheneket látott jönni Nyugat felől. Néhány helyen mostanra szépen magához tért a gyepl. Másutt rosszabb állapotban van, mint eddig bármikor” (1998-as kiadás). Ez a látszólag naiv kis történet markáns politikai élt takar: az új Tehenek mögé mindenki a saját új gonosztevőit képzelheti.

Etnikai általánosítások és politikai ferdtések

A felvilágosodás protoszociológiája és etnográfia beszivárgott a XIX. századi útikönyvek általánosításaiba és a nemzeti sajátosságokat, valamint a „velencei”, „párizsi” emberek jellemzőit megragadó kliséibe. Szerb Antal KALAUZ-ának elején humorosan csavarja ki ezt a tendenciát, amikor azt mondja a Marsról érkezett embernek: „Uram, igen tisztelt Idegen, mindenképp elött arra kell nyomtatékosan kérnem, ne hallgasson az újságírókra és a jeles megfigyelő tehetségekre, akik azt fogják Önnek mondani, hogy a pesti ember ilyen meg olyan. A pesti ember, akiről ők beszélnek, éppolyan, mint minden más kereskedő, ha nincsen pénze. Mit érdekel az egy Marslakót? Általában az emberek, hát fontosak az emberek a városban? Párizsban csak az emberek utálatosak és érdektelenek. Én a várossal akarom Önt megismertetni, azt hiszem, a házak az igazán lényegesek.”

Szerb játékos, kifordított „sovinizmus” ráirányítja a figyelmet a turizmus gyakorlatának egyik visszatérő ellentmondására, melyet az a vicces mondás fejez ki, miszerint „Párizs remek hely lenne a párizsiak nélkül”. Maga Karl Baedeker egyszer szinte ugyanezt mondta: „Nem hiszem, hogy [egy Franciaországról szóló kézikönyv] lelkes piacra találna Németországban”, és írta John Murray III.-nak 1844-ben.²⁷ „Honfitársaim keveset utaznak Franciaországban, talán Párizs kivételével. Ami engem illet, semmi kedvem egy ilyen vállalkozáshoz. Nem szeretem Franciaországot. Párizsban ugyan még nem voltam, és egyelő-

re nem is hajlok rá.”²⁸ A két ország közti politikai feszültségre való utalás mellett ezt a hozzáállást bizvást láthatjuk a „kultúra” bosszújának a „civilizáció” felett. És igaz, hogy mind a Svájc-ról (1844), mind a Németországról és az Osztrák Birodalomról (1842) szóló kézikönyv előbb jelent meg, mint hogy Baedeker nyugati szomszédjának is megadta volna, ami neki jár. Bécs ilyenformán tizenhárom évvel korábban jelent meg a sorozatban, mint Párizs (1855). (Vizsont a Magyarországról szóló BAEDEKER csak a főváros egyesítésének évében [1873] jelent meg, nyilván azért, mert a Magyarországra irányuló turizmus nem volt számottevő, és nem etnikai vagy kulturális előítélet okán.)

Amint Magyarország egyértelműen rákerült a turisztikai térképre, rögvest jöttek a pszeudo-néprajzi általánosítások. A *barackpálinkaivó*, *paprikakedvelő*, erős patrióta magyar férfi romantikus imázsa, amint rejtélyes magyar szépségekkel vagy tüzes Piroskákkal cicázik. A XIX. század találmánya a „puszta, paprika és cigányzene” turistaikonológiája (mely még mindig létező fejezet a BAEDEKERS HUNGARY-ban, a 2000-es kiadásban), míg a metropolis kifejlesztette a saját operettes mitológiáját: fantasztikus kávéházi kultúra és egy prousti nagyváros-nosztalgia, melynek forrása elsődlegesen Krúdy Gyula ínyenc-világfiás hőstettei. Ugyanakkor sok minden épült bele a magyarok „elidegeníthetetlen” melankóliájából, amely a több évszázados elnyomatásból fakad. E két elem ötvözéséből született a „sírva vigadni”, ahogy a magyarok szeretik jellemezni magukat. Trianon után erre az imázsra erősített rá a „hárommillió koldus országa”, valamint a régi nagyság és elveszített területek feletti komor, össznépi gyász.

Mindazonáltal néhány útikönyv megmaradt a „*belle époque*”-nál: erre példa a WAS NICHT IM „BAEDEKER” STEHT: UNGARN UND BUDAPEST (AMI NINC S A BÉDEKERBEN: MAGYARORSZÁG ÉS BUDAPEST), Herczeg Géza könyve, ez a pletykákkal

²⁷ John Murray III. volt az alapítója – és első szerzője – a BAEDEKER híres angol riválisának, a JOHN MURRAY’S HANDBOOK-nak.

²⁸ Idézi: Roger Clark: THREADING THE MAZE: NINETEENTH CENTURY GUIDES FOR BRITISH TRAVELLERS IN PARIS. In: Michael Sheringham (szerk.): PARISIAN FIELDS. (London, 1996.) 21. Ironikus fordulata a sorsnak, hogy mind Baedeker, mind egyik utóda egy Párizsról szóló Baedeker-útikönyvön dolgozott, amikor meghalt. A „civilizáció” bosszúja a „kultúrán”?

teli városi idegenvezetés, amely 1928-ban jelent meg, és középpontjában a szórakozás áll. Csak a könyv két utolsó oldalán – ahol az a néhány magyar szó áll, amelyek megtanulásával a turistának boldogulnia kellene – bukkannak elő, operás kitérésben, a szlogen magyarázata: „*Nem, nem, soha!*” „*S ha megvizsgáljuk, mit jelentenek e szavak, akkor kiderül, hogy az egész nemzet egységes és lángoló tiltakozását az ezeréves ország erőszakos megcsönkítése ellen.*” A csipetnyi öniróniát, amellyel ezt fogadni kell, erősíti az a javaslat, mely szerint a másik kifejezés, amit ismerni muszáj, a „*Szeretlek!*”. Úgy tűnik, még mindig inkább az operett világában járunk, mint az operában. Talán van némi jelentősége annak, hogy ez az útikönyv éppen a Wall Street-i összeomlás előtti évben jelent meg, mely után a *belle époque*-ra való hajlam meglehetősen inadekvátnak tűnt, Magyarországon éppúgy, mint másutt.

Meglepő, hogy a mai útikönyvek még mindig eléggé idejétmúlt imázst terjesztenek Magyarországról, noha ez természetesen hozzájárul az eladhatósághoz. A BUDAPEST. THE BRADT CITY GUIDE (2004) EMBEREK című fejezetét egy H. Ellen Browningtól (1897) származó szórakoztató idézettel kezdi: „*Amikor egy magyar mulat, ledobja magát egy padra, karját kinyújtja az asztalon, üvegek és poharak közé, fejét ráhajtja, és hangosan zohog... De csak akkor teszi ezt, ha jól érzi magát, és igazán mulat.*” A szöveg ebben a tónusban fogalmaz, hozzátéve, hogy a magyarok fogékonyak a borúra, de vakok a derűre. Ezután a különbségeket tárgyalja a „*tüzesen patrióta*” magyarok – akik közül néhányan „*nyugat felé fordulva nézik az európaiakat*” – és a többi közt, akik „*lelkes nacionalisták, és Nagy-Magyarországban hisznek*”. Végül, miután néhányat elősorol, a szerző megjegyzi, hogy „*a magyar jellem kerüli a szimpla sztereotípiákat*”.

Bradt élénk és mozgalmas szövege érdekes különbségre mutat a mai Budapest-útikönyvek és a második világháború előtt írottak között: nevezetesen, hogy a maiak szinte kivétel nélkül liberális vagy balliberális szemszögből íródnak. Még a magyarországi BLUE GUIDE-ről is (amely ugyanannak a szerzőnek a műve, mint a budapesti) azt írta egy kritikusa, hogy alighanem az első, amely a politikai középtől balra lévő nézőpontból íródott, noha ez valójában mindössze annyit jelent, hogy a szöveg nem oly nyilvánvalóan és tanárossan konzervatív,

mint a sorozat többi darabjáé. Ez a tendencia kétségkívül a fiatal(abb) hátizsákosok (akiknek a LONELY PLANET szól, amely a köztudatban úgy él, hogy alaposan leszólja a hanyatló turista-központokat) rugalmas, laza szemléletmódjában és a TIMEOUT sorozat „*anyalapjának*”, a divatos londoniak bibliájának fiatalos radikalizmusában gyökerezik. Gyakran úgy tűnik, hogy az útikönyvszerzők balliberális iránultsága teljességgel öntudatlan, és talán az informátoroktól származik, akikkel ott találkoztak, ahol a legjobban érezték magukat az utazás során (természetesen ugyanez mondható el a régebbi, konzervatív útikönyvírókról).

Bradt útikönyve például fájdalommal rögzíti a Fidesz jobbratolódását; a párt számos öszszeszóalkozását látva Demszky főpolgármesterrel, megjegyzi, hogy a Fidesz Budapestet „*a kozmopolitizmus és liberalizmus veszélyes, nem magyar erőinek megtestesítőjeként*” látja és láttatja. És ha ez netán nem lenne elég világos, néhány oldallal később megmagyarázza, hogy „*a liberális kozmopolitizmus... rendszerint »szidóságot« jelent*”. Megjegyzi azt is, hogy a Fidesz „*nem volt hajlandó elfogadni*” a 2002-es választások végeredményét. Igaz ugyan, hogy ezek a megjegyzések (vagy egy részük) sértik a Fidesz-hívók szemét, ahhoz mégis eléggé széles körben találunk egyetértésre, hogy érdemes legyen megemlíteni őket. Az útikönyv szerzői viszont – miközben bátran dekonstruálják a jelenlegi ellenzékét – hirtelen nagyon diszkrétté válnak, amikor a Fidesz halálos ellenségeiről kerül szó. Medgyessy Péterrel lakonikusan annyit mondanak, hogy „*bankár és korábban pénzügyminiszter volt*”, anélkül, hogy hozzátennék, hogy a kommunista rezsim idején volt pénzügyminiszter, valamint hogy saját maga által is bevallottan külföldi országokról szolgáltatott információkat, azaz hírszerző volt. Lehetséges, hogy a szerzők úgy gondolták, ahogyan dr. Waldheim, amikor kihagyta emlékirataiból náci múltját, hogy olvasóikat „*nem érdekelné*” az ilyesmi?

A politikai általánosítások egyeseknek kedvére valók, másokat elidegenítenek, ki-ki egyéni meggyőződése szerint. Vitatható, hogy egy markáns véleményt tartalmazó útikönyv érdekesebb, mint egy objektív, noha a legobjektívabb fajtáról is gyakran derül ki, hogy meglehetősen hasonlólt arra az angolra, aki hangosan állítja magáról, hogy apolitikus, de vala-

hogy mindig éppen a konzervatívokra szavaz. De ha a politika gondoskodik magáról, a nemzeti karakterről szóló általánosítások a jövő zálogai, legalábbis ha a szokásos banalításokon túlmerészkednek. Még a legalaposabb és legjobban megírt útikönyveket is elragadhatják az események, amelyek láttán a szerző azt kívánja, bár csak másképp fogalmazta volna meg véleményét. J. A. Cuddon remek COMPANION GUIDE TO JUGOSLAVIA (javított kiadás, 1974, amerikai kiadás, 1984) című könyve romantikus képet fest a délszlávokról, akik, mondja a szerző, „intelligensek, szenvedélyesek, individualisták, kérelhetetlenül ragaszkodnak elveikhez, robbanékonyak, tudnak nagyon vidámak és nagyon szomorúak lenni, és megfontoltak is. Néha valósággal komorak. Néha csavaros eszűek és kifürkészhetetlenek, máskor könyörtelenül vérszomjasak. Morálisan és szexuálisan egészségesek, és rendszerint csodásan laza modoruk van”.²⁹

Még az összes helyreigazító megjegyzéssel együtt is ez a leírás aligha fér össze olyan jelenségekkel, mint az etnikai tisztogatás és az ezt kísérő atrocitások. És ami azt a kijelentést illeti, hogy a délszlávok morálisan és szexuálisan egészségesek – az ember eltűnődik, vajon milyen helyszíni kutatásból szűrhetette le ezt a szerző. Ezek az excessusok a romantikus konzervatívok válaszai a balliberálisok „politikai korrektségére” – mindkettő lekezeli azt az oldalt, amelyről azt hiszi, támogatja. A COMPANION GUIDES akkori főszerkesztője ragaszkodott hozzá, hogy szerzői teljességgel tartsák távol magukat a (halványan meghatározott) „politikától”, az ilyen parancs pedig leginkább azt erősíti, amiről Roland Barthes panaszkodott a GUIDE BLEU kapcsán. Ha valaki ehhez tartva magát írna egy útikönyvet Budapestről, meg sem említhetné például az erősen ellentmondásos Terror Házát. Nem meglepő, hogy Bradt BUDAPEST-je alapos tájékoztatást ad róla, ezáltal inkább a kommunista terrorszövegű szöveg, mint horthysta és nyilaskeresztes elődeiét. Tartózkodik viszont a politikai viták kommentálásától, amelyek a múzeum körül kavarganak, pusztán megjegyzi, hogy a kiállítás „inkább az atmoszféráról, mint a tárgyakról szól”. Hogy legalább egy csipetnyit érzékelhessen az

ellentmondásokból, az olvasónak ismét Törökhöz kell fordulnia, aki kiemeli a tényt, hogy néhányan azok közül a baloldali aktivisták közül, akiket a kommunisták itt kínoztak, már szenvedtek ugyanezekben a cellákban, amikor uraik „a két háború közti rezsim szélsőjobboldali titkosrendőrei voltak”. „Vannak olyanok – jegyzi meg keserűen –, akik a sztálinizmus múzeumává szeretnék átalakítani.”

Epilógus: a jövőbe nézve

A könyvkiadás tekintélyes része az információk frissítéséből és „újracsomagolásából” áll: új bort töltenek a régi üvegbe – és ez inkább igaz az útikönyvekre, mint a legtöbb más műfajra. Nagy találékonyssággal igyekeznek azon, hogy új, remélhetőleg kelendőbb formulákkal mutassák be, amit már százszor bemutatattak, csak ezúttal hatékonyabban és látványosabban. Az EYEWITNESS-sorozat (angol és a legfőbb európai nyelveken is) mozdította előre legnyilvánvalóbban a műfajt azzal, hogy az információkat erősen szemiotikai, jelekre támaszkodó formában közli, valamint bonyolult axonometrikus alaprajzokat tartalmaz a legfőbb épületekről. A szerzőknek voltaképpen már semmi terjedelem nem áll a rendelkezésükre – leginkább „hangalámondásokat” írnak az illusztrációkhoz. Ez a forma nagyon sikeres, de némiképp sterilnek tűnhet az olvasónak, aki tán még mindig kedveli az egyéni gondolkodásmóddal fűszerezett szöveget.

A nagy sorozatok – mint az EYEWITNESS, INSIGHT, ROUGH GUIDE, TIMEOUT és LONELY PLANET, melyek többsége megérdemelten húzott hasznot ama képességéből, hogy mind rövidebb időközönként frissítette kiadásait, és ugyesen találta átfogó gyakorlati információit – hatalmas piaci erőfölénye ellenére biztató jelenség, hogy a kisebb útikönyvek is jelen vannak a piacon. Bradt és Török könyve üdítő színfolt tiszteletlensége és olykor vakmerősége okán. Bradt ekként jellemzi Petőfit: „korának ékesszóló James Deanje”, s ez meglehetősen hajmeresztő párhuzam, ha összehasonlítjuk Dean és Petőfi pályafutását, de legalábbis fölkavarja a legtöbb útikönyvben olvasható ünnepélyes és száraz minősítéseket „Magyarország nemzeti költőjéről”. Török pedig elérte a majdnem lehetetlent: sikeres „magányos” útikönyvet írt a hazájából; olyan könyvet, amelyet nem ejtett túsul a „formulák” sorozata. Nemrégiben került a piacra egy hagyományosabb BUDAPEST-

²⁹ J. A. Cuddon: THE COMPANION GUIDE TO JUGOSLAVIA. Prentice Hall edition, Englewood Cliffs, N. J. 1984. 120.

könyv, a VISIBLE CITIES-sorozat budai székhelyű kiadójától. Ez az EYEWITNESS-sorozat példáját követi kiváló illusztrációival és térképeivel. Ereje a szöveg tisztaságában, valamint a szöveg és illusztráció jól tervezett integrálásában rejlik.

Mark Twain híres megjegyzése volt, hogy a haláláról szóló híresztelések „erősen túlzók” – és ugyanezt mondhatjuk el a könyv halálát terjesztő szóbeszédekről is. Valójában a „könyvtermelés” is megnőtt, miközben alternatívái megsokszorozódtak. Ez arra utal, hogy a könyv-olvasás *élménye* kielégítően nem helyettesíthető, valamint hogy még egy mérhető kisebbség sem óhajtja feladni. Ugyanebből az okból aligha hihető, hogy az útikönyv ideje lejárt, az egyre erősebben jelen lévő DVD-k és a hamarosan (egészen biztosan) megjelenő műholdas idegenvezetés (szöveges üzenetek segítségével a mobiltelefonra) ellenére sem. Kétkem, hogy bármely ilyesféle találmány pótolja vagy fokozza azt az élményt, amit az okoz, ha kényelembe helyezük magunkat egy patinás pesti kávéházban Török útikönyvével.

Nicholas Parsons
(Csáki Judit fordítása)

• • •

VITA

VILÁGSZÍNVONALÚ-E A MODERN MAGYAR FESTÉSZET?

Válasz Forgács Évának

Terjedelmes elemzést írt Forgács Éva a *Holmi* 2005. júniusi számába az általam szerkesztett MODERN MAGYAR FESTÉSZET című kétkötetes összefoglaló munkáról. A kritika megjelenése előtt küldött személyes levelében többek között a magyar művészet sorsáról folytatandó párbeszéd fontosságáról tett említést. Ebben egyetértünk. Mostani válaszom ennek is bizonyítéka. Írásban és szóban bármikor szívesen kifejtem véleményemet a témában, abban a reményben, hogy minden megszólalás egy lé-

pést jelenthet a közös cél eléréséhez. A könyvnek és a nyomában kialakuló vitának egy irányba kell hatnia: alakítsunk ki új képet a magyar festészetről, mert ami van (ha van egyáltalán), kopott, csúnya és a legkevésbé sem lelkesítő. Határozottan állítom, hogy rövid időn belül ez a kép gyökeresen meg fog változni, nem csupán a MODERN MAGYAR FESTÉSZET kötetének hatására, de az abban kijelölt hangsúlyok mentén. E mostani írásom is – bár látványosan szorosan kapcsolódik a kritika által felvetett kérdésekhez – elsősorban ezt a célt szolgálja.

Forgács Éva minden érdemi felvetésére igyekszem válaszolni. Könnyű a dolgom, hisz ami a MODERN MAGYAR FESTÉSZET két kötetében benne van, arra negyed százada gyűjtöm az alapanyagot. Minden egyes kép, minden párosítás, minden oldal mögött tudatos döntés és mondatok hosszú sora áll. Sokáig szinte a teljes életemet a festészet töltötte ki: a fiatalságom avval telt, hogy ingáztam a Szépművészeti Múzeum és a Magyar Nemzeti Galéria között. Mindig azokat a helyeket és alkalmakat kerestem, ahol műalkotásokkal találkozhatom: hazai és külföldi múzeumokban, vásárokon, műtárgypiacokon, műgyűjteményekben. Voltak hónapok az életemben, mikor a Magyar Nemzeti Galéria állandó kiállítását minden nap megnéztem. Tizenöt éven át minden hónap első vasárnapján, a régiségvásárok után bejártam a pécsi képtárak valamennyi termét. Megszerveztem, hogy bejuthassak a múzeumok raktáraiba, tanulmányozhassam azokat a műveket is, melyeket sem az állandó kiállításokon, sem a könyvekben nem találhattam meg. Lassan megismertem a legtöbb jelentős és kevésbé jelentős magángyűjteményt. A hétvégeket külföldi múzeumokban töltöttem, s így összevettem a magyar művészetet a nemzetközi irányzatokkal. Ennek az intenzív, sűrű korszaknak az eredménye, lezárása ez a két kötet: az a kép, mely a magyar művészetről e könyv lapjain testet ölt, minden apró részletben a saját utam kivételése is.

A téma és ami fölötté van

A MODERN MAGYAR FESTÉSZET két kötetében új módon mutattam be az elmúlt száz év hazai festészetét. Tudatosan kettéválasztottam a szöveges elemzéseket és a képanyagot, sőt éles határt vontam a két rész közé. Az sem volt véletlen, hogy a művek bemutatására sokszoros ter-

jedelmet jelöltem ki. Indokaim ismertek, a könyvek előszavaiban mindenki elolvashatta azokat. Mindig is elsősorban a képekkel való gondolatközlés érdekelt. A művek bemutatásának azt a módját kerestem, melynél a képek által kiváltott érzelmi, hangulati és gondolati tartalom zavartalanul, törés nélkül tud eljutni a befogadóhoz. Az első gyűjteményes könyvemben, mely 1996-ban jelent meg, egy szót sem szóltam. A másodikban néhány kódolt személyes mondat jelent meg rólam. A MODERN MAGYAR FESTÉSZET mindkét kötetébe egy-egy kétoldalas előszót írtam. Ezt az utat tartottam s tartom most is jónak. Hátráléptem, s hagytam a képeket beszélni. Ezt néhányan megértették, sokan értettek belőle ezt-azt, még többen félreértették, de biztos, hogy hatott rájuk. A szöveg nagy úr, ha a képek mellé kerül, béklyóba köti a néző fantáziáját. Hullámzó képflowamot akartam, olyan bővizűt, melyben nem ér le az ember lába. Az első pillanatokban talán kétségbeesetten a talajt keresi, majd lassan ráébred, hogy alig érezhető áramlatok a felszínen tartják, sőt szebbnél szebb helyekre sodorják, ha görcsös kapálózás, szilárd fogódzók keresése helyett nyugodtan ellazul.

A két könyv csaknem 2500 festménye a bőseges, mindent átfogó, sok indulási utat megnyitó alap, s most jönnek majd a verbális állítások. Azt akartam, hogy előbb a képek hassanak, s utána jöhetnek a szavak.

A képanyag válogatásával és csoportosításával olyan képi narratívát hoztam létre, amely minden egyes bemutatott festménynek új minőséget ad, egyedi kvalitásai mellett egy vizuális történet epizódjaként is értelmezhetővé teszi. Mindezt természetesen olyan módon, hogy a válogatásnál soha nem került háttérbe a kvalitás, a művészi érték elsődleges szempontja, s a létrejövő képflowam hitelesen ad számot a hagyományos művészettörténeti kategóriákról is: kronológiáról, stílusokról, iskolákról.

Úgy látom, hogy ez a radikális újítás többek nem nyerte meg a tetszését. Sokan jobban örültek volna, ha festők szerint, ábécérendben és kronologikus sorba illesztve következnek a művek, de gyanítom, még annak is, ha teljes összevisszaságban sorakoznak egymás után. Ez a kérdés egy fontos, hosszú múltra visszatekintő művészettörténeti vitát idéz fel, nevezetesen azt, hogy van-e egyáltalán a művészetnek története. Van-e művészet, vagy csak művészek vannak? Beszélhetünk-e vagy érdemes-e

beszelnünk kapcsolatokról, inspirációról, hátsóról, párhuzamos jelenségekről, vagy éppen ellenkezőleg: minden életmű külön sziget, s örüljünk, ha ezekben ilyen-olyan rendet tudunk tenni. Ha ezt gondoljuk, valóban helyesebb lett volna mechanikusan névsorba rendezni a bemutatott műveket. Én azonban úgy vélem, hogy ha ezt elfogadnánk, a művészet-történet a világ legunalmasabb tudományává válna. Ebből nem kérek. Sokszor csodálkoztam már rá bámulatos rokonságokra olyan művek között, melyek alkotói egymástól sok száz kilométerre vagy évtizedek távolában éltek. S az sem ritka, hogy egyazon festő néhány év különbséggel készült festményei szinte semmilyen stílus hasonlóságot nem mutatnak. Sokkal beszédesebb, sokkal kifejezőbb és nem utolsósorban sokkal élvezetesebb a művek közötti párhuzamokat megtalálni. Engem mindig is ez izgatott, mert ez magasabb vagy, ha tetszik, mélyebb szinten teremt kapcsolatot az életművek között. Ezekből a kapcsolatokból fontam összefüggő, sok szálon futó hálót a könyvben, mely a XIX. század végétől a XX. század hatvanas éveig vezet. A történet sokrostú kötelekhez hasonlít, vannak benne végigfutó, újra és újra felbukkanó, erős, összetartó fonalak, s vannak színes, gyorsan elvarrt szálak. E történet vizuális alapelemei az egyes oldalpárok, ezek egymásutánjai állnak össze hosszabb-rövidebb epizódokká, esszékké.

Több kritikában, így Forgács Éva írásában is felmerült az a kérdés, hogy pusztán a tematikus rokonság elegendő összetartó erő-e az egymás mellé kerülő művek között. Itt alapvető félreértés húzódik. A közös téma az esetek döntő többségében csak erős vizuális kötőanyag, közös nevező, mely első pillantásra összefogja az egyes oldalakat. A kötetek előszavaiban is leírtam, hogy ezen túl vagy inkább ezen felül számos más jellegzetesség teremt rokonságot a művek között: „*kvalitás, tematikus és hangulati rokonság, egymásnak felelő szín- és formaritmikusok, átvezető erővonalak, sötét-világos tónusharmóniak, rejtett, belső, archetipikus utalások, az egymásmellettség hatására »összecsendülő« szimbolikus jelentésrétegek s a bemutatott alkotások ezer más, nehezebben megfogalmazható sajátossága jelölte ki a festmények helyét az egyes oldalpárokon*”. A tematikus rokonság tehát csupán az első értelmezési szint, melyen ha túllépünk, feltárulhat a képek közötti kapcsolatháló komplexebb rendszere.

Forgács Éva a második kötet 206. és 207. oldalán, a sejtelmesen fénylő égboltú dombos tájakat mutató festmények kapcsán töprengett el azon, hogy „*ha a témán kívül valami összekapcsolja ezeket a képeket, miben áll ez? Milyen transzcendens közösséget lát olyan nagyon különböző festőkben, mint Csontváry, Vajda, Moholy-Nagy és Derkovits?*” Nagyon örülök, hogy a recenzió írója – bár talán nem is tudatosul benne – a látvány hatására azt teszi, amit el akartam érni. Megfogadta az előszóban írt ajánlásomat: „*Szeretném, ha az olvasó minden oldalon kérdéseket tenne fel magában, a kiválasztás okát, az elhelyezés indokát kutatva, az utalásokkal és átkötésekkel sugallt üzeneteket keresve.*” A kérdéses oldalpár „dekódolása” általános jellegű, a könyv egészét tekintve is fontos tanulságokkal jár. A két oldalon valóban öt igen eltérő művész festménye került egymás mellé. Ám ez közel sem jelenti azt, hogy nincs köztük számos kapcsolódási pont. Előfordul, hogy egész festői életművek között van rokonság, néha korszakok, sokszor „csupán” egyes képek között. Ha valaki kiállítás rendez, gyűjteményt épít vagy éppen könyvet készít, mindegyik összefüggésre érdemes példákat keresnie. Jelen esetben nem téma-, hanem motívumazonosságról van szó. Ez az oldalpár nem önmagában áll, nem csupán abszolút, hanem helyi értéke is van. Része a könyv egészén végigáramló vizuális narratívának. Ezzel az együttessel zárul le egy hosszú, több mint húsz oldalon keresztül futó „képszonett”, mely a Szőnyi-kör művészetének bemutatása után kezdődik, és Nagy István képeinek sorozatáig tart. A két kötetben számos ehhez hasonló, föl-fölbukkanó, hosszabb-rövidebb, a művészettörténet hagyományosabb kategóriái föl emelkedő „esszé” kapott helyet. Az ominózus képsorozat első közelítésben a fényről s a magyar tájábrázolás egy jellegzetes típusáról szól. Aba-Novák korszakos jelentőségű, monumentális képe, A FÉNY mintegy címadó felütésként indítja a fejezetet a 187. oldalon. Koszta, Hollós, Nagy István alföldi képei után Nagy-Balogh, Tornyai, Rudnay és újra Nagy István üres tájai következnek, letisztult, puritán képi nyelven megfogalmazva. Olyan képek kerültek itt egymás mellé, amelyeknél fel sem merülhet a felszínes, tematikus összeillesztés vádja, hisz ezeken a műveken nem a tárgy a téma, hanem annak festői léte, gondolati tartalma. Rudnay MÁTRAVIDÉK című festménye után következik Farkas István két

hasonló hangulatot sugárzó alkotása, a SZIGLIGETI HEGYEK ÉS AZ ALKONY. Soha eddig nem kerültek egyazon gondolati foglatba ezek a képek, ezek a festők. Így jutunk el a kérdésben felvetett oldalpárig, Csontváry, Moholy-Nagy, Anton Prinner, Derkovits és Vajda képéig.

Egy különleges fényeffektusról szól ez a részlet. A dombok mögé bukó nap sejtelmes, derengő fénye élesen rajzolja meg a horizont vonalát. Hosszan sorolhatnánk művészeket, Caspar David Friedrichtól a kortárs graffiti világáig („Nikon” alkotása az óbudai harisnyagyár falán), akik rátaláltak erre az archetipikus motívumra, mely talán a legszebben fejezi ki azt a banális, de mély tartalmakat hordozó tény, hogy a lenyugvó nap nem csupán fizikai jelenség. Múló, köztes pillanat, választóvonal nappal és éjszaka között, és mögötte szélesre nyíló asszociációs tér, amely tudattalanul is húzza, magával ragadja az embert. Racionalitás és ösztönösség, tudatos és tudat alatti világ, születés és elmúlás, élet és halál határvonala – hosszán lehetne szavakká formálni mindazt, amit ez a néhány festmény kifejez. Számomra leginkább az elvágyódást. Őt olyan kép, melyek mindegyike atipikus festők életművében. Csontváry jó két évtizeddel korábbi alkotásának beemelése ebbe a közegbe tudatos döntés volt. A kötetekben többször is alkalmaztam hasonló „idézeteket”. Csontváry életművében a fény központi motívum, transzcendens értelmezése és fénykezelése közismert, így segíthet a körülötte elhelyezett képek helyes, megemelt interpretálásában is.

S végül ezen az oldalpáron is tetten érhető a személyes szál. Húsz éve járok hazafelé csaknem minden hétköznap este a Falk Miksa utcából. Őszi estéken ilyen fényeket látok a budai hegyek felett, mikor kinézek a Balaton utcából. Bennem így él Budapest, ilyenkor látom a legszebbnek. S ezek a képek arra is emlékeztetnek, mikor tizenegy éves koromban, Drezdában először álltam Caspar David Friedrich hasonló fényeffektusokat megjelenítő képei előtt, s örökre a rabja lettem. Ezek az én itthoni friedrichpótlékaim.

Téma és attitűd

Számomra egy oldalpárra rendezett nyolc virágcsendélet nem csupán nyolc olyan kép, melyen virágok vannak. Az alaptémák vissza-visszatérő lehetőséget adtak számomra, hogy egymás mellé helyezve mutassak be különböző

művészi attitűdöket. Fontos üzenetet fedezek fel abban, hogy valaki egy szál árvcskát tesz egy díszítetlen vizespohárba, vagy éppen tengeri tulipánt rendez gazdag csokorra egy élénk színekkel festett vázába. A világ képpé formált részlete, kiválasztott vagy megkonstruált szeglete tudatos választás eredményeként kerül a vászonra. Itt festészetről van szó, nem vaktában ellőtt amatőr fotókról. Nem véletlen, hogy a művész mit tart megőrkítésre érdemesnek: a tárgyból visszakövetkeztethetünk alkotói szándékra, emberi minőségre, lelki alkatra. S hogy néha olyanokat tereltem egy-egy oldalpárra, akik csak egyszer-kétszer alkottak említésre méltót? Számomra egy kósza szonett szépen sikerült sora is adhat felemelő élményt.

Nemzeti vagy nemzetközi

Forgács Éva hosszan értekezik a nemzeti hagyomány és európaiság eszméjének a magyar festészet történetén végigvonuló dichotómiájáról, s megemlíti, hogy erre a fontos kérdésre a könyv „*éppen a vizuális nyelvre szorítkozása miatt nem ad választ*”. A kritika írója – velem ellentétben – a verbalitást választja, de megakad a probléma felvetésénél, és kísérletet sem tesz a válaszadásra. Én a könyvben megtettem. Az internacionális formanyelv és a lokális ízű magyar művészet alkotásainak sora egymást váltva hozza létre azt a sajátos keveréket, amelyet modern magyar festészetnek hívhatunk. A kötetek képfolymájában az „eredeti magyar” és az igazodó európai szemlélet harmonikus, áramló „egybenlátása”, e két irányzat döccenők nélküli összefűzése fejezi ki az én hozzáállásomat. Mert éppen ez az egyik legjellegzetesebb karakterisztikuma a magyar festészetnek. A maradás és a menekülés, a provincialitás és az európaiság két útja között feszülő örökös konfliktus, a folytonos őrlődés, a sokféle egyéni és kollektív stratégia állandó – tudatos vagy tudataltalan – keresése ennek feloldására. S mindez majd’ száz éve úgy, hogy aki jellegzetesen magyar témát dolgozott fel, szinte automatikusan megkapta a maradiság, a provincialitás bélyegét, aki pedig a „nemzetköziség” fogalom- és formatárából válogatott, könnyen kivívhatta magának a nemzetből való kiközösítést.

A művészettörténeti irodalom persze – általában – finomabb módszerekkel operál, ám ott

is megfigyelhető a magyar-európai, helyi-nemzetközi fogalom-pár könnyed behelyettesítése a konzervatív-modern vagy éppen a maradi-progresszív jelzőkkel. Könyveimben én radikálisan más elveket képviselek. A képanyag nem hullik darabokra, nem metszettem el irányzatok szerint elkülönülő részekre a nagy egészet, s ezért e két művészi attitűd sem játszható ki egymással szemben. Számomra Nagy István éppen úgy magyar, ahogy európai és modern. Minden erőlködés nélkül beilleszthető egy olyan sorba, amelyben Farkas István és Vajda Lajos művei is benne vannak. Persze ismerni kell az életműveket, kiválasztani a megfelelő alkotásokat, és megkomponálni belőlük egy kifejező, hiteles „történetet”.

Én úgy tapasztalom, hogy a művészettörténeteszek döntő többsége nem tudja egyben látni a magyar festészetet. Csaknem mindenki korán specializálódik, személyes kedvenceit pedig automatikusan minden más irányzat fölé emeli. S mindez úgy – tisztelet a kivételnek –, hogy ezt a „minden más” egyszerűen nem ismeri. Aki Kassákkal és az avantgárddal foglalkozik, az képtelen lelkesedni a római iskoláért, aki Vajdával tölti kutatónapjait, az kiütést kap a Greshamtól, s persze mindenki kórusban gyalázza Scheibert és Kádárt.

Bennem ez mindig másként volt. Én, amikor gyűjtöttem vagy könyvet csináltam, a magyar festészet egészéről akartam elmondani a véleményemet. Jó művészetet kerestem, függetlenül a képekre aggatott buta vagy kevésbé buta jelzőktől. „Ártatlan” szemmel közelítettem a műalkotásokhoz, stílustól elvonatkoztatott minőségérzékkel válogattam az elérem kerülő tárgyak között. Csak azért, mert rajongok Vajdáért, még nem fogom undorral elfordítani a fejem egy Batthyány Gyula-képtől. Nagyon különböző világok, de alkalmassá váltam arra, hogy reagálni tudjak mindkettőre. Ezt a képességet nagyon hiányolom a művészettörténész kollégákból. S ha már Vajda Lajosnál tartunk. Az ő művészete szerepel a MODERN MAGYAR FESTÉSZET kötetében a legnagyobb súllyal. Ez az én egyik erős válaszom Forgács Éva felvetésére. Vajda Lajos művészetében a magyar és az európai, a helyi és az egyetemes említett dichotómiája megszűnik. Ezért is sorolom műveit a magyar festészet legnagyobb teljesítményei közé.

Csontváryról és a magyar festészet nemzetközi sikeréről

Forgács Éva szorosán összekapcsolja Csontváry életművét a magyar művészet előbb elemzett kettősségével. Megteheti, hogy a magyar géniusz kontra európai fejlődés ellentétét rávetíti erre a kérdéskörre, ám ez csupán alapvetően elhibázott feleletek reményével kecsegtet. Csontváry írásai ugyanis alapot adhatnak erre a párhuzamra, képei azonban – melyek azért összehasonlíthatatlanul jelentősebbek – tökéletesen immúnisak minden hasonló próbálkozásra. Ezek az alkotások ugyanis egyszerűen értelmezhetetlenek ilyen és ehhez hasonló, készen kapott, korlátozott érvényű kategóriák segítségével. Csontváry nem magyar, nem európai, illetve mind a kettő egyszerre, hiszen tökéletesen egyetemes. Őszintén szólva nem is értem Forgács Éva okfejtését: félénken idolt döntőget vagy csupán alkalmat keresett arra, hogy beavassa az olvasót abba, amit amúgy is tud, miszerint Csontváry megítélése sohasem volt egységes. Vele ellentétben én szeretem a kategorikus kijelentéseket: Csontváry a legfontosabb művész a magyar festészet történetében.

Egy sajátos, de minden képén következetesen végigvitt, mert megélt, belülről fakadó vizuális logika érvényesül művészetében. Színből, formából, a torzítások és kibillentések rendszerében olyan egyéni rend nyilvánul meg, amely negligál minden olyan ellenvetést, mely naivitásra vagy dilettantizmusra hivatkozik. Olyan hatalmas ego művei ezek a képek, aki a királlyal levelezik, aki Raffaellót akarja és tudja felülmúlni, nem e világi, de önmagába záruló és konzekvens logika szerint alkotva.

Sok minden szól az ellen, hogy Csontváry nemzetközi siker legyen. Tökéletesen alkalmatlan arra, hogy albumokban keltsen revelációt. Alakja nem áll előttünk pasztikusán, alig ismerünk róla egy-két fotót. Egyéni világa miatt a kurátorok nem képesek beilleszteni egy-egy nagyobb témát feldolgozó kiállítási koncepcióba. Mégis: Csontváry kulcs ahhoz, hogy képzőművészetünket külföldön is elismerjék.

Határozott véleményem van arról, miért és hogyan rontották el mindaddig külföldi bemutatását, s arról is, hogyan lehetne világsiker csinálni belőle. Nem érhetjük be annyival, hogy minden kudarc után, vállrándítás közben elmondjuk: „Hát mit csináljunk, nem tettünk nekik.” Úgy kell találnunk, hogy meg-

őrüljenek érte. Csontváry öntörvényű festői világához nincs adott mértékrendszer, nekünk kell megkonstruálni. Nem volt nemzetközi analógiákkal párhuzamba állítható mozgalmak tagja, így nehéz benevezni erre a porondra. De így legalább mi adhatjuk a külföld szájába az értelmezés kulcsszavait. Az érvrendszert nekünk kell elkészíteni. Időszakos kiállításokon monumentális képei mellé kell rakni a sokszor emlegetett nemzetközi párhuzamokat, s akkor ki fog derülni, hogy sokkal jobb náluk.

Csontváry képeiben hatalmas vizuális erő van, olyan teret kell köré teremteni, amely ezt hangsúlyozza.

Őnálló Csontváry-múzeum kell Budapesten, a Várban! (Pécs városát méltó módon kárpótolni!)

S ha már arról az útról van szó, amely a magyar festészet nemzetközi sikeréhez vezethet, jegyezzük le az útjelző táblákat, az elvégzendő munka legfontosabb elemeit: 1. brand, 2. érzélem, 3. történelem, 4. töredékesség, 5. válogatás, 6. interpretáció, 7. vizuális társművészetek.

Azokról, akik kimaradtak

A könyvben szereplő képek egy ívben elrendezett sort alkotnak. Ennek az ívnek van eleje – erős, szűk keresztmetszetű tartópillér –, van szélesre engedett középrész, bemutatva a gazdagságot, az egymás mellett haladó irányzatok sokféleségét, és van egy szintén erősen megrostált, jól összefogott lezárása. Ritmus van benne, belső logika, mely megtörik, ha nem odaillő elem kerül bele.

Volt bennem olyan szándék, hogy egy hangsúlyosan figuratív vonalat illesztsek az 1945 utáni szakaszba, annak illusztrálására, hogy létezett hiteles látványelvű festészet a második világháborút követő periódusban is. Egy Batthyány-, egy Kontuly-, egy Bernáth- és egy Szőnyi-képet választottam, valamennyi szimbolikus utalásként került volna a kötet lapjaira. Batthyány bizarr, feminin, menetelő orosz katonái (1946 k.), Kontulytól egy feldarabolás előtt álló csirkét és egy óriási konyhakést ábrázoló csendélet, háttérben a lebombázott Margit híddal (1947), Bernáthtól Kokoschka hasonló témájú kompozícióját idéző, az ország bezártságát ellenpontozva megjelenítő London (1962–63) és végül a túlélés szép, hiteles stratégiájának szimbólumaként, a sárban megcsillanó fényt felfedező Szőnyi Eső UTÁN című képe (1953). Az utolsó pillanatig küzdöttem e

képekért, de végül legyőzött a kontextus ereje, az 1945 utáni rész egységes, következetesen végigvitt képi története, öntörvényű vizuális karaktere.

Sokakban felvetődik a kérdés, hogy miért Kondor zárja a képfolyamot. Mások pedig hiányolnak neveket és életműveket a bemutatott képek közül. Miért nem kapott helyet a narratívában Csernus Tibor? – kérdezi például Forgács Éva. A válasz, a válaszaim – mint a többi kérdésre is – megtalálhatók a két kötet előszavaiban. Kondor lezár egy korszakot, ő még levezethető a XX. századi magyar festészet klasszikus hagyományaiból. Csernus már egy új világ, ha mestere, Bernáth révén szorosan kapcsolódik is egy halványuló, korábbi korszakhoz. Ráadásul a könyv választott végpontjai közé és az előszóban rögzített válogatási koncepcióba sem illeszkedne. Csernus kortárs, nem történelem. Ha ő igen, akkor egy sor más festő is joggal kerülhetett volna a könyvbe.

Az ízlésről és a megalapozott értékítéletéről

Forgács Éva saját ízlését kéri számon rajtam. Fájjalja, hogy a könyvbe „nagyon sok gyenge mű” is bekerült. Szerinte „*Kieselbach, a művészettörténész engedményeket tesz műkereskedői énjének, amikor nem jelentőségük vagy kvalitásaik, hanem forgalomban lévő képeik mennyiségével arányos helyet ad Scheiber Hugónak, Kádár Bélának, Frank Frigyesnek vagy Perlmutter Izsáknak, vagy olyan zavarbaejtően gyenge festők műveit közli, mint Batthyányi [sic!] Gyula (aki Szász Endre elődjének tűnik), Tichy Gyula, Bálint Rezső, Kunffy Lajos – példaként csak néhány nevet ragadva ki a saját sok közül*”.

Először, általánosságban: a könyvben természetesen nemcsak időtlen remekművek kaptak helyet. Mert ez a könyv a modern magyar festészet történetét hivatott bemutatni, nem pedig az örök szépség panteonját kívánta létrehozni. Olyan alpanyagot akartam összeállítani, amelyen mindenki gyakorolhatja a friss ítéletalkotás képességét, ahol rengeteg, a nagyközönség és a szakma számára is ismeretlen alkotó és mű bukkan fel, akiknél és amelyeknél még nem működik a sokszor hamis prekoncepció alapuló pavlovi ízlésreflex. Hogy ezt meg ezt szeretnünk kell. Különbben is: meg tudjuk-e ítélni a nagyok nagyságát, ha nem ismerjük azokat, akik alattuk vannak? Vehetjük-e a bátorságot ahhoz, hogy a jelen szem-

pontjait kizárólagosnak véve a végletekig szűkítjük a válogatást, s eltekintünk attól, hogy a jövőben olyan értelmezési, átértelmezési szempontok bukkanhatnak fel, amelyekről ma még álmodni sem merünk? Persze mindezek tudatában is állítom, hogy a MODERN MAGYAR FÉSTÉSZET válogatása nem pusztán a szerkesztő személyes ízlésének esetleges lenyomatát adja, hanem egy objektív értékítélettel szűrt tapasztalat koherens eredményét tükrözi.

Másodszor, konkrétan: Forgács Éva szerint hiba volt szerepeltetni a könyvben Batthyány Gyula, Tichy Gyula, Bálint Rezső és Kunffy Lajos műveit, hiszen mindannyian „*zavarbaejtően gyenge festők*”. Ez a megállapítás engem ejt zavarba. Kunffytól egyetlen mű került a könyvbe, a nagyméretű, 1898-ban készült BRETAGNE-I TENGERPARTON című szecessziós alkotás. Ennyit nem érdemel meg?

Biztosan a recenzió szerzője is volt már Somogytúron, a festő ma múzeumként működő – éppen felújítás alatt álló – birtokán, látta műtermét s azt az épületegyüttest és parkot, mely Rippl-Rónai villája mellett talán az egyetlen többé-kevésbé épen fennmaradt hírmondója egy mára teljesen eltűnt világnak, ahol még nyomokban átérzhető az a jó értelemben vett nemes, vidéki-polgári hangulat, melyet az elmúlt jó néhány évtized hosszú időre eltűntetett ebből az országból. Biztosan olvasta Kunffy visszaemlékezéseit is, melyből egy olyan kultúrájú, olyan finom intellektusú ember karaktere sejlik fel, aki a századforduló világában is párját ritkította. Aki egyike volt azoknak, akik a XX. század első éveiben a legtöbbet tették a modern francia festészet magyarországi sikeréért. Kitűnő kultúrdiplomata, finom ízlésű festő (a legszebb magyar cigányportrék alkotója), akivel jó barátja, Rippl-Rónai sem restelt közös képet festeni. A kritizált s a kötetből száműzni kívánt festmény a Kunffy-monográfia címlapján is szerepel, szinte valamennyi, a magyar szecesszióval foglalkozó összefoglaló kötet közli reprodukcióját, s számos nemzetközi kiállításon képviselte művészetünket az elmúlt évtizedekben. Joggal, mert jelentős kép, s ráadásul nem állunk olyan jól reprezentatív, nagyméretű szecessziós festményekkel, hogy kihagyhattuk volna a válogatásból. Persze mindez csak utólagos, kényszerű indoklás, hiszen akkor is bekerült volna a könyvbe, ha a teljes ismeretlenségből bukkan elő. Mert tudom, hogy jó kép, s ezért ott a helye.

A többi kifogásolt művésszel kapcsolatban hasonló válasz adható. Baththyány Gyula művészetéről kifejtettem már véleményemet a *Beszélő* 2005. februári számában. Jól látható, hogy az ő művészete sokaknak túl sok. Ahogy a manierizmus is az volt a rá következő generációknak. Szerintem éppen azért érdekes, mert annyira túlhajtott. Most csupán annyit: néhány év és jelentős nemzetközi sikert fog elérni, az egyik legdivatosabb festőnk lesz külföldön.

A neoklasszicizmussal kapcsolatban alapvető vita van köztem és a recenzió szerzője között. Ez nem egy „mesterkéltséget, nehézkes, hamis álmovilág”, hanem egy akart, talán néha túlzottan akart „egész”, egy tudatos múzeumi művészetre törekvő szándék lenyomata, ahol a mesterkéltség szándékos cél, nem pedig akaratlan hiba. Ez az irányzat időtálló értékek sorát hagyta hátra, akkor is, ha léte és erőre kapása kétségtelenül történelmi, politikai hatások és akaratok eredményeként is levezethető. Nem eshetünk abba a hibába, hogy ha valamit az állam támogat, az csak rossz lehet. Ez persze többnyire így van, de az általánosítás itt is azzal a következménnyel járna, hogy remekműveket selejteznünk ki festészetünk történetéből. Valaki a Greshamet, valaki a Római iskolát és a neoklasszicizmust akarja művészettől idegen megfontolások alapján leminősíteni. Pedig a korai Szőnyi, Aba-Novák, Patkó és társaik művészete nélkül kevesebb volna a magyar festészet története. Képeiken a szín- és forma-kezelés ellépése a valóságtól valószerűtlenné varázsolja a világot. Másrészt a sűrű, zsíros festékhasználat, a felület erősen megmozgatott mikrostruktúrája érzékivé, anyagszerűvé teszi a látványt. Ezek az alkotói gesztusok a korai Derkovitsnak, Kmettynek és Uitznak megbecsülhetők, Aba-Nováknak, Patkónak és Szőnyinek nem? Miért? Örülnék, ha az irányzat bírálói konkrét példát mondanának, kiemelnék egy képet, melynek megvitathatnánk a kvalitásait.

A klasszikus tradícióhoz erősen kötődő, hangsúlyosan figuratív festészetnek, a század egészén töretlenül végigfutó, hiteles hangon megszólaló emberábrázolásnak ma igazi reneszánsza van a világban. Gondoljunk csak Balthus, Lucian Freud, Sironi, Constant Permeke, Hopper és Stanley Spencer művészetére. Ez az attitűd nem ítéltető meg naptárra szegezett tekintettel: ezek a művészek nem megújítani

akarták a festészet nyelvét, ne is kérjük ezt számon rajtuk. Ezek a művek nem mérhetőek a párizsi fővonalon cizellált kategóriákkal, itt a környező országok vagy éppen Itália, Anglia, az USA és Dél-Amerika művészete adja az analógiákat. De sok mindent tisztelhetünk bennük, például a festői minőséget, a művészet manuális részének színvonalát.

A kritika írója szerint „egyszerűen nem hihető, hogy a szerkesztő egyazon kvalitásnak látja Rippl-Rónai és Kosztolányi-Kann Gyula csendéleteit, amelyeket egymás közelébe helyezett. Ezek az egymás mellé rendelvek még inkább aláhúzzák a gyenge művek gyengeségét, és felvetik azt a kérdést is, hogy ha egy kép mögött nem áll egy életmű fedezete, pótolható-e ez a fedezet más festők műveivel?” Első kötet 346. és 347. oldala: nyolc kép, közöttük egy kevésbé jelentős, ám egyszerűségében delikát Rippl-Rónai- és két Kosztolányi-Kann-csendélet. Az utóbbiak közül a szebbik az életmű egyik legfontosabb alkotása. Az volna a baj, hogy nem áll mögötte életmű? Kedvem lenne visszakérdezni egy, a korszakkal foglalkozó művészettörténészekből álló szakmai fórumon: fel tudnak sorolni néhány Kosztolányi-képet? Gyanítom, kínos csend lenne a válasz. De örök igazság, hogy amiről nem tudunk, az még lehet, hogy létezik. Én kilenc képet választottam Kosztolányi-Kann Gyula életművéből, és valamennyit kis méretben reprodukáltam, a könyvben bemutatott 2500 mű között. Véletlenül pontosan annyit, amennyit 1910-ben Meller Simon beválogatott a magyar festészet minden idők egyik legjobb külföldi kiállítására, Berlinbe, melynek apró méretű, de kitűnő minőségű katalógusa a napokban került a kezembe. Kilenc Kosztolányi-Kann-festmény a 197-ből. Az egyik legkiműveltebb szemű magyar művészettörténész így látta jónak.

Forgács Éva nem kegyelmez Perlmutter Izsáknak sem. Ez a művész már a könyv egyik korábbi kritikusanak sem tetszett. Nem értem. Kitűnő festő. Tanulságos, jellegzetesen magyar utóélet. Remek példa arra, hogyan tűnhetett el egy életmű évtizedekig csaknem mindenki szeme elől. Sokáig csupán az MNG egyetlen, oldalsó oszlopra akasztott BESZTERCEBÁNYÁ-ja jelezte, hogy valahol szunnyad egy értékes oeuvre. Képeire delikát komponálás, rafinált átvágások, érzéki fakturális hatások jellemzők, paraszti enteriőrjein a látványelemek

vibráló sűrítéseiből erős vizuális hatású színegyütteseket hozott létre. Mindez nem tetszik Forgács Évának, ami természetesen szíve joga. Tévedni emberi dolog. Én legutóbb a római Galleria d'Arte Moderna állandó kiállításán láttam egyik, nem is a legjobban sikerült alkotását, közös teremben többek között Anders Zorn, Maljavin és Sorolla y Bastida képeivel.

Forgács Éva szerint „*Frank Frigyes még gyengébbnek tűnik Vaszary mellett, mint nélküle*”. Tehát „*A szándék, hogy a másodrendű képek az elsőrendűek mellett, legalább a kontextus révén, jobbnak látszanak, inkább ellenkező hatást ér el*”. Jelzem: nem ez volt a szándék. Sőt. Az ominózus oldalpáron (426-427. oldal) szereplő Frank Frigyes-festmény, a HÍMZŐ MIMI jobb kép, mint a mellé rendelt másik négy, kevésbé jelentős Vaszary-kép. Frank Frigyes az egyik sikeres festőnk lehet külföldön. Néhány nyitott szemű, előítéletek nélküli angol műértő ismeretlenül is jobban értékelték ezt a képet a Sotheby's londoni árverésén, mint a magyar művészettörténészek zöme által megdönthetetlen ikonokként kezelt klasszikusokat. Nem mondom, hogy az ár minden. De jelez valamit. Kifinomult ízlésű, kvalitásérzékeny emberek e képet méltónak találták arra, hogy az École de Paris legnagyobbjai között szerepeljen. Persze tudom, hogy Frank Frigyes világa nem éppen egyéni invencióról árulkodik. Egy jó adag késői Matisse, kevés Chagall, egy kis Soutine és Utrillo, felöntve jó sok szódával. De bravúros, könnyű kezű, érzékeny szemű, és ügyesen jelenít meg egyfajta frivolán melankolikus, art decós életérzést. S azt se feledjük, hogy választani is tudni kell. Példaképeket, művészi ihletőket is.

Nem kell bizonygatnom, hogy nagyra értékelem a művészetben a drámai hangot: gyűjteményemben, a galériámban rendezett kiállításokon s választott kedvenceim listáján is nyoma van ennek. De mellette lelkesedni tudok a gondtalan, elegáns, mondán világot megidéző művekért is, nem úgy, mint a legtöbb kritikus, akik mindent felszínesnek és talminak kiáltanak ki, ami lebegő, virtuóz és könnyed életörömet sugároz. Az elégedettséget sugárzó derű is lehet hiteles és mély, ne legyen minden eleve gyanús, ami kiegyensúlyozott és szép.

Grafika vagy festmény

Volt olyan kritika, mely azért kárhoztatott, mert kevés grafikát emeltem a könyv képanyagába.

Forgács Éva szerint viszont „*probléma, hogy Kieselbach, noha kifejezetten a modern magyar festészetre kíván koncentrálni, sok pasztellt, rajzot, grafikát, sőt függelékben plakátokat és fotókat is közöl*”. Sőt – mondhatnám – a plakátokat nem is függelékben közöltem, hanem a képfolyam szerves részeként. Ott, ahol annak súlya van, az első kötet lezárásaként, a Tanácsköztársaság megkerülhetetlen plakátjaival. Nálam nem különül el élesen a festmény és a grafika, sőt az autonóm igénnyel megfogalmazott textil sem. Hiszen van a könyvben gobelin is, Ferenczy Noémi néhány művével reprezentálva. Mert én nem anyagokban, nem hordozóban és festékben gondolkodtam, hanem vizuális hatóerőben.

Vannak olyan grafikai művek, melyek kihagyhatatlanok a magyar festészet történetéből. A II. kötet egy grafikai mappa hat lapjával nyit. Ezt is kifogásolták néhányan. Bernáth mappája a magyar avantgárd egyik csúcspontja. A magyar művészet egész XX. századi történetét jól jellemzi, hogy a legértékesebb újító művek jelentős részben csak papíron valósulhattak meg. Támogatás, mecénások, vevők, biztos egzisztencia nélkül, nekünk erre futotta. Ha a magyar festészetre gondolok, sokszor jut eszembe a fiatal Bernáth, amint Bécsben ül egy kávéházi asztalnál, és külön-külön satírozza a GRAPHIK mappa lapjait, mert még nyomdai klisére sem jut pénze. Ez valóban sorsszerű. Zömében ilyen „apróságok” maradtak a magyar avantgárdból, a töredékek töredékei. Ha születtek is olajképek (Kállai ÚJ MAGYAR PIKTÚRÁ-jából ismerünk ilyen), azok elpusztultak, vagy máig lappanganak. Ezért is kihagyhatatlanok a grafikai művek: velük kell pótolnunk a hatalmas veszteségeket.

Scheiber

Szeretem Scheibert. Szeretem, mert problémás festő. Mert a képei mindig vitát gerjesztenek. Számomra Scheiber életműve olyan, mint egy lakmuszpapír, melyet a megfelelő közegbe mártva pontosan jelzi, hogy ki látja autonóm módon a műalkotásokat. Vörös posztó, melyet meglengetek, s élen figyelem, ki hogyan reagál rá. Aki a Scheiber-képletet megoldja, az majdnem biztosan a magyar festészet egészével is elboldogul.

Adott egy óriási méretű életmű, melyből tudni kell válogatni, a hangsúlyokat kijelölni,

interpretálni. Rendet rakni egy hatalmas és rendkívül egyenetlen művészi termésben. Mer ni kell értelmezni és átértelmezni. A képek mögé kell képzelni a megfelelő környezetet, látni kell a művet a hozzáillő keretben. Aki erre nem képes, az a magyar festészettel sem jut dűlőre.

Alapvetően, hogy egy művészi életművet csúcsteljesítményei alapján kell megítélni. Véletlenül nem születik remekmű. Ha valaki zsenialistát alkot, az maga is zseni. Vannak egykőpes festők, mint ahogy egykőnyves írók. Ottlikot elsősorban az ISKOLA A HATÁRON minősíti, nem a többi, kevésbé jól sikerült írás. Ebben a kérdésben is megengedőnek, szabadnak kell lennünk. Ismerjük a legjobb magyar művészmonográfia szerzőjét, láttuk rossz pillanataiban, tudunk meglepő tévedéseiről. Mégsem az utóbbiak miatt kárhozzátjuk, hanem alapvető könyve miatt tiszteljük. Ma már – sajnos – csak emléket.

Szinte nincs olyan életmű a magyar festészetben, melyet mindvégig következetesség és egyenletes színvonal jellemez. Ne legyünk, nem lehetünk finnyások: így nem lehetünk rá az igazi gyöngyszemekre. Scheiber esetében ráadásul sokszor éppen legnagyobb erénye okozta hibáit. Karakterének, művészi alkatának nyitottsága eredményezte remekműveit éppen úgy, mint gyengébb alkotásainak sorát. Mindenre figyelt, gyorsan reagált, nem érlelt sokáig semmit. Ez kölcsönzött műveinek frissességet, kifejezőerőt, „korszerűséget”, s persze éppen ezért fulladt sokszor felszínes formái gesztusokba. Scheiber nem volt Barcsay. De éppen az a jó Scheiberben, ami elválasztja Barcsaytól. Nem tehetjük meg, hogy pusztán lustaságból nem szemezgetjük ki a remekműveket a gyengébb alkotások tengeréből, s nem jelöljük ki életművében azt a periódust – az 1916-tól megközelítőleg egy évtizedig tartó időszakot –, melyben európai színvonalon alkotott.

Nem véletlen, hogy a könyvben helyet kapott egy oldalpáron Scheiber tizenkét önarcképe. A művész őszinte, sokszor brutális és kegyetlen figyelme önmagára jellegzetesen XX. századi alkotói attitűd. A második kötetben egész oldalas reprodukciókon bemutatott két önarcképén hitelesen és rendkívüli erővel van jelen ez a művészi gesztus. Már pusztán ezért érdemes a megbecsülésre. Aránytalan, sőt érthetetlen, hogy képei alig láthatók múzeumok-

ban, s a Magyar Nemzeti Galéria sokáig egyetlen alkotását sem merete kiakasztani. Ezen változtatni kell!

A naiv és ismeretlen festőjű képekről

Egy-egy kép beillesztésének okát, a képfolyamban elfoglalt helyét és szerepét sok esetben a szigorúan vett művészettörténeti megfontolások mellett más tényezők is indokolják. Pusztán azért, mert a művészet egy sokkal nagyobb és komplexebb rendszer apró, persze számunkra igen fontos részlete. Vannak az egyes kötetekben olyan képek, amelyekkel éppen azt próbálom hangsúlyosan jelezni, hogy a válogatás végeredménye nem választható el a válogató alapelveitől. A naiv képek és az ismeretlen alkotójú művek szimbolikus jelzései annak, hogy nem nevekben, hanem művekben gondolkodva készítettem a könyvet. Mert érzek magamban annyi tudást és tapasztalatot, hogy szabadon, bejáratott klisék nélkül kezeljem a műalkotásokat. Hogy a szemézből is kiemeljem az értéket. Mint ahogy műkereskedőként évtizedek óta folyamatosan ezt teszem. Engem a művészet szabadságra is tanított: nem kell engedélyt kérnem ahhoz, hogy elismerjem egy kép kvalitásait, mert első pillantásra megismerem. A napokban kezembe került a New York-i MOMA legújabb katalógusa, ahol a legnagyobbak, többek között Brassai, Cartier-Bresson és Man Ray művei között szerepel egy ismeretlen amatőr fotográfiája az 1930-as évekből. Ők nem félnek ettől a gesztustól.

A rossz képek fontosságáról

Nagyon fontos, hogy az ember sok rossz képet lásson. Elengedhetetlen ahhoz, hogy kiépüljön benne a minőség érzékeléséhez szükséges érzék. A remekművet könnyű felismerni, de a teljes, sűrű fokokkal kalibrált mérce felállítására már nem olyan egyszerű: nagy figyelmet és tapasztalatot igényel. Ezért is nélkülözhetetlen, hogy a modern festészettel, sőt a kortárral foglalkozók is trenírozzák szemüket a régi mestereken, ahol a műhelymunkák, kópiák, követők, iskolák hálójában jobban cizellálható a minőség érzék. Erre biztatok minden művészettörténészt. A valódi műértő szem nem művelhető ki úgy, hogy csak a csúcsmúzeumok anyagát tanulmányozzuk. A Louvre és az Uffizi éppen úgy elengedhetetlen hozzá, mint a kör-

nyező országok művészetének megismerése, a vidéki múzeumok, a raktárak, hazai és külföldi aukciók és azok katalógusai vagy éppen az Ecseri és a pécsi vásár.

A kompromisszumnélküliség

Akadtak olyanok, akik nehezen tudták értelmezni a könyv előszavában általam említett kompromisszumnélküliség fogalmát. Esetünkben ez alapvetően három dolgot jelent: 1. Minden olyan művet lefotóztattam, amit ismertem, és méltónak tartottam arra, hogy bekerüljön ebbe a könyvbe. Akkor is, ha egyetlen kép miatt kellett utaztatni a fotóost fél Európán át. 2. Soha semmiben nem választottam úgy, hogy pénzt takarítsak meg a minőség rovására. Ha valami – papír, festék, fotóanyag stb. – jobb volt, mint a másik, akkor azt használtuk fel. 3. A kötetzig egyetlen munkafázist sem engedtünk ki a kezünk közül. A fotózástól a nyomdáig mindenhol nyomon követtük a munkát. Nem volt olyan ív, melyet ne személyesen ellenőriztünk és engedélyeztünk volna nyomtatása előtt.

A jogdíjak kérdéséről

Forgács Éva hiányolja a könyvben szereplő képek copyright-információit. A recenzió szerzője azt írja, hogy a köz- és magángyűjtemények a képek újrafotózási és közlési jogát átengedték a könyv szerkesztőjének, „és még csak azt sem kérték, hogy ezt valamilyen formában elismerje vagy közölje”. Valóban nem kérték, mert magamtól is megtettem. Forgács Éva figyelmét elkerülte, hogy mindkét kötetben, a műtárgyjegyzékek végén az alábbi mondat olvasható: „A művek közlése a következő múzeumok és intézmények szíves hozzájárulásával történt.” Majd kettőspont, és hosszú, pontos felsorolás. Igen, a múzeumok döntő többsége pénzbeli jogdíj helyett „beérte” az elkészült kötetek ajándék példányaival, mert a vezetőik felismerték a könyv ügyének jelentőségét. Köszönöm nekik. S az sem elhanyagolható tény, hogy az általunk készített műtárgyfotók végre lehetővé tették több vidéki múzeum gyűjteményének bemutatását reprezentatív, önálló kötetekben.

Van „néhány” festmény a birtokomban. Őszeszámhárom is nehéz, hány kiállításon, katalógusban és könyvben szerepeltek már a róluk készült reprodukciók. Ezembe sem jutna pénzt kérni a közlési jogokért. Múltunk tudományos igényű feltárásában és megismertetésében fél

évszázados elmaradást kell behoznunk. Kérdés, hogy ebben a helyzetben szabad-e megterhelni az erre vállalkozókat az összehasonlíthatatlanul nagyobb – német és angolszász – piacra kalibrált reprodukciós díjak és követői jogok rendszerével, vagy inkább serkenteni kellene azt, hogy minél nagyobb körben váljanak ismertté kulturális értékeink. Én az utóbbit támogatom.

A személyes szál

Néhány szó egy látszólag személyes részletről. Forgács Éva nehezményezi, hogy a kötetek végén található egy-egy olyan festmény is, melyeket a fiam készített. Véleménye szerint ez egy olyan „privát gesztus, amit a magánkiadás lehetővé tesz, mégis, a kötetek tartalmára visszavetítve túlságosan személyes ötlet”. Én másként látom. Ennek a „gesztusnak” a lényeghez van köze, ezért is reagálok rá.

A könyv szándékosan többretegű mondánivalót hordoz. Ezek zömmel párhuzamosan futnak, néhol az egyik, néhol a másik értelmezési szint válik erősebbé, emelkedik a többi fölé. Érzéki és érzelmei feletti világ, tények és hipotézisek, tematikus és formai párhuzamok, történelem és művészettörténet, az egyéni és közösségi létezés elemei egyaránt átszövik a könyvben végigfutó, „képszerű” narratívát. Ebben a sűrűre font hálóban igen erős szálal alkot a szimbolikus utalások halmaza.

Az egyik ilyen szálal a személyes köszönet motívuma tartja össze. Néhol szóban, néhol képen elmondva fejezem ki köszönetemet azoknak, akik nélkül nem jöhettek volna létre a könyvben sorakozó műalkotások. A festők képmásaiból összeállított sűrű raszter a második kötet borítóinak belső oldalán nem csupán segít jobban átláthatóvá tenni a képekben tetőlt emberi tartalmakat, megszemélyesíteni a bemutatott életműveket, de egyben ennek a köszönetnyilvánításnak is az egyik szimbolikus formája. A könyv végén ott sorakozik mindazok neve, akik árulták, fotózták, keretezték a bemutatott műveket, akik a vásznat és a festéket adták hozzájuk, s akik írtak róluk – ott van a recenzió írójának a neve is. Együtt mind, akiknek közünk van ehhez a területhez, amit magyar festészetnek hívunk.

Ahogy az egész könyvben, úgy a köszönet motívumában is megtalálható a személyes vetület. A privát szál, azoknak a sora, akik nélkül

a könyv nem jöhetett volna létre. Akik hagy-
tak, akik támogattak, akik segítettek, és végül
azok, akik mindezt megtették, s még sokkal
többet. A családom, akiktől ez a munka renge-
teg időmet vette el. Igen, ott van a fiam fest-
ménye is. A könyv legvégén, a színes oldal ad-
ta „tűzfal” mögött, a kötet privát szegletében.
Mások általában a bevezető sorokban tesznek
hasonló gesztust, szavakban. Hozzám köze-
lebb áll az, ha egy képpel oldom meg ugyan-
ezt. S ha azt kérdezik, hogy melyik az az egy
festmény, aminek mindenképpen benne kell
lennie e kötetekben, akkor azt válaszolom,
hogy a fiam képe az. Jelzésül, hogy tudom a
helyes sorrendet, s hogy mindig emlékeztet-
sen a legfontosabbra.

Kieselbach Tamás

VÁLASZ KIESELBACH TAMÁS VÁLASZÁRA

Köszönöm Kieselbach Tamásnak a részletes és
alapos válaszcikket. Ebből látom, hogy a köz-
tünk lévő kölcsönös félreértések részben a kü-
lönöző funkciókból adódnak, amelyeket be-
töltünk – Kieselbach Tamás mint a magyar
képzőművészet területének egyik gyakorlati
szakembere, én pedig mint történész – rész-
ben az általa szerkesztett és kiadott könyv cí-
méből, amely az 1892 és 1964 közötti MODERN
MAGYAR FESTÉSZET-et ígéri az olvasónak, illetve
nézőnek, megszorítások nélkül, mint érvényes
kánont – részben abból, hogy egyes dolgokat
valóban különbözőképpen látunk.

Ez utóbbi kérdésekben azonban – egyes fest-
tők, egyes műkapcsolatok vagy éppen a Csont-
váry nevével jelezhető problematika kérdése –
nem nagyon tudunk előrejutni, mert válaszá-
ban Kieselbach elzárkózik észrevételeim érde-
mi megvitatásától, és lényegében a saját állás-
pontját erősíti meg: Kunffy Lajos nagyon jó
festő, ami az írásából is kiderül, a tisztán ké-
pekből összeálló modern magyar festészeti
narratíva úgy jó, ahogyan az a könyvben van,
Csontváry, Vajda, Moholy-Nagy és Derkovits
egymás mellé rendelhető, mert kiválasztott
képeik együtt egy fényről szóló „képszonett” le-

zárását alkotják. Ahol én tematikus rokonsá-
got látok a virágcsendéletek között, ott valójá-
ban emberi minőségek és lelki alkatok közös-
ségéről van szó, Csernust a Kondor utáni kor-
szakhoz kell rendelni, akkor is, ha előtte alko-
tott jelentős képeket itthon, a magyar és az
európai festészet „döccenők nélkül” összefűzhe-
tő, Csontváry pedig „a legfontosabb művész a ma-
gyar festészet történetében”.

A könyv recenziójában felvetett kérdéseim
és észrevételeim elmozdulást javasoltak ezek-
ről a pontokról. Kérdéseket tettem fel, többek
között a magyar kultúra egyik kevésbé tárgyalt,
de lényeges kettősségének a problémájáról,
azt hiszem, lényegretörően, talán kellemetle-
nül is, de nem „félénken idolt döntögetve” – an-
nál is kevésbé, mert én a legkevésbé sem látom
Csontváryt bálványának, a magyar festészetben
betöltött szerepét pedig lényegesen bonyolul-
tabbnak és kérdésesebbnek tartom, mint Kie-
selbach.

Egyetértek a szerzővel abban, hogy sokfé-
le képet, sokféle művet kell látni ahhoz, hogy
jobban tudjuk megítélni a festői teljesítménye-
ket. Kétségtelenül nagyon finom és nagyon
fontos részleteket tanul meg értékelni, aki egy-
mással összevetve, egymás mellett látja a kü-
lönöző műveket. Ezért eredendően jónak és
érdekesnek találtam a könyv módszerét és a
sok alig ismert, különböző kvalitású festő be-
emelését, akkor is, ha szóvá tettem a vizuális
történeiszövés hiányait is. Azt azonban nem
tartom üdvözlendőnek, hogy Frank Frigyes,
akiről Kieselbach azt írja, hogy „egy jó adag ké-
sői Matisse, kevés Chagall, egy kis Soutine és Ut-
rillo, felöntve jó sok szódával”, „az egyik sikeres fes-
tőnk lehet külföldön”. Pontosan itt húzódnak a
határok a műkereskedelem és a művészettör-
ténét szempontjai között: én nem szeretném,
ha egy szódával felöntött művész reprezentál-
ná a magyar művészetet a világban, ha mégoly
ügyes kezű is, ugyanakkor örülök neki, ha si-
kert hoz egy magyar galériának. Itt ugyanis
felvetődik az a kérdés, hogy kinek mi a *siker*
szó jelentése. Amikor azt írtam, hogy a magyar
festészet nemzetközi jelenléte a műkereskede-
lem szférájában a leghalványabb, arra gon-
doltam, hogy legjobb művészeinknek kellene
aukciós sikereket is elérniük, mert ez megal-
pozhatná múzeumi jelenlétüket és kritikai el-
ismerésüket. Nem arra gondoltam, amit ügyes
kezű, harmadrangú festőink esetleges aukciós

sikere jelenthet az őket képviselő galériáknak, mert az rám mint történészre nem tartozik.

Végül a copyrightok kérdéséről: fel sem merült bennem, hogy bármilyen illusztráció engedély nélkül került a kötetbe, az pedig, hogy ezekért a szerző fizetett-e, végképp nem tartozik sem rám, sem a nyilvánosságra. Amit hiányoltam és hiányolok, az a minden művészeti kiadvány utolsó oldalain található apró betűs jegyzék, ahol minden egyes reprodukció copyrightja megtalálható, hogy ha valakinek szüksége van rá, tudja, hová forduljon. A művek őrzési helye, ezt Kieselbach tudja a legjobban, nem feltétlenül ad útbaigazítást a jogtulajdonosról, mert vannak letéti anyagok, kilétüket nem felfedő tulajdonosok, akik a műtárgyfo-

tóst jelölik meg stb. Egyszerűen sajnáltam, hogy egy ilyen kivételes és igényes kiadvány ezen a ponton nem felel meg a nemzetközi szabványoknak és szokásoknak, holott éppen nemzetközi sikerre törekszik.

A két kötet, minden olyan aspektusával, amely a jövőben még egészen biztosan termékeny eszmecserek és viták tárgya lesz, hiszen szinte kiapadhatatlan forrása ezeknek, nagy örömet jelent minden olvasójának, és jelentős eseménye a magyar képzőművészetnek. Erről a biztos és szilárd talajról szerzője nyugodtan vállalhatja, hogy egyes részletekben más elgondolások jogosultságát is figyelembe vegye.

Forgács Éva



A folyóirat a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma,
a Nemzeti Kulturális Alapprogram,
a Pro Cultura Urbis Közalapítvány, valamint a Strabag és a Tiara Rt.
támogatásával jelenik meg



STRABAG

