

FIGYELŐ

KÉT BÍRÁLAT EGY KÖNYVRŐL

Kerényi Ferenc: Petőfi Sándor élete és költészete. Kritikai életrajz. Osiris, 2008. 540 oldal + 24 oldal képmelléklet, 4500 Ft

I

FÉLBETÖRT ÉLET TELJES RAJZA

Köztudott, hogy a Petőfi-kutatásra súlyos teherként nehezedik az, aminek inkább a hiányát szokták felpanaszolni más életművek kutatói: a recepció. A Petőfiről szóló megnyilatkozások mennyisége óriási, sokaságuk úgyszólván áttekinthetetlen, és emiatt az irodalomtörténészek gyakran érzik úgy, hogy nem mondhatnak olyat Petőfiről, amit már mások valamiképp (ugyanúgy vagy másképp, ugyanabban vagy másmilyen kontextusban) el ne mondtak volna. Ugyanakkor, paradox módon, a Petőfiről szóló szakszerű és átfogó művek száma egyáltalán nem nagy: monográfiát utoljára (és lényegében először) Horváth János tett közzé róla 1922-ben, és mostanáig, az alábbiakban tárgyalandó munka megjelenéséig teljes, befejezett kritikai életrajzból is csak egy állt rendelkezésre, Ferenczi Zoltán 1896-ban megjelent háromkötetes munkája. (A XX. század második felében előbb Dienes András, majd Fekete Sándor fogott neki az életrajz újbóli összerakásának; különféle okokból egyikük sem jutott a munka végére.) De még a Petőfiről szóló nem monografikus tanulmánykötetektől sincs sok: az utóbbi időkből Margócsy István, Fried István és Lukácsy Sándor munkái jutnak eszembe.

A részleteket illető (például hely- és tárgytörténeti, filológiai, kronológiai stb.) kutatások és publikációk száma persze mindig is nagy volt az elmúlt százhusz-százharminc évben, de nem ezek teszik a Petőfi-recepciót áttekinthetetlené és bizonyos értelemben kilátástalanná, ha-

nem az életmű és a költő emlékezete körül elburjánzott kultusz, annak összes ideológiai vonatkozásával, a nacionalista kisajátítási kísérletektől a keményebb és puhább marxista jelentéstulajdonításokig. A kutatók egy része jelenleg a Petőfi-kultusz feltárásán dolgozik, annak történetét rekonstruálja, így próbálva a közéleti-politikai értelmezések özönét leválasztani az életműről, hogy – majd egyszer – ugyanúgy költészetként lehessen értékelni az alkotói teljesítményt, mint, mondjuk, Vörösmarty vagy Arany esetében. Kerényi Ferenc más utat járt. (Az állítmány múlt idejéről majd írássom végén ejtek néhány szót.) Ő textológiai és életrajzi résztanulmányok felől haladt az összegzés felé. Az előbbieik eredménye az új kritikai kiadás utóbbi három kötete, az utóbbiaké a tavaly megjelent kritikai életrajz.

A kritikai életrajz szerzőjéről olyasféle szándékot tétélezhetünk fel, hogy keveset markol, de azt jól megfogja. Elvégre nem az életmű szisztematikus értelmezésére törekszik, hanem az életrajz tényeit rakja össze, és minthogy az alkotás része, méghozzá kitüntetetten fontos része a költő életének, így az alkotás folyamatáról, a művek létrejöttéről (plusz azok korabeli fogadtatásáról, a költőnek e fogadtatásra adott reakcióiról) is számot ad.

Már ebből látszik, hogy igazából nem is olyan kevés, amit az életrajzírónak markolnia kell, és nem kis teljesítmény, ha jól megfogja. Mielőtt azonban továbblépnék, fel kell, hogy tegyék egy éppannyira ildomtalan, amennyire – esetünkben – elkerülhetetlen kérdést. Miért van szükség egy – mégoly kiváló – alkotó személyiség újabb kritikai életrajzára, ha már egyszer van belőle egy? Méghozzá nem is akármilyen, hanem egy ma is nélkülözhetetlen alapmű. Ferenczi Zoltán munkája alapos, tárgyyszerű, megbízható; Petőfi életútja és személyisége ma is jól megismerhető belőle; szerzője igyekezett minden mozzanatot ellenőrizni és dokumentálni, az ellentmondásokat gondosan és higgadtan mérlegelte; beszélhetett egy sor, akkor még élő adatközlővel, akik nem sokkal később mind meghaltak, és láthatott számos olyan dokumen-

tumot, melyek ma már nem találhatók meg. Mit tud hozzátenni – kérdi a naiv olvasó – ehhez a munkához egy másik, újabb életrajz?

A válasz kézenfekvőnek látszik: a részkutatások eredményei az elmúlt évszázad során számos ponton módosították az életrajzot. Fontos tényeket, szereplőket más megvilágításban tüntetnek föl, igaznak hitt állításokat cáfolnak, megváltoztatták a művek keletkezési sorrendjét és a sorrendből levonható következtetéseket; új Petőfi-szövegek kerültek elő, más, addig Petőfinek tulajdonított írásokról viszont kiderült, hogy nem tőle származnak; és így tovább.

Mindez azonban, akármilyen fontos ismereteket tartalmaz is, épp azt nem változtatja meg, amiről egy életrajznak szólnia kell: az élet egészéről alkotott képet. Ki lehetne (sőt szerintem kellene is) újból adni Ferenczi munkáját olyan jegyzetekkel, melyek, ahol szükséges, a filológia jelenlegi állása szerint korrigálnák vagy bővítenék a bő évszázaddal ezelőtti tényállításokat. Tanulságos volna. Ugyanakkor egy ilyen új kiadás Kerényi munkáját nemhogy nem tenné fölöslegessé, hanem épp ellenkezőleg, még inkább kiemelné, mennyire szükség volt az új életrajzra.

De miért volt szükség rá?

Talán azért – gondolhatja a föntiekben elképzelt naiv, ugyanakkor érdeklődő olvasó –, mert a későbbi életrajzíró másképpen értékeli a költőt és művét, mint a korábbi; ezért van a korábbihoz képest lényegesen új mondanivalója. Talán bizony illúziókat rombol és bálványt dönt.

Csakhogy erről sincs szó. Értékelés tekintetében nem látok lényeges különbséget Ferenczi és Kerényi felfogása között. (Horváth Jánosé és Kerényié között már jóval inkább, például a FELHŐK ciklus és általában a romantikus jellegzetessége megítélését nézve, de Horváth nem az életrajzot követte nyomon, hanem az életmű és az alkotói személyiség alakulástörténetét konstruálta meg.) Mindkét életrajzból körülbelül ugyanaz a portré rajzolódik ki, hasonló körülményekkel rajzolva; mindkét biográfus óvakodik a lelkendezéstől a zsenialitás megannyira lenyűgöző pillanatainál is, és egyikük sem habozik bemutatni az erős akaratból és még erősebb önértékből adódó ellenszenv vagy nehezen védhető gesztusokat sem. Ferenczit a korabeli kritikusok megrótták a tényeket aprólékosan sorra vevő, szerintük túlságosan száraz írásmódja miatt; Kerényi nála is óva-

tosabb, gondosan kerül a szépirodalmi jellegű fikciónak még a látszatát is. Más kérdés, hogy emiatt egy-egy metaforikus vagy szinekdochés fordulata különös nyelvi erővel, már-már költői szemléletességgel bír – egyik kedvencem: „*először 1841-ben figyelhetjük meg, ha cikázni kezdi a térképen, akkor alapvető életkörülményeinek biztosításával is baj van, és/vagy elhatározó döntésekre készül*” –, de persze belül maradva a szolid irodalomtörténeti diskurzuson. Még inkább más kérdés, hogy valójában semmilyen életrajz nem alkotható irodalmi – azon belül: nagyepikai – fikcionalitás nélkül. Kerényinek is meg kell teremtenie, illetve találnia műve főszereplőjét, el kell juttatnia egy kezdőponttól, a kiskunsági gyermekévektől a végpontig, a Fehéregyházáról Héjjasfalvára vezető országútig. Prológusa is van a műnek, a Petrovics és a Hrúz család rövid története, valamint epilógusa is, nem is egy, hanem kettő: az egyik a családtagok további élettörténete, a másik a kritikai kiadások és a fontosabb szakirodalom keletkezéstörténete. Másképpen szólva: igaz ugyan, hogy Kerényi megpróbálja (általában eredményesen) elkerülni a szépirodalmias írásmódot, ám a legaprólékosabb tényfeltárás is csak az irodalmi fikcionalitás keretei között építhető teljes egészé.

Ebben: az irodalmi fikcionalitás módjában és mértékében van alapvető különbség a két biográfia között, és ezzel is magyarázható, miért volt szükség már hosszú ideje az élettények újbóli összerakására. Innen, az irodalmi fikcionalitás felől veszem szemügyre az alábbiakban a tudósi teljesítményt.

Az 1880-as évek végén, amikor Ferenczi írni kezdte munkáját, alig négy évtized telt el Petőfi halála óta; a címszereplő olyan személy volt, aki életkoránál fogva javában élhetett volna még. Az életkörülmények és a társadalmi-politikai viszonyok drasztikusan megváltoztak ugyan, de még elevenen élt az 1848 előtti „rég” Magyarország emlékezete, ahogy Petőfi személyes emlékezete is. Én mint bő évszázaddal későbbi olvasó, egyáltalán nem érzem száraznak Ferenczi munkáját, ellenkezőleg, olyan érzésem van, mintha egy korabeli realista regényt olvasnék, melyben a szokásosnál valamivel több a jegyzet. Azt a fejezetet, melyben Ferenczi leírja hőse külsejét és szokásait, írhatta volna Jókai Mór is; a lánykérés körüli hercehurcák feszes drámaisága és Szendrey Ignác viselkedésének lélektani motivációja becsüle-

tére vált volna Mikszáthnak is. Nem a régi életrajz tudományos komolyságát, szavahihetőségét vonom kétségbe, hanem azt állítom, hogy Ferenczi regényszerű cselekménnyé szövi össze a hős életének mozzanatait, mert így és csak így tudja hitelesen előadni őket.

Hogy Ferenczi művének megjelenése óta mi minden változott az irodalomtudományban, az országban és a földkerekségen, azt aligha kell részleteznem. Elég annyit mondanom, hogy Kerényi nem arról a személyről írt életrajzot, akiről Ferenczi. A földkerekséggel és az irodalomtudománnyal együtt Petőfi emlékezete is igen sokat változott. Először is, Petőfi a személyesen átélhető közelségből a múltnak egy mélyebb, távolabbi rétegébe süllyedt; időben is, nyelvileg is nagyjából olyan távolságra van a mai olvasótól, mint tőle volt Gyöngyösi István. (Pedig ő Gvadányit is reménytelenül réginek érezte!) Másodszor: Petőfiről az 1890-es évek óta napjainkig annyi bölcsességet és hülyeséget állítottak egészen különböző személyiségek, hogy napjainkban jóval nagyobb erőfeszítéssel jár *ezek nélkül* nézni csak magát a költőt (plusz verseit, drámáját, prózáját, életét, halálát).

Az a gondos óvatosság, melyről már volt szó, és amely Kerényi munkájának minden mondatában érződik, ezzel az erőfeszítéssel magyarázható. Kerényinél is központi hős a címszereplő, mert hiszen ez értelemszerűen adódik a műfajból; központi hős, de nem regényhős. Ő nem ad művésziileg lezártnak ható, kerek leírást hőse külsejéről és jelleméről. Nem mint ha nem érdekelné őt ez is, az is; csak éppen a külsőt mindannyiszor összefüggésbe hozza az életkörülményekkel vagy a költő egészségével, kedélyállapotával stb., tehát nem úgy jár el, hogy egy ízben beszél róla hosszan, összefoglaló jelleggel, hanem sokszor, mindig röviden és rámutató célzattal. (Így például az a tény, hogy Petőfi árvalányhajas kalapban, fokossal járkált Pest utcáin, Ferenczinél anekdotikus érdekesség, Kerényinél viszont fontos adalék Petőfi és Vahot Imre viszonyához, a segédszerkesztői pozíció értékeléséhez, valamint ahhoz a folyamathoz, hogyan lesz a spontán „önszanérezés”-ből kiszámított kényszer.) Másrészt Kerényi azzal is tisztában van, hogy nem ő látja-látatja hősét, hanem mindig valaki más: az a mindenkor tanú, akinek levelét, naplóját, visszaemlékezését stb. idézi; vagyis nem veszi el a tanútól a szót, nem olvasztja vagy foglalja ösz-

sze a testimoniumokat. Ezáltal, noha kevesebbet beszél a többi szereplőről, mint Ferenczi (az ő munkája amúgy is kisebb terjedelmű Ferencziénél), azok, közvetlen megszólalásaik révén, mégis intenzívebben jelen vannak.

Ami a jellemvonásokat illeti, Kerényi nem tekinti őket konstans tulajdonságoknak vagy szerencsejavadaknak, melyeket szép sorjában csokorba szedhet az életrajzíró. (Így tett Ferenczi, noha elvileg tisztában volt vele – mint azt munkája vége felé hangsúlyozza –, hogy a költő személyisége, már csak életkora miatt is, folyamatosan változott, illetve fejlődött.) Kerényi a jellemvonásokat mindig az adott élethelyzettel, azon túlmenően a korabeli (társadalmi, politikai, kulturális stb.) viszonyokkal összefüggésben vizsgálja. Ahelyett, hogy általánosságban kijelentene valami ilyesmit: „Petőfi mindig becsületesen viselkedett”, vagy mondjuk: „férfiasan helytállt az élet nehézségei közepe”, mindig konkrétan elmondja, szorult anyagi helyzetében a költő kítől mennyi kölcsönt kért és kapott (vagy sem), és az adósságot milyen részletekben, mikorra fizette vissza. (Mindig a határidő lejártá előtt; legalább tíz ilyen esetet beszél el az életrajz a költő önállósodásától az utolsó hetekig.) Ez persze akkor igazán sokatmondó, ha egyszersmind azt is tudjuk (márpedig megtudjuk), miből élt a költő, egy adott időszakban milyen rendszeres és alkalmi jövedelmei voltak, ebből mennyit kellett albérletre költenie stb.

Kerényi műfaji mintája nem a XIX. századi fabulázó regény, hanem az 1960-as, 70-es években újbóli virágzását élő szociográfia volt. Ennek mozaikszerű, a tények érintkezésén alapuló előadásmódja volt alkalmas arra, hogy a narrátor pozíciójának előtérbe állítása nélkül feltárhasson eddig nem észlelt vagy nem kellőképpen értékelt összefüggéseket az életrajzban, ennek folytán pedig az életműben is. Az életrajzíró Kerényi legszembeötlőbb tulajdonsága az akribia. Ő nem pedáns, hanem aprólékos; nem kicsinyes, nem vész bele a részletekbe, hanem azt tudatosítja az olvasóval, hogy meggyőző összkép csakis a rendelkezésre álló lecsupaszított részletekből rakható össze. A családi háttér szociografikus rajza után ezért hat megvilágító erejűnek egy ilyen összegzés (még a mű elején, az első fejezetben): „*Életrajzából és a család életformájából következően nem lehetett tartósan tagja elsődleges közösségeknek (család, faluközösség, vallási felekezet), ilyen mélykul-*

túrája sem volt. Innen kezdve új meg új másodlagos közösségekbe kellett beilleszkednie (iskolai osztály, katonai egység, vándorszínész-társulat, szerkesztőség), a maga helyét újra meg újra kiharcolnia, egyedül hozott apró döntéseiről egyedül vállalnia a következményeket. Ilyen helyzetben kétféle egyéniség kialakulása prognosztizálható: vagy mindenkinek tetszeni, megfelelni akaró, hajlékony személyiség válik belőle, vagy egy szabadságszerető, öntörvényű, minden függéstől irtózó egyéniség, ami egyébként megfelelt a kor, a romantika maga faragta embereszményének is.” Ha ehhez hozzávesszük Margócsy Istvánnak azt a felismerését is, hogy Petőfi pozíciója, már a költő színre lépése előtt, készen állt a magyar közéletben, és Petőfinek egy üresen álló helyet kellett betöltenie, akkor elgondolkodhatunk rajta (márpedig egy jól sikerült, értékes életrajz az ilyesfajta tűnődésekért jön létre): vajon egy erős akarattal rendelkező, kiemelkedően tehetséges ember tényleg magától akarja-e azt, ami élete tétjének bizonyul, vagy inkább más akaratok akartatják?

Ám egyelőre maradjunk Petőfi személyes tulajdonságainál! Kerényi az említett összefüggésekben úgy ragadja meg őket, hogy ezáltal a költemények fontos jellegzetességeire is rávilágít. Észreveszi például a „térképen” zajló „cíkázasok” kapcsán (Petőfi minden, de tényleg minden vándorlása, utazása, költözése, kiruccanása nyomon követhető az életrajz alapján), hogy az útközben keletkezett versek ugyanolyan szép kézírással, ugyanolyan kevés javítással, törléssel maradtak fenn, mint a többiek. Ebből arra következtet, hogy Petőfi a székéren vagy gyaloglás közben nemcsak kiötölte, hanem ki is dolgozta (plusz véglegesítette és memorizálta) akkor készült költeményeit, majd este, a szállásán letisztázta őket. Ez már önmagában is sokat elárul az alkotói személyiségről; intenzív, heves és gyors, de nem mélyreható költői impulzusokat tételez fel. Ezért ámul el az olvasó egy-egy telitalálat, szeniális fordulat vagy költői kép láttán; és ezért nem lepődik meg, amikor önismétléssel, henye klisékkel, közhelyekkel és egyéb laposságokkal találkozik.

A látomás és indulat Füst Milán-i duójából Kerényi, a kritikai életrajz műfajának megfelelően, inkább az indulati elemek formateremtő működését ragadja meg (bár annak is nemritkán tanújává teszi az olvasót, hogyan tud az agyonstrapált metaforákból és jelképekből – tölgyfa, szikla, rablánc, tenger stb. – akár egy talpraesett gondolatalakzat is feledhetetlen,

fantasztikus képsort alakítani). Az életrajz egyik legerőteljesebb megfigyelése a „hármás indulati lépcső” mechanizmusára mutat rá: a hirtelen haragú Petőfi hogyan formálja meg egy-egy rossz élményét, illetve reagálást rá azon melegeben, rögtön a dühkitörés után, hogyan tér vissza rá egy másik versben napokkal később, önmagától és dühétől némileg már eltávolodva, és hogyan jut el egy harmadik versben a letisztultabb, átfogó perspektíváig. (Csak a rend kedvéért jegyzem meg, hogy a pozitív indulatok – például szerelmi hevület, fiúgyermeki gyöngédség – költői megformálásának nincs ilyen hármás tagozódása, helyette van jó sok „önzsánerezés” és, főleg a korai versekben, némi szenvelgés is.)

Egy másik fontos tulajdonság: Petőfi elképesztő munkabírása és munkafegyelme. Ez bizony élesen ellentmond a bohém költő zsánerképének és annak a föltételezésnek, miszerint az ihlet pillanatai kiszámíthatatlanok. Petőfi alkalmas volt rá, és hozzá tudta szoktatni magát, hogy olyan rendszerességgel dolgozzék, mint egy hivatalnok. (Ezért is nevezte Babits – igazságtalanul, de nem minden alap nélkül – a zseni álarcában rejtőző nyárspolgárnak.) Az alatt a rövid idő – nagyjából öt-hat év – alatt, mely az alkotói pálya kiteljesítésére jutott neki, nagyrészt szakmáiban dolgozott, heti vagy havi penzumot kellett teljesítenie, és ezt ő mindig teljesítette is. Az életrajz havi-kéthavi bontásban tudatja az olvasóval; általi vers jött létre egy adott időszak alatt; általában sok, nagyon sok. Amikor meg kevés, akkor sem alkotói válság zajlik, hanem a költő, átmenetileg mentesülve a penzumkötelezettség alól, nagyobb terjedelmű saját munkán vagy műfordításon dolgozik.

Nem az a meglepő, hogy az így létrejött nagyszámú költemény közt halványabbak is vannak, hanem az, hogy milyen sok a jó vers, sőt aránylag a remekmű is. És ami legalább ilyen fontos: a halványabb verseken is látszik a személyiség senki máséval össze nem téveszthető nyoma, látszik, hogy ezúttal is egy rendkívüli tehetség dolgozott, most épp mérsékelt hatásokkal.

Az életrajzból kiderül, hogy a költőnek milyen kemény és lankadatlan küzdelmet kellett vívnia a pusztá létfenntartásért, melyhez aztán a szüleinek juttatandó támogatás is járult (a Petrovics házaspár története fontos mellékszál az életrajzban, tömör és pontos szociográfiai

esettanulmány; itt elég annyit mondanom róla, hogy nem az 1838-as árvíz volt Petrovics István tönkrementjének utolsó állomása); nőülése után pedig feleségét és fiát is el kellett tartania, mert apósától egy fillér hozományt nem kapott. Fontos alkotói tulajdonságnak tartom az ebből kivilágoló ellenálló képességet: Petőfi nem sínylette meg a napi költői-fordítói-szerkesztői munkát, nem őrlődött fel tőle. Meg tudta őrizni szemlélete frissességét, inspirációja vilanásszerűségét.

Természetesen a jelen életrajz sem tekintetelt el az alkotások értékelésétől és – ami ezzel együtt jár – értelmezésétől. Ám Kerényi ezt is az alkotói tulajdonságok gazdag tényanyagának alapuló rekonstrukciója révén teszi. Amikor azt olvasom az első pályaszakaszról szóló fejezetben: „*Most először fordult elő Petőfi pályáján, hogy egy életszakaszát nagyobb, epikus költeménnyel zárta le. Később ez szokása lett*”, akkor azt látom – azt látatja velem az életrajz –, hogy a költő egyszerre próbálja tagolni az életművet és az életidőt. Még inkább ezt mutatja Petőfinak az a szokása, melyre Kerényi ismételtelen felhívja a figyelmet, hogy az év utolsó napján (egyébként születésnapján) mindig írt egy-egy összegző célzatú verset; az életidő és az életmű együttes strukturálásának szándéka pedig a megtervezett és a véletlen mozzanatok ritmusára világít rá a költő életében. Néhány lappal később, a CIPRUSLOMBOK... kapcsán azt olvasom, hogy: „*A formai kísérletezés akkor erősödött fel, amikor az ihlet fogyni kezdett*”; ez pedig ismét csak egy fontos alkotói jellegzetesség feltárása, egyszersmind értelmezés és értékelés a javából. (Ugyanakkor olyan megfigyelés is, mely egy sor kérdésre választ ad, például, hogy miért kedvelte Petőfi a laza félrímeket jobban az igényesebb és bonyolultabb rímképleteknél, vagy hogy miért írta népdalimitációit inkább jambusban, mint trocheusban.)

Nemcsak értelmezésnek és értékelésnek, hanem a ritka narrátori feltárulkozások egyikének is tekinthető, amikor a könyv közepe táján, a huszonnegyedik születésnapról írva, összekapcsolja a jogi és a költői nagykorúságot: „*Petőfi joggal érezhette magát 1847 elején nagykorúnak, költőként is. Az Összes költemények tanúsága szerint valóban mindent tudott, amit egy poeta pályája során fölmutathatott: végrehajtotta egyéni stíluszintézisét, kialakultak motívumrendszerei, ezek kifejezésére nagyvű versszerkezetet formált.*

Ebből következően elemzési módszerünk is változik: az eddigi induktív megközelítést a dedukció váltja föl, a kiharcolt költői eredmények bővítésének és variálásának nyomon követése.”

Így tehát a mű első felében kiemelten fontos alkotói tulajdonság az a hajlam, mely a „*zsánerezés*”-nek és „*önszánerezés*”-nek nevezett eljárás módra irányul; a könyv második felében pedig az a váteszi nagyratörés, mely a későbbiekben Petőfi közéleti szereplését is meghatározta.

Ami az előbbit illeti: már a kortársak észrevették, hogy Petőfi a valóságban nem mindig úgy viselkedik, ahogya a költeményeiben megszólal. A bordalaiban saját gégejének tulajdonított szeszes ital töredékét sem fogyasztja; a nőekkel szembeni valóságos viselkedésében nem sok nyoma van az egyidejű szerelmi líra gátlástalan dévaságának; a „*természet vadvirága*” valójában három-négy idegen nyelven olvas vagy beszél, és nagy lendülettel, folyamatosan bővíti már pályakezdekésekor sem csekély műveltségét. Az értőbbek és értelmesebbek azt is észrevették, hogy ez az eltérés, olykor ellentét egyáltalán nem árt a versek hitelességének, és – tulajdonképpen furcsa módon – az életrajzi személy hitelességét sem kezdi ki. Egy reneszánsz vagy barokk poéta esetében mindez nem lehetett probléma, de Petőfi a (még akkor) fennálló lírai konvenciók ellenében vált jelentős költővé, és ehhez az általa felfedezett új (vagy nem is annyira új) motívumokon kívül elsősorban az igen erős, igen hangsúlyos alanyiség segítette hozzá. Petőfi szerencsétlenségének tartom, hogy a későbbiek folyamán mindinkább kényszerítve érezte magát a megélt élet és a költői szerep összhangba hozására, pontosabban arra, hogy az előbbit hozzáigazítsa az utóbbihoz. Nemcsak azért szerencsétlenség ez, mert emiatt elment a harctérre, ahol nem volt semmi keresnivalója, hanem azért is, mert ily módon költészete közéleti vonulata – minden részletszépességével együtt is – menthetetlenül ellaposodott.

Kerényi Ferenc művének egyik számottevő újdonsága, hogy részletekbe menően, pontosan feltárja a korai zsáner- és önszánereképek működési mechanizmusát; leírja, mikor és miért erősítik a költői egót, és mikor egy, az egótól idegen típus megalkotása a kítűzött cél. „*A helyzetdalok önszánerező mómora segít kiszabadulni az életkörülmények szorításából*” – olvassuk egyfelől,

másfelől a színészi ambícióktól is fűtött pályakezdő költő úgy bővíti jelmez- és kelléktárát, hogy közben „*egy sosemvolt magyar falu benépesítése*” zajlik. Ennek a folyamatnak talán legértékesebb eredménye A HELYSÉG KALAPÁCSA, melynek kapcsán Kerényi megválaszolatlan, azaz csak föltételesen megválaszolható kérdésnek tekinti: „*kit vagy mit parodizált Petőfi? Az irodalmi apjaként tisztelt Vörösmartyt? Az évtizede halott hőseposzt? Versben a prózai műfajok, jelesül a novella modorosságait? Osszián terjedő kultuszát?*” Azt hiszem, a költemény nem érződne ma is annyira frissnek és pompásan élettelinek, ha költője egy avított vagy modoros (tehát magában is parodisztikusnak ható) műfajt vagy művet akart volna kigúnyolni. Inkább arról lehet szó, hogy Petőfi jó érzékkel rájött, miután feltöltötte zsánerkésztétét, hogy a rendelkezésére álló kulisszák, jelmezek és szerepek komikus regiszterben előadva működőképesek igazán. Ezért a költemény nem a szatirikus pastiche-hoz, inkább a travesztiához áll közel, bár azt az elbeszélő költeményt, melyet travesztál, valószínűleg soha senki nem írta meg.

Ami a költői pálya második felében kifejlődő, majd elhatalmasodó váteszszerepkört illeti, Kerényi visszafogottan, de félre nem érthetően fogalmaz: „*A »nép« fogalma Petőfinél nem társadalmilag-szociológiailag körülhatárolt fogalom, hanem költői fikció. Olyanformán, mint népdalkorszakában a sosemvolt magyar falu volt, amely népies műdalaliból, élet- és zsánerképeiből bontakozott ki. Annak a rátapadt önzánerező álarc volt ideig-óráig az ára, amelytől sikerült megszabadulnia, ennek a költői fikciónak azonban súlyosabb következményei lesznek, amikor 1848-ban a politika kézzelfogható valóságával kell majd ütköznie.*” S ha ehhez hozzávesszük Kerényi egy másik összegző értékelését, akkor azt látjuk, hogy az életrajz a szóban forgó költői fikciót nemcsak a politikai gyakorlathoz képest, hanem önmagában is kétes értékűnek tekinti. A forradalom előtti időszakot összegezve tudniillik így szól: „*1848 januárjára – több költemény tanúsága szerint is – Petőfi elérte költői pályája csúcsát, amin a hátralévő másfél év verstermésének mégoly híres darbjai sem változtattak.*”

Halk, de kemény szavak.

Eszerint Petőfi költészetének az a végső szakasza, ami 1848 eleje után jött létre, már nem a csúcs. Ami már nem a csúcs, az hanyatlás.

Kerényi ezzel semmi vadonatújat sem mond, semmi olyat, amit már mások is le ne írtak volna. Hogy csak a már említett két kiváló Petőfi-kutatót említsem: Horváth János sincs elragadtatva az utolsó időszak gyűlöletrohamaitól és indulati szélsőségeitől, de ő nyereségnek tekinti Petőfi költészetének „mind nemzetibbé” válását, nem gondolva rá, hogy a nacionalizmus erősödése (nem is annyira a doktriner kozmopolitizmus, mint inkább a dolgokat magukat néző szemléletesség, a konkrét gondolkodás rovására) és az indulatok elfajulása, valamint ez utóbbi és a költői összeteljesítmény hanyatlása közt esetleg összefüggés állhat fenn. Ferenczi pedig, aki benne élt a dualizmusban, és azt láthatóan elfogadta, a királyellenes verseket olvassa ellenérzéssel; ő viszont arról próbálja meggyőzni az olvasót, hogy a sajnálatos módon ádáz költemények mellett majdnem ugyanolyan arányban jönnek létre finomabb, emelkedettebb érzésről tanúskodók is.

Ám ez nem így van. Igaz ugyan, hogy a rímes publicisztika időszakában létrejön olyan finom és gyöngéd költemény is, mint az ITT VAN AZ ŐSZ, ITT VAN ÚJRA, olyan remek tájvers, mint a KISKUNSAG, olyan nagyszabású, férfias szembenézés az életvesztéssel és a költői pálya várható derékba törésével, mint AZ ÉV VÉGÉN, és a PACSIRTASZÓT HALLOK MEGINT című versben megszólal az a – sajnos, későn jövő – felismerés, „*Hogy nemcsak gyilkos eszköz, katona, / Egyszersmind költő is vagyok*”; ám ezek inkább kivételek.

Az is igaz, hogy a személyes tapasztalat forrósága egész költeményeket képes átízítani, de ilyen, egészében izzó versből sincs sok, talán csak a SZÖRNYŰ IDŐ... és a CSATÁBAN (ez utóbbi nem tévesztendő össze a harci induló jellegű CSATADAL-lal, melyet Kerényi találóan így jellemez: „*minden részletszépsége és mesterségbeli rafináltsága ellenére kissé sterilnek hat*”).

Az is igaz, hogy a politikai propagandacéllal írt verses történelmi kiselbeszélésekben (A KIRÁLY ESKÜJE, DOBZSE LÁSZLÓ, KUN LÁSZLÓ KRÓNIKÁJA) az elbeszélő kedély gazdagsága egy-egy pillanatra eltereli mind a költő, mind az olvasó figyelmét a kiszabott irányról, ám ez utóbbi mégis elég erős ahhoz, hogy lássuk: Petőfit nem érdekli sem a történelem, sem a konkrét történelmi személyiség, ő igazolást és illusztrációt keres a királyellenesség eszméjéhez.

Az sem vonható kétségbe, hogy a politikai versekben is imitt-amott fölfénylik az a költői

zenialitás, melyet az életrajzíró a pálya csúcshoz társít. A FÖLTÁMADOTT A TENGÉR víziója annyira monumentálisnak érződik, hogy feledtetni a benne előforduló toposzok elcsépeltségét; és az 1848 című költemény lenyűgöző titanizmusa is egy pillanatra elpalástolja a beleírt fenyegetésben rejlő ellentmondást, hogy tudniillik ott nemigen létezhet szabadság, ahol „rettentően lakol” az, „Aki mást vall”, mint a szabadság egyedül létjogosult vallását. Ám a politikai versek – hacsak nem azonosul a beléjük foglalt irányeszmékkel az olvasó fenntartás nélkül – összességükben mégiscsak sivárnak és fanatizmusuk miatt ijesztőnek érződnek. Petőfi 1848 márciusa után írt forradalmi, szabadságharcos és hazafias versei részint kordokumentumként becsekes, részint az indoktrinációt, a (mozgósított, mindig valamilyen ellenséggel szemben álló) közösséghez tartozás érzését erősíthették és erősíthetik ma is; poétikai értékük ezzel nem áll arányban.

A forradalmi időszak költői termésén belül Kerényi kitüntetett figyelmet és igen részletes elemzést szentel AZ APOSTOL-nak. Nem csupán az utolsó korszak főműveként tünteti föl, hanem – elsősorban a „hősi terrorselekedet” problémakörének exponálása és sikeres cselekményesítése miatt – világirodalmi rangú alkotásnak is tekinti. Tisztában van vele, hogy „Az apostol szabálytalan, öntörvényű mű. Nem verses regény; teljességgel hiányzik belőle a regény felépítettsége, amire Petőfi A hóhér kötelében még nagyon is vigyázott”. Úgy látja, hogy Petőfi ebben a műben a verses elbeszélés műfaját akarja tágítani mind a líra, mind a dráma felé; a cselekményt meg-megszakító lírai elemek alkalmazása kompozíciós elvvé válik, a narrátori kommentárok pedig az életrajz íróját az antik kórusra emlékeztetik. Elemzése (majd pedig AZ APOSTOL újraolvasása) arról győzött meg, hogy ebben a nagyobb ívű majdnem epikai kompozícióban sem a szereplők egyénítelensége, sem a narrátori doktrinerkedés nem öli meg a művet. Arról már nem győz meg maradéktalanul, hogy: „Hozzávéve a tér és idő kötetlenebb kezelését, a kozmikuságot, az egy célra koncentrált főhős csaknem mítikus emberként való ábrázolását – mindez [...] a Csongor és Tünde→Leona→Az ember tragédiája vonulatban, Vörösmarty Mihály, Czako Zsigmond és Madách Imre alkotásainak szomszédságában jelöli ki helyét.”

*

Egy jó életrajz, a részletkérdések megvilágításán túlmenően, azt mutatja meg az olvasónak, mi az ábrázolt élet voltaképpeni tétje; mi az, amiről szól ez az élet. Ezt a kívánalmat Kerényi Ferenc munkája messzemenően teljesíti. Az olvasó láthatja, hogyan fest részletekbe menően, közletről az, amit közhelyszerű metaforával egy derékba tört élet gyors fellobbanásaként, rövid és erős ragyogásaként, majd hirtelen kialvásaként írhatunk le. Látjuk, amint egy nála nagyobb erő behúzza az életrajz hőst a költészet égisze alá, és amint néhány évvel később egy másik erő kitaszítja őt a költészet égisze alól az úgynevezett „tettek mezejére”, ahol aztán egykettőre nyoma vész. Valójában persze nem ezt látjuk, hanem a fejlődés és a vele párhuzamos karrier állomásait: erős tehetséget és akaratot, hatásokat, barátságokat, pénzgondokat, összeveszéseket, szenvedélyeket, helyes és hibás döntéseket, az alkotóerő pillanatait, ügyefogyottságokat, dacreakciókat és még sok más efféléit. Látjuk, amint a privát boldogság éppúgy közérdekű költészetté formálódik, mint a legsötétebb elkeseredés, és úgy sejtethetjük, hogy költőként ez utóbbinak verssé alakításában is örömet lelhetett Petőfi; legalábbis az a tény, hogy dühből és haragból is tudott hibátlan remekművet írni, erről tanúskodik.

Látunk egy sor irodalomtörténeti problémát, melyeket Kerényi szépen, sorjában szétszálaz, majd ismét összerak. A költői népiesség és a romantika örökségének párhuzamos birtokbavételéről többet tudok most, mint az életrajz olvasása előtt. Azt is tanulságos volt újra gondolnom a JÁNOS VITÉZ elemzése kapcsán, hogyan mozoghat egy „síkkvidéki egzisztencialista” (ahogy Géher István nevezte volt Kukorica Jancsít) egy szentimentális műmese-kompiláció belső terében.

Az életrajzíró láthatóan szereti és nagyra becsüli az életrajz hőst; ez a szeretet a tények és a szövegek iránti tiszteletben, a már említett nagyszabású aprólékosságban mutatkozik meg.

A jelen sorok írója is szereti és becsüli Petőfi Sándort. Nem a vallomás kedvéért írtam le az iménti mondatot, hanem jelezni akartam: a Petőfi iránti szeretet fontos része volt társadalmi és kulturális szocializációmnak. Most is, amikor ezt a recenziót írom, a verseknek azt a kiadását használom, melyet tízéves koromban, 1969-ben kaptam, és amelynek tartalmát an-

nak idején (meg aztán később is) számtalanszor el- és újraolvastam. Számomra – mint oly sokak számára – egészen serdülőkoromig Petőfi költészete jelentette magát a költészetet.

Kérdés, hogy egyértelműen jól jártam-e ezzel. Vajon nem tudtam volna-e meg valami többet, lényegesebbet a költészetéről, ha figyelmem kinyúlásának időszakában – hogy magyar költőknél maradjak – Csokonai vagy Weöres verseit olvasom hasonló figyelemmel és intenzitással? Vajon egyértelműen jó hatással volt-e a magyar közönség versek iránt érdeklődő részének költészetértésére Petőfi rendkívüli népszerűsége?

Ma már egy kissé furcsállom azt is, hogy annyira magától értetődő volt bennem a Petőfi iránti szeretet. Föl sem merült, hogy másképp is lehetne tekinteni életére és műveire, mint szeretettel (túl a kötelező, hivatalos rajongáson, amivel ebben az írásban amúgy sem foglalkozom). Pedig hát az derül ki az életrajzokból és a visszaemlékezésekből, hogy nem volt kimondottan szeretetre méltó ember. Barátaival időnként komiszababul viselkedett, mint ellességeivel, pedig ez utóbbiakat sem kímélte. Ám ez nem a most élők gondja; nem nekünk kellett (és adatott) együtt élnünk Petőfivel.

Nekünk Petőfi emlékezetével kell együtt élnünk. Ez pedig nagy kincs, de lássuk tisztán: számottevő teher is.

Tudom, hogy ezzel semmi újat nem mondok, de mégis: csupán csak jelzésszerűen hadd soroljam fel Petőfi néhány markáns versbeli megnyilatkozását költészetének utolsó időszakából! Az a költő, akit magától értetődően szeretünk, egyik versében hóhérmunkára, konkrétan akasztásra ajánlkozik. Ugyanebben a versben az utcai lincselést így üdvözli: „*Hatalmas kezdesz lenni végre, nép!*” Egy másik versben a vélt vagy valóságos ellenfelet egy szomszéd néppel azonosítja, majd pedig „*kurvanyá*”-zik. Egy harmadik versben a Magyarországon élő nemzetiségeket egyszer „*undok, éhes hollók*”-nak, más-szor „*tetvek*”-nek nevezi, és etnikai tisztogatást hirdet: „*Ne legyen béke, míg rossz szívetekből / A vér utolsó cseppje nem csorog.*” Egy negyedik versben „*a király*”-lyal, akit az elsőként említett költemény tanúsága szerint saját kezűleg végezne ki, előtte még megásatná a sírját. Mai szemmel nézve igen könnyűnek látszik a „*király*” szót bármely más szóval – társadalmi osztályt, foglalkozást, vallást, etnikumot, rasszt jelölő szavak-

kal – behelyettesíteni; és bizony, hogy el ne távolodjunk a magyar lírától, tudunk egy olyan kiváló XX. századi magyar költőt, aki tapasztalhatta, milyen az, amikor az áldozatnak meg is kell ásnia a sírját, mielőtt belelövik a gyilkosok.

Ideje volna végre számot vetni azzal, hogy Petőfi a világszabadság hirdetőjeként, valamint „*a nép*”-nek járó jogok követelőjeként egyszerűsmind a mai magyar közéletet züllesztő populista demagógia egyik előfutára is volt.

Biztos vagyok benne, hogy Petőfi költészetét az tudja ténylegesen költészetként olvasni, aki számot vet nemcsak a költői teljesítmény egyenetlen voltával, hanem a főtebb idézett szörnyűségekkel is. Nem kevés bölcsességre és nagyvonalúságra van szükség ahhoz, hogy Petőfit *ne* magától értetődően szeressük; hogy elfogadjuk költészetét olyanakként, amelynek a verselményeink mutatják, és személyiségét olyannak, amint a kulturális emlékezetben rekonstruálható – miközben azokra a gyűlöletet szító megnyilvánulásokra, melyek hivatkozási alapul szolgálhatnak mai ordas eszmék számára is, határozottan nemet mondunk.

De mindezek a megfontolások szétfeszítlenék a könyvrecenzió kereteit.

*

Végezetül: a recenzió műfajának határát kénytelen vagyok átlépni egy másik irányban is. Írásom elején azért kellett úgy fogalmaznom, múlt időben, hogy „*Kerényi Ferenc más utat járt*”, mert immár nem járja; néhány hónapja nincs közöttünk. Tudományos munkásságát, kellő felkészültség híján, nem méltathatom; csupán emlékezni tudok színház- és irodalomtörténeti ismereteinek bámulatos gazdagságára, melyet mindig áttekinthető, teljes egészésként vonultatott fel, mind a tények sűrűjére, mind az eszmék röppályájára nézve. Egyetemi hallgatóként jártam a szemináriumára; első drámakísérleteimet és drámafordításaimat neki mutattam meg; beszélgetéseink utóbb a Petőfi Irodalmi Múzeumban és a Színháztörténeti Intézetben, még később a Széchényi Könyvtár katalógusterében folytatódtak. Szeretetre méltó, szerény és bölcs embernek ismertem. Ereje és tudása teljességében halt meg, fontos elvégzendő munkák közepette; Petőfinél maradva, ő rendezte volna sajtó alá a kritikai kiadás hátralevő köteteit. Fájdalmas arra gondolnom, hogy többé nem látom Kerényi Ferencet (más

közelmúltbeli veszteségek mellett őt sem) a megszokott helyszíneken; és külön sajnálom, hogy mindazt, amit a föntiekben leírtam, sem neki megmutatni, sem vele megbeszélni nem tudom.

Márton László

II

EGY MAGISZTRÁLIS PETŐFI-MONOGRÁFIA

Amikor e recenzió gondolatmenete formálódott, még azzal a reménnyel kívántam belefogni a munkába, hogy a szerzőjével folytatott, immáron több mint húszéves szakmai-baráti dialógus újabb, a nyilvánosság előtt is megmutatkozó szakaszaként tekinthetők a feladatra. Ám Kerényi Ferenc váratlan halála gyökeresen megváltoztatta ezeket a feltételeket. Ez a Petőfi-könyv, bármilyen fájdalmas is, szerzőjének utolsó, elkészült nagy munkája lett, s a monográfiával való számvetés ilyenformán Kerényi egész munkásságának valamiféle áttekintését is megkívánja immár – nem az extenzív teljesség jegyében ugyan, de legalább az irodalomtörténeti módszertan és elméleti alapállás legfontosabb, itt is megmutatózó elemeinek azonosításával és értelmezésével.

Kerényi egy kiemelkedő írói életmű köré rendelt, szerzői monográfiát – feltűnő módon – csak pályájának utolsó szakaszában írt, s az előzőek közül is az egyik, egy rövidebb, népszerű Petőfi-pályakép¹ jelen könyve előzményének tekinthető. Madáchról szóló, két éve publikált kötete² pedig erősen igazodott az azt befogadó könyvsorozathoz, mind terjedelmileg, mind a szakirodalmi hivatkozások rendjét tekintve – nem volt tehát abban az értelemben nagymonográfia, mint ez a Petőfi-könyv. Bármennyire rutinos és profi szerző volt is tehát Kerényi, ezúttal új formáját kellett kialakítania az irodalomtudományi értekezésnek. A Petőfi-monográfia megvalósult formában mutat fel egy monográfiaeszményt, s ennek a viszonyát a magyar irodalomtörténet-írás tradíciójához akkor is érdemes felmérni, ha Kerényi – ahogyan ez egyébként jellemző volt rá – nem kívánt elméleti nézőpontból reflektálni saját gyakorlatára. Az utóbbi években megjelent új irodalomtörténeti biográfiák közül a Petőfi-

monográfia nyilvánvaló előzményét Ferenc Győző Radnóti Miklósról szóló monográfiája adja³ – már csak azért is egyébként, mert ez volt annak a sorozatnak a korábbi darabja, amelyben Kerényi munkája megjelent, s Kerényi könyvének címe ugyanolyan szerkezetű, mint a Ferenc Győzőé. Ferenc Győző a Radnóti-monográfiát „kritikai életrajz”-ként határozta meg. Ennek a terminusnak a szerző nem adott pontos értelmet az előszóban – egyébként később sem –, feltehetőleg azért, mert az angolszász monográfiatradíció magától értetődő hagyományaként tekintett rá. Ferenc Győző csupán a monográfia feladatköreit bocsátotta előre, a következőképpen: „*Ez a könyv kritikai életrajz. A következő rétegekből épül fel: (1) bemutatja Radnóti életrajzát, (2) alkotói pályájának alakulását, (3) költészetének és egyéb irodalmi munkásságának fogadtatását és (4) utóéletét, (5) kísérletet tesz arra, hogy költészetét elhelyezze a korszak irodalmában és a líratörténetben, továbbá (6) kísérletet tesz elemző értékelésre.*”⁴ Ez a feladat-kijelölés elég pontosan megfelel a „critical biography” általános tradíciójának, vagyis Ferenc Győző nem kívánt megújító módon viszonyulni az irodalomtörténeti életrajz vagy monográfia formaeszményéhez. Kerényi Ferenc bevalótlan Ferenc Győző nyomdokain járt, amikor nagy Petőfi-monográfiáját ugyancsak „kritikai életrajz”-nak minősítette, csak a feladat-kijelölés módosult nála némileg: „*Adjuk (1) tüzetes életrajzát, (2) költői pályájának alakulását, (3) költészetének egykorú fogadtatását, (4) kiadás- és befogadtörténetének főbb irányait. Az egyes műveket csak az életrajz és a keletkeztörténet vonatkozásában jellemeztük, Petőfi költészetének általánosabb, poétikai, esztétikai elemzésétől tartózkodtunk. Ugyancsak másik monográfia feladata lehet a félévszáz nyelvre átültetett életmű világirodalmi befogadásának 1849 utáni története.*” (9.) Ferenc Győzőnél és Kerényi Ferencnél egyaránt megvan tehát – igaz, redukált formában, az életrajz kereteihez igazítva – a műértelmezés igénye, azzal a hallgatólagos előfeltevéssel, hogy a biográfia kereteinek újraalakítása a szövegelemzés megújításához is hozzájárulhat. Ehhez a „kritikai életrajz” hagyománya kétségkívül használható példát nyújtott – s a hazai irodalomszemléleti kontextusban ez a gesztusértékű tradícióválasztás az írói biográfiáról kialakított, sematikus kép árnyalásához járulhat hozzá.

Mit is jelent azonban mindez a hazai irodalomtörténeti hagyományhoz képest? Sajátos

feszültség mutatkozik meg ugyanis abban, ahogyan a jelenlegi magyar irodalomtörténet-írás ahhoz a műfajhoz viszonyul, amely intézményes és szakszerű megmutatkozása egyik legelső terepének tekinthető. Hiszen a biográfia volt az a szövegtípus, amelyben az irodalom történetével foglalkozó tudomány először volt képes emancipálódni: az irodalmi jelenségek életrajzi keretben való elgondolása már az antikvitásban kialakuló értelmelői paradigmáig, s a későbbiekben is alapvetően meghatározta az irodalom befogadását. Ráadásul az írói életrajz népszerűsége, illetve az iránta megmutató olvasói igény azóta is töretlen maradt; igaz, eközben létmódjáról, sőt létjogosultságáról is komoly kételyek halmozódtak föl. Az irodalmi mű autonómiáját alapul vevő irodalomelméleti iskolák (a formalistáktól a strukturalistákon át a hermeneutáig) kiindulópontjukból következően aligha tehettek mást, mint hogy az író életrajzára irányuló érdeklődést eleve kizárították a számukra legitimnek tűnő kérdésfelvetések közül. Ebben az eljárásban nyilván szerepet játszott az is, hogy a biográfia e szerint a gondolati előfeltevés szerint többé-kevésbé az életrajz és a műértelmezés reflektálatlan egymásra vonatkoztatását elvégző módszertannal volt egyenértékű – s ezért is egyszerűbb némi lenézéssel más tudományágak (például az irodalomszociológia) illetékességébe utalni, mintsem végiggondolni azt, hogy vajon a biográfia létmódja kizárólag így gondolható-e el. Nem csodálható persze, hogy az alapvetően rekművek interpretálásában érdekelt, szöveggéközpontú elemzési metódusok nem tudnak különösebb érzékenységet mutatni az irodalom funkcionális értelmezése iránt. A marxizmussal oppozícióban megformálódó, felemás módon differenciálódó hazai irodalomelméleti gondolkodás az 1970-es, 1980-as években szintén az irodalmi mű autonómiáját, a szöveggéközpontúságot tűzte a zászlájára, ám nálunk hiányzott az a tágasabb szellemtudományi környezet, amely finomíthatta volna ennek a céltételezésnek a rigorozitását – például nem létezett olyan, jól tagolt és világos módszertannal rendelkező irodalomszociológiai kutatás, amelyre nyugodtan át lehetett volna hárítani a biográfiaival való foglalkozást. Ezt tükrözi Varga Lászlónak az életrajzi kutatások létjoga mellett érvelő, újabb áttekintő tanulmánya is, amely alapvetően egy műközpontú irodalomelmélet lehe-

tőségéből kiindulva, defenzíven érvel – még csak nem is a biográfia, hanem pusztán – az életrajzi tények iránti érdeklődés legitim mivolta mellett.⁵ Ehhez mérten nem is csodálható, hogy miközben az írói monográfia legitím tudományos közlésforma maradt, nálunk ehhez egyre inkább – kimondatlanul – a korszerűtlenség, de legalábbis a megkésettég kényelmetlen érzete rendelődött hozzá. A magyar irodalomtörténet-írást még a piaci igény is csak viszonylag kevésbé tudta befolyásolni: mert bár pusztán csak az utóbbi másfél, két évtizedet figyelembe véve is több, üzletpolitikai értelemben sikeres kismonográfia-sorozat tűzte ki célul a – bizonyos, speciális szempontok szerint kiválasztott – magyar írók népszerű formában történő, monografikus feldolgozását (gondoljunk csak a Kalligram Kiadó két sorozatára vagy a Korona Kiadó *KLASSZIKUSAINK* című könyveire), ezek a könyvek egyrészt egymástól jelentősen eltérő módszertani alapelveket követtek, másrészt a legkritikább esetben kívántak életrajzként megmutatkozni, sokkal inkább valamiféle biografikus keret választó életmű-értelmezést valósítottak meg – ezzel vélvén kikerülni az ilyen jellegű monográfiákat övező, latens szemléleti elmarasztalásokat.

Ráadásul a létjogot illető kételyek sem explicitálódtak, noha ez a feszültség akár arra is lehetőséget adhatott volna, hogy a problémáról értelmes vita alakuljon ki. Az utóbbi időben azért már megfigyelhető valamiféle változás. Talán Schein Gábor tanulmánya a legtanulságosabb hozzájárulás a kérdés exponálásához, noha érvelése mintha némileg légtüres térben mozogna: alig tud és akar kapcsolódni a hazai diszkurzushoz. Schein a következőkben látja az életrajz szemléleti lehetőségeit: „Az életmű-kor logikájú életrajz alkalmas elbeszélésforma lehet arra, hogy megmutassa, egy ember élete sohasem egyetlen emberé, minden pillanata érintkezések, kapcsolatok, funkciók metszéspontja, és maga az alkotó életműve is metszéspontokon keletkezik. Az életrajz kétségtelenül beágyazódik a humáandiszkurzus rendjébe, már csak azáltal is, hogy individuális kereteket szab. De amennyiben gondos kutatásokon alapuló, adatokban gazdag, lehetőleg minden elérhető részletet élénk táró biográfiával van dolgunk, a keretek annál inkább eltolódnak az ahumanitás irányában, feltéve, hogy célunk nem a szövegek visszahelyezése a feltételezett keletkezés életvilágbeli hátterébe.”⁶ A kétségtelenül a biográfia létjoga mellett ér-

velő gondolatmenet első pillantásra meglepően védekező jellegű hangütését alighanem az a sajátos tudománytörténeti helyzet indokolja, amelyben az életrajz „korszerűtlennek” minősül. Schein Gábor érvei azonban azért tűnnek túlságosan is sterilnek, mert az ő tanulmánya sem teszi kérdéssé, hogy a tőle „életrajz”-nak nevezett irodalomtörténeti értekezői forma milyen belső változatokat mutathat. Schein gondolatmenetében, amely egyébként történeti visszatekintést is alkalmaz, mintegy önmagával azonos, időtlen műfajként jelenik meg az „életrajz”.⁷ Ez a nem kizárólag nála megmutatkozó értekezői eljárás – ellentétes előjellel, negatív minősítésű kitételek részeként – persze jóval könnyebbé teszi a biográfia műfajának szemléleti elmarasztalását vagy legfőljobb szükséges rosszként való elfogadását. Mert azért az igencsak feltűnő, hogy az utóbbi évtizedek hazai irodalomtörténeti vállalkozásai nem kívánták programosan kitűzni a maguk számára a biográfia módszertanának és elméletének megújítását, noha a nemzetközi példák (akár az angol, akár a francia, akár a német nyelvű kutatásokra gondolunk) ösztönözhettek volna arra, hogy az írókról szóló életrajz műfaját kiszabadítsuk abból a rossz hírű skatulyából, ahová besorolódtak. Ezen a ponton érdemes idézni Varga László megfogalmazását arról a tradícióról, amelynek árnyéka – szerinte – rávetült az „életrajzkutatásra”: *„Egyrészt mindmáig éreztetik negatív hatásukat azok az óriási szakmai apparátussal működő, de a műalkotás lényegének feltárásában kevés hozadékú pozitívista, illetve szellettörténeti iskolák, amelyek vagy egy öncélúvá vált adathalmazt tártak fel az író életéből, vagy önkényes magyarázatokkal fűzték össze a műveket az író egyéniségével, karakterének, lelkivilágának feltételezett elemeivel.”*⁸ Ez az álláspont sem látszik azzal számolni, hogy létezik-e más szemléleti alapállású életrajzírói tradíció. Pedig a biográfia nem kizárólag a pozitívizmus és a szellettörténet horizontján gondolható el, s az utóbbi évtizedek nemzetközi szakirodalma képes volt másféle megközelítések fölmutatására is.

Ehhez mérten tulajdonítható jelentőség annak, hogy Ferencz Győző és Kerényi Ferenc egyaránt egy angolszász életrajzírói hagyomány meghonosítására tett nagyszabású kísérletet.⁹ A mindkét könyvön szereplő „kritikai életrajz” terminus azonban közel sem teszi azonosossá a monográfiák módszertanát, s ha meg akarjuk

érteni Kerényi Ferenc biográfiaírói jelentőségét, akkor ennek az eltérésnek az értelmezésére kell vállalkoznunk.

Kerényi Petőfi-monográfiája, amely igazi, koncepciózus nagymonográfia, s nem is elsősorban terjedelme miatt, nem egyszerűen újrafogalmazása és átértékelése mindannak, amit a magyar irodalomtörténet-írás az utóbbi száz évben, mondjuk Ferenczi Zoltán műve¹⁰ óta fölhalmozott – hiszen ezúttal egy olyan életrajz jött létre, amelynek, szemléletét tekintve, előzménye sem volt a XIX. századi magyar írókról szóló biográfiák között. Nem az a célja ugyanis, hogy összefoglaljon „mindent”, amit Petőfiről tudni lehet, hanem mindannak, ami Petőfi biográfiájából azonosítható, megragadható vagy kikövetkeztethető, egy erőteljes koncepció építőköveként van létjogosultsága szerepelni a kötet lapjain – többek között ezzel is összefügg, hogy Kerényi mennyire takarékosan bánt a jegyzetekkel, s mennyire nem törekedett arra, hogy mintegy a hiányzó Petőfi-bibliográfia annotált változatává avassa munkájának jegyzetapparátusát. Éppen ezért a monográfia megítélésekor aligha elégséges arra rácsodálkozni – noha a szakmai recepció egy részében megjósolhatóan ez lesz majd a reakció –, hogy a könyv mennyire adatgazdag, s szerzője mennyi mindent tud tárgyáról; ez ugyanis, ha úgy tetszik, pusztán a minimális kiindulópont Kerényi számára. A Petőfi-életrajz legfőbb módszertani-elméleti újdonsága abban keresendő, ami ezen túl van, s ami csupán az irodalomtörténeti konstrukció tüzetesebb elemzése révén tárulhat föl. A kérdés ugyanis úgy tehető föl: mi az, amit Kerényi problémaként érzékel, s hogyan teremti meg az ehhez szükséges „tényeket”?

Kerényi Ferenc ugyanis az adatok ténnyé minősítésekor rendkívül erős értelmezői műveleteket végzett el, már előzetesen is. Ezért volt lehetséges az, hogy különböző típusú szövegekből (Petőfi saját kézírataiból, egykorú sajtóhírekből, későbbi visszaemlékezésekből, különböző archivális forrásokból stb.) kiemelt apró elemek egyaránt részeivé válhattak egy költői életpálya fölrajzolásának. S itt nem egyszerűen egy forráskritikai szembesítés műveletéről volt szó, hanem inkább arról, hogy Kerényi a monográfia fókuszát tudatosan egy evangélikus vallású, alföldi, sőt kiskunsági mezővárosi környezetből kinövő honorációr-pá-

lyafutás társadalomtörténeti érdekű folyamataira állította rá, s ebből a nézetből tudta Petőfi pályáját egy, minden eddiginél szélesebben és árnyaltabban elemzett kontextusba illeszteni. Ezért és csak ezért lesz jelentősége annak például, hogy Petőfi aszódi iskolatársainak, barátainak rendre megtudjuk a származására vonatkozó adatokat (40–41.), hiszen ilyenformán lehet megragadni a Petőfi körül ekkor kirajzolódó kapcsolatháló társadalmi jelentőségét, s lehet eljutni ahhoz a következtetéshez, hogy „mennyire homogén” társaságról van szó. Ez a megállapítás pedig azért lehet igencsak fontos a monográfia gondolatmenete számára, mert ehhez mérten lesz jelentősége annak, hogy a későbbiek során mennyire átalakul Petőfi ismeretségi köre. Vagy más példát említve: a Petőfi-versek fennmaradásának mikrofilológiai tanulságai (a keletkezésük éppúgy, mint első megjelenésük adatai vagy a szövegeknek a versgyűjtő füzetekbe történt összemásolásai) mind a költői szemlélet alakulásának az adalékaként kerülnek elő – nem önmagukban lesznek tehát érdekesek, hanem azért, mert hozzájárulhatnak egy költői fejlődési pálya megrajzolásához. Kerényi nem is hagy a könyvében értelmezés nélküli adatokat – nyilván tökéletesen tisztában volt azzal, hogy mi választja el a monográfia műfaját attól az életrajzi kronológiától, amelyet nálunk a legmagasabb szinten Radó György Madách-könyve képvisel¹¹ –, s ilyenformán a kötetnek inkább ez a koncepciózussága lehet az, amely majdan vitára ingerelheti a későbbi Petőfi-kutatást. Mert azt persze lehet vitatni, hogy a magyarázatok célélvűsége nem tűnik-e – elsősorban a versek és egyéb művek vonatkozásában – időnként rigorozusnak; hogy csak egyetlen példára utaljak, bizonyos-e, hogy Petőfi egyes műveit valóban a „*neopanteista*” szemlélettel lehet-e a legjobban összekötni. Ám ne feledjük, Kerényi saját kiindulópontjának következetes megvalósításával, azaz egy „*kritikai életrajz*” kereteinek a megteremtésével egyáltalán nem állítja másféle, akár ahistorikus értelmezések illegitimitását. A választott nézetből valóban Petőfi költői pályájának a „fejlődési” íve tűnhetett megrajzolandónak, s Kerényi itt határozottan állást is foglalt az életmű csúcsteljesítményeinek kijelölésével: szerinte a költő 1847–1848 fordulójára érte el a legmagasabb szintet, azaz „fejlődése” addig tartott. A monográfia szövegelemzései, különösen a versek funkcionalitására irá-

nyuló figyelem ezt egyébként alá is támasztják – ami persze nem jelenti azt, hogy más kiindulású értelmezési metódusok ne juthatnának ugyancsak meggyőző, noha ezzel ellentétes következtetésre. Aligha állítható azonban megalapozottan, hogy Kerényi valamiféle, az adatok önértékének bővületében álló metódust követne. Kerényi szemlélete kapcsán – talán nem leírva, de kimondatlan vélekedésként – korábban is el-elhangzott már a „pozitivistá” minősítés. A kifejezés persze már régóta kissé meghatározatlanná vált a hazai irodalomelméleti diskurzusban, hiszen egzakt tudománytörténeti tájolás nélküli szitokszóvá is vált, a korszerűtlenség tulajdonításának eszközévé – mint egy annak kifejezőjévé, hogy az illető irodalomtörténesz kizárólag csak a tőle összegereblyézett adatmennyiség miatt tekinthető nélkülözhetetlennek, de egyébként nem veendő igazán komolyan. Messzire vezetne annak fölvázolása, miért alakult ki a szónak ez a sajátos jelentésárnyalata, s milyen tudománytörténeti kondíciók alakították ezt a szemléleti kettéosztást – Kerényi Petőfi-monográfiája szempontjából most csupán azért érdekes mindez, mert még ebben a furcsa konnotatív jelentésárnyalatban is a fentebbiek értelmében teljesen pontatlan az itt követett módszer pozitivistának minősítése.

Az mindazonáltal tagadhatatlan, hogy Kerényi szemlélete valóban szokatlannak hat a jelenlegi, hazai irodalomtörténeszi gyakorlatban, sőt ez a különállása pályája egészére is érvényes – ennyiben tehát az idegenkedés nem csodálható, s az sem, ha mindez egy olyan megnevezésben látszik testet ölteni, amely valami régebbi s ezért ismerősnek vélt jelenség különös maradványaként tudja csak meghatározni ezt az érdeklődést. Pedig Kerényi nem reflektálatlan folytatója volt egy korábbi irodalomtudományi paradigmának, hanem inkább előfutára egy antropológiai vagy kultúratudományi szemléletű irodalomtörténet-írásnak. Az elemzésbe bevont, igen nagyszámú, nem esztétikai érdekű szöveg elemzésére irányuló figyelme éppúgy erre utal, mint az is, hogy milyen összetett módon alakította ki a számára tényként elfogadható értelmezői elemeket, s ebben az intézménytörténeti, politikátörténeti, társadalomtörténeti, helytörténeti szakirodalom ismerete éppúgy szerepet játszott, mint a folklorisztikáé. Ezért tűnhet úgy bizonyos nézetből, hogy feláldozza az irodalmiságot egy tör-

téneti megközelítés oltárán. Csakhogy ezen a ponton nem árt arra sem felfigyelnünk, hogy Kerényi irodalomértelmező módszere alapvetően és tudatosan kontextualista. Még hozzá abban az értelemben, hogy az irodalom társadalmi használatának értelmezésére törekszük, s ezért is lesz számára modellértéke Petőfi honorációpályájának, amely a szabad értelmiségi pálya egyik korai megvalósulásaként is fel fogható. A Petőfi-monográfia ilyenformán nem csupán a magyar irodalom egyik legnagyobb hatású költőjének pontos pályaképeként olvasható, hanem aprólékos társadalomtörténeti esettanulmányként az irodalom intézményrendszerének átstrukturálódásáról. S ez a két szál pedig egymást erősítve jelenik meg, mivel Kerényi mindegyiket a lehető legpontosabban igyekszik megrajzolni. Már csak ezért sem szorul rá Kerényi Ferenc Petőfi-könyve annak bizonygatására, hogy ennek a kontextualizálásnak heurisztikus ereje van a XIX. századi magyar irodalom irodalomtörténeti interpretálásában. Annál is kevésbé, mert hiszen egy ilyen érdeklődésnek a nyomai már jelen vannak az utóbbi évtizedeknek a XIX. századi magyar irodalomra vonatkozó szakirodalmában,¹² ám inkább a kérdésfelvetés vagy az óhaj szintjén; Kerényi azonban képes volt arra is, hogy ehhez a kérdésfeltevéshez a szükséges kontextust is a kellő árnyaltsággal meg tudja ragadni, Petőfi köré fölrajzolván a XIX. század első felének rendi társadalmát jellemző szereplehetősegeket is.

Ebben a törekvésben Kerényi páratlan eredményt ért el – csak remélni lehet, hogy ezt képes lesz majd a történetiség szempontjából is újraszituálódó hazai irodalomtörténeti kutatás nemcsak felismerni, hanem tovább is gondolni. Mert afelől nincs kétségem, hogy rövid távon a társadalomtörténeti vagy történeti folklorisztikai szakirodalom felől jóval egyszerűbb lesz belátni, hogy Kerényi Petőfi-könyve az utóbbi évtizedek legfontosabb áthidaló gesztusa az irodalomtörténeti kutatás és az előbb említett diszciplínák között, tehát alighanem jórészt ennek a kötetnek lesz köszönhető, ha az irodalomtörténeti megközelítés lehetőségei legitim érvrendszerként meg tudnak jelenni a XIX. század társadalomtörténeti leírás kísérleteiben. Ám mindez nem mentesít bennünket attól, hogy irodalomtörténészként megpróbáljuk továbbépíteni azt, aminek Kerényi Ferenc ebben a könyvében megvetette az alapjait.

Jegyzetek

1. PETŐFI SÁNDOR. Elektra, 2002 (ÉLET-KÉP sorozat). Még korábbi példaként persze számon kell tartanunk az életrajz és a képes album kombinálásával létrejött kötetét is: PETŐFI SÁNDOR ÉLETE ÉS KORA. Írta és összeállította: Kerényi Ferenc. Unikornis, 1998.
2. MADÁCH IMRE (1823–1864). Kalligram, Pozsony, 2006 (Magyarok emlékezete).
3. Ferencz Győző: RADNÓTI MIKLÓS ÉLETE ÉS KÖLTÉSZETE. KRITIKAI ÉLETRAJZ. Osiris, 2005 (Osiris monográfiák).
4. Ferencz Győző: i. m. 11.
5. Varga László: ÉLETRAJZ-KUTATÁS ÉS IRODALOMELMÉLET = VISSZAPILLANTÓ TÜKÖR. TANULMÁNYOK LUKÁCSY SÁNDOR 75. SZÜLETÉSNAJÁRA. Szerk. Kerényi Ferenc és Kecskeméti Gábor. Universitas, 2000. 318–323.
6. Schein Gábor: AZ ÉLETRAJZOK VISSZATÉRESE? *Jelenkor*, 2008. szeptember. 972.
7. I. m., különösen: 965–967.
8. Varga László: i. m. 318.
9. Ennek kapcsán azért az is megemlíthető, hogy ugyancsak a legújabb fejlemények közé tartozik egy másik, XX. századi íróról szóló, érdekes és jelentős monográfia is, amely ebben az összefüggésben ugyan ehhez a tendenciához kapcsolható. Szirák Péter: ÖRKÉNY ISTVÁN. PÁLYAKÉP. Palatinus, 2008.
10. Ferenczi Zoltán: PETŐFI ÉLETRAJZA, I–III. 1896.
11. Radó György: MADÁCH IMRE, ÉLETRAJZI KRÓNIKA. Balassi Bálint Nógrád Megyei Könyvtár, Salgótarján, 1987. Megjegyzem, ennek a könyvnek is Kerényi Ferenc volt az egyik lektora.
12. Csak egy példát említve: Margócsy István: PETŐFI ÉS AZ IRODALMI GÉPEZET = UŐ: PETŐFI SÁNDOR. KÍSÉRLET. Korona Kiadó, 1999. 48–74.

Szilágyi Márton

A NÉPZENEKUTATÁS MOSTOHAGYERMEKE

Sárosi Bálint: *A hangszeres magyar népzenei hagyomány*

Balassi Kiadó, 2008. 204 oldal, 3000 Ft

Sárosi Bálint könyvének felépítése – a történeti-szociológiai tanulmányt és a stílárís-zenei elemzést kiegészítő példatárval, fényképekkel, függelékkel és különféle mutatókkal – a Kodály-Vargyas-féle MAGYAR NÉPZENE-kötet koncepcióját követi. Abban is a nagy előképre emlékeztet, hogy ez a munka is használható tankönyv-

ként, ugyanakkor olyan összefoglalásnak készült, amely egyrészt a szerző több évtizedes kutatásait tartalmazza, másrészt összegyűjti mindazt, amit ma a magyar hangszeres népzeneről tudni lehet. A szerkezeti hasonlóság azonban csalóka. Maga Sárosi figyelmeztet arra, hogy a hangszeres népzene a magyar népzene kutatás mostohagyereke: elsősorban azért, mert a két alapító atya, Bartók és Kodály a vokális zene elsőbbségét hirdette (7.), másrészt azért, mert a hangszeres népzene nagyobb része cigánymuzsikuskok előadásában él (41–46.). Sárosi megközelítésében ez utóbbi, fajnak tűnő probléma – ami e zenélési mód hazai tudományos recepcióját mindmáig nehezíti – valójában nem is probléma, hiszen a cigányok, akiknek egyébként van saját vokális hagyományuk is, hangszeres muzsikusként nem cigány-, hanem magyar zenét játszanak. Sőt a minden helyzethez alkalmazkodó cigányok lebontják a paraszti és a városi kultúra közötti falat, és így átjárhatóvá teszik a kettő közötti utat (38–41.) – melleleg Bartók épp ezért féltette a cigányoktól a tiszta paraszti hagyományt (111–112.).

Úgy tűnik, Sárosi – nemcsak a fő irányhoz képest periferikusnak tűnő témaválasztása, de egyéni látásmódja miatt is – igyekszik elhatárolni magát a bartóki–kodályi hagyományhoz erősen kötődő mai magyar népzene tudománytól. E távolságtartás azonban nem jár együtt radikális szakítással. Témaválasztása alapján véve nem periferikus, inkább ösztönző, amennyiben arra késztet, hogy más szemüvegen keresztül nézzük az egész zeneetnológiát, hogy nyitottabban, rugalmasabban reagáljunk akár arra a kérdésselvetésre is: mit is jelent valójában az, hogy népzene? Bartók még úgy tartotta, parasztzene az, amit a parasztnak a modern városi kultúrától érintetlen területeken énekelnek. Sárosi továbblép, és inkább a következő kérdést fogalmazza meg: vajon nem tekinthető-e népzene az is, amikor hivatásos cigányzenészek nemcsak parasztnak, de polgároknak és arisztokratáknak is muzsikálnak? E kérdésselvetéssel valójában a feje tetejére állítja mindazt, amit eddig a népzeneről gondoltunk, ráadásul ebben a kontextusban még Liszt Ferenc sokat vitatott és botránnyokként elhíresült cigánykönyve is érvényesnek bizonyul (44.). Sárosi ezért is hangsúlyozza: a cigány hangszeresek valójában a magyar zenei tradíció hordozói (uo.). Lajtha Lászlóra hivatkozva egyenesen odáig megy, hogy a városi hagyo-

mányok vizsgálatát is megkerülhetetlennek érzi (58.).

Sárosi Bálint tehát kritikusan áll hozzá elődei tudományos tevékenységéhez, s ez a bírálata tisztán zenei szempontú megfigyeléseket is érinti: „Kodály nyomán ez ideig a kimondottan hangszeres dallamokhoz is vokális oldalról próbáltunk közelíteni. Am szükséges a fordított sorrend is, hiszen a hangszeres zene nyomaival vokális dallamok között is számolnunk kell” – írja (59.). Szintén Kodály elméletét írja fölül, amikor a Pávadallam nyomán ősiként meghatározott kvintváltó dallamok valódi gyökereit nem magában a kvintváltás eljárásában, hanem a kétsoroságban véli felismerni (69.). Az egyébként sürűn hivatkozott Járdányi Pált pedig azért feddi meg, mert egy tudatos, magától értődő igénytelenségről árulkodó előadói modort – ti. azt, hogy „a tánczenének nem elsődleges feladata, hogy »szép« legyen” – „folklorista szerepéről megfélekedve, művelt zenészként” kritizálja (104.).

E kötet Sárosi egy korábbi munkájának, a Püski Kiadónál 1996-ban megjelent, A HANGSZERES MAGYAR NÉPZENE című könyvének bővített, átdolgozott változata: az átdolgozás-bővítés elsősorban a jelentős méretű példatárat és az azt magyarázó, a dallamkészletet vizsgáló fejezetet érintette, vagyis éppen a kiadvány kulcsfontosságú részét. Éppen ezért kell hangsúlyoznunk, hogy Sárosi zenei megfigyelései nagyon tanulságosak, és sokszor kifejezetten sokkolóan hatnak. A könyvből kiderül például, hogy a hangszeres magyar népzene nem ismeri a vokális népzeneben éppen történetisége folytán oly meghatározó pentatóniát (59.), sőt a Bartók és Kodály által körülírt régi és új stílus sem különíthető el egymástól (uo.). Kétségtelen ugyanakkor, hogy két – stílusosan és hangszerválasztás szempontjából egymástól elváló – réteget Sárosi is megkülönböztet: a régebbi, valóban paraszti „dudaörökség”, illetve az újabb, főként cigánymuzsikuskokhoz, de zsidókhoz is köthető „verbunkosörökség” dallamait (60.). Könyvének nagyobb része ez utóbbról szól. Úgy tűnik, számára ez a zenélési gyakorlat sokkal inspirálóbb, mint az archaikus, és ezért – Bartók fogalmai szerint – értékesebb dudazene, annál is inkább, mert a cigányzenészek előadói praxisát, mint arról a kötet fényképmellékletei is tanúsodnak, egészen mostanáig kutatni lehetett, és a hetvenes évek táncházmozgalma, főleg Lajtha László széki gyűjtéseinek hatása nyomán, e hangszeres zenéhez nyúlt vissza.

A zenei elemzések rendkívül precízek és szisztematikusak: a kötet legnagyobb zenei értéke mégis maga a példatár, amely ütempáros dallamokból kiindulva az ütempárcsoportok, sorpárok és strófák bemutatásán át jut el a nagyobb, bővített formáig. Az elemzésekből kitűnik, mely zenei eljárások állnak igazán közel Sárosi Bálint szívéhez. Részletesen ír az úgynevezett jaj-nótákról, amelyek a nagyforma kialakításában, a dallamhosszabbításban, -bővítésben játszanak meghatározó szerepet. Lajthával vitatkozva – aki a jaj-nótában egy „*újra megtalált magyar népdaltípus*”-t vélt felfedezni – amellet érvel, hogy itt valójában, „*nem népdaltípusról, főleg pedig nem stílusról, hanem mindekelőtt eljárásról van szó: az improvizált dallamszerkesztésnek, ezen belül leginkább dallamhosszabbításnak különböző módjairól*” (97.). E megállapításához azonban nem kizárólag zenei jellegzetességekre támaszkodik, hanem egészen eredeti módon az improvizálás és a táncos gyakorlat tapasztalataira is.

A magyar nyelvterületen oly gyakori, ám a benne megnyilvánuló, ódivatúnak és ezért idegennek ható ritmika miatt mégis atipikusnak tűnő kanász dallamról is bőszesen ír, és ennek kapcsán – a zenei elemzésekben-értelmezésekben túllépve – általánosabb jellegű megfigyelést is tesz: „*amit idegennek érzünk [...], azt szívesen testáljuk hajdani életformák több emlékét őrző szomszédjainkra*” (73.). E lélektani megállapítás közvetlenül utal arra a gyakorta még ma is élő szemléletre, miszerint a soknemzetiségű Kárpát-medence társadalmilag és kulturálisan legfejlettebb rétege a magyarság. Sárosi elutasítja ezt a felfogást, amikor – a bartóki szellemiség jegyében – erőteljesen hangsúlyozza: a hangszeres zenében sokkal fontosabb az együtt élő népek közötti kapcsolat, a zenének az a közössége, amely nemcsak a különböző történeti, de a különböző etnikai stílusok keveredéséből születik meg. Ezért is tartja fontosnak kiemelni: „*hegedűn játszott hangszeres dallamok tekintetében szoros rokonság az erdélyi románokkal van. Végyes lakosságú területeken a két nép zenészei is többnyire azonosak*” (73.). Mindebből egyenesen következik, hogy a hangszeres magyar népzene kutatása nem táplálkozhat a kirekesztő, nacionalista ideológiából.

A könyvből – és erre utal a bőséges bibliográfia is – ugyanakkor az is kiderül, hogy módszertani értelemben viszont meglehetősen sok oldalról lehet és kell megközelíteni e témát.

Sárosi – a népzenei praxist mint társadalmi jelenséget vizsgálva – a népzene- és a zenetörténet eredményei mellett egyaránt támaszkodik a kultúrhistóriára, a hangszer- és az irodalomtörténetre, valamint az intézménytörténeti kutatásokra. A felhasznált források bősége arra utal, hogy Sárosi nemcsak szakmai olvasókörökre számított könyve megírásakor, hanem érdeklődő laikusokra is – és a kötet valóban sok élvezetet nyújthat számukra is, miközben a szakértőket is kielégíti. A könyv elsősorban a benne felvonultatott kultúrhisztóriai érdekességek miatt tekinthető izgalmas, élvezetes és szórakoztató olvasmány. Megtudjuk például, hogy a citera csak a XIX. század utolsó évtizedeiben kezdett el terjedni Magyarországon, aminek ékes bizonyítéka Arany János költészeté – a magyar organológia egyik legfontosabb forrása –, amelyben nyoma sincs e hangszernek (22.). Megismerkedhetünk Thököly Imre 1683. évi udvartartási jegyzékével is, amelyben a felsorolt huszonkilenc muzsikusközött egy cigányzenész – Cigányhegedős György – is található (42. k.). Kiderül, miért vetették meg a muzsikusokat a parasztok (23.), s hogy az első híres dudás Néró császár volt (uo.).

A könyv külön érdeme, hogy érzékletesen világít be a zenélési gyakorlat természetébe is, és ennek folyamánként is meghatározó jelentőségű szociológiai és lélektani megfigyeléseket tesz. A cigányzenészek közötti versengésekről, „vonópárbajokról” és a résztvevők tanultságáról, szakmai kompetenciájáról szólóan hívja fel a figyelmet arra, hogy „*jellemző – és természetes is –, hogy a zenészek nem az esetleg nagy szakértelemről tanúskodó hagyományörzést, hanem éppen a tanulóssal megszerzett, hagyományon kívüli darabok számát és a játéktechnikai eljárások újdonságát (üveghang) tekintik a hozzáértés mércéjének*” (40. k.). Nem meglepő ugyanakkor, hogy a cigánymuzsikuskor olyan nagy gondot fordítottak a szakma – professzionális értelemben vett – elsajátítására, egy részük kottát is tudott olvasni (45.), hiszen maga a hangszeres-vonós zenélés és annak rendkívüli népszerűsége szoros összefüggött a bécsi klasszikában uralkodó hangszereszene-eszménnyel, az abszolút zene ideájával (44.). És nem szabad megfeledkeznünk arról sem, hogy a cigányzenészek a piacra dolgoztak, a mindenkori szórakoztatóiparból éltek, tehát az ő esetükben az alkalmazkodóképesség alapvetőnek bizonyult (50.).

Ez az alkalmazkodás – mint Sárosi Bálint ír

ja – Magyarországon nagyfokú asszimilációval járt együtt: „a magyar cigányzenész – minden jel szerint – jobban asszimilálódott közönségéhez, mint például spanyolországi vagy balkáni kollégái, kik jórészt több népnek is játszanak. A koszovói zenészéhez hasonló anekdotikus esetet magyar cigányzenészzel elképzelni is nehéz. Részt vettek-e ősei – kérdezik tőle – a szerb–török háborúban? – Igen, igen – feleli lelkesen –, de elfelejtettem, melyik oldalon” (57.). Sárosi Bálint adatokban imponálóan bővelkedő, a hazai népzene kutatói tradícióval érzékenyen szembeforduló könyve szerint éppen ez az asszimiláció avatja a történeti és szociológiai szempontból oly különleges cigánymuzsikuskokat a hangszeres magyar népzenei hagyomány őrzőivé s egyben a magyar zene – népzeneből rekonstruálható – történetének kulcsalakjaivá.

Dalos Anna

KODÁLY-KUTATÁS ÚJ UTAKON

*Dalos Anna: Forma, harmónia, ellenpont.
Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához
Rózsavölgyi és Társa, 2007. 340 oldal, 2990 Ft*

Talán meglepően hangzik, de a könyvtárnyi terjedelmű Kodály-irodalomban Dalos Anna munkája az első olyan könyvterjedelmű monográfia (vagyis nem különálló tanulmányokból összeállított gyűjteményes kötet), amely a zeneszerző stílusát (tehát nem életrajzát vagy népzene kutatói, illetve pedagógiai munkásságát) tudományos igénnyel, széles körű kitekin-téssel elemzi. Erre a megközelítésmódra korábban nem volt érett az idő, hiszen a Kodály-Archívum csak 1990-ben, a mester halála után huszonhárom évvel kezdte hozzáférhetővé tenni a kutatáshoz elengedhetetlenül szükséges kézirat forrásokat. Jó ideig szemléletbeli okok is gátolták a munkát, hiszen a Kodály-képet sokáig, Dalos Anna szavával élve, „mítoszok” (12.) uralták. Dalos nem kisebb feladatot vállalt magára, mint azt, hogy ezeket a mítoszokat felülvizsgálja, és az életművet nemzeti viszonylatban is *up to date* metodológiával értelmezze, sok esetben újraértelmezze. Ambiciózus vállalkozása egészében sikeresnek mondható, bár világos, hogy csak első állomásról van szó egy

olyan úton, amely minden bizonnyal még sokal messzebbre fog vezetni.

Dalos Anna elsődleges célja az volt, hogy feltérképezze a Kodály-zene elméleti alapjait, melyeket Kodály tanulmányaiból, valamint későbbi tanítási módszereiből vezet le igen meggyőzően. Dalos megmutatja, milyen magyar és külföldi elméleti munkákat olvasott Kodály, milyen tanulságok vonhatók le a könyvek margójára feljegyzett kommentárjaiból, és milyen elődök befolyásolták az új magyar zene megteremtésére irányuló erőfeszítéseit. Hogy csak egy példát említsek: Dalos rátalált a HÁRY JÁNOS toborzójának híres dallamára Molnár Gézának egy 1904-ben megjelent könyvében. (73.)

Kodály zeneszerzői fejlődését tárgyalva Dalos világosan kimondja és be is bizonyítja azt, amit régóta sejtettünk: Kodálynak volt egy újító korszaka, amely nagyjából az 1907 és 1917 közötti évtizedet foglalta magába, előtte és utána pedig egy alapjában véve hagyományos értékeken alapuló zeneszerzői programot való-sított meg. Dalos nem használja ugyan a „konzervatív” jelzőt, de az olvasó előtt mindenképpen nyitva áll ez az interpretációs lehetőség.

A könyv háromrészes tagolása – forma, harmónia, ellenpont – a zeneelmélet három alapvető részterületét nevezi meg, melynek mindegyike más-más korszakban vált meghatározóvá Kodály számára. A szerző figyelme mindenekelőtt arra irányul, hogyan fejlődött ki Kodály félreismerhetetlenül egyéni stílusa a hagyományos elméleti fogalmak újszerű alkalmazása révén. Bartókkal ellentétben Kodály nem új harmóniai rendszert alkotott, hanem a romantikus összhangzattanból vont le merőben új következtetéseket. Ez a folyamat néhány kiválasztott mű részletes és mélyreható elemzésén keresztül tárul fel az olvasó előtt. Dalos ily módon megvetette a Kodály-zene modern szempontú analízisének alapjait; itt ugyanis a Bartók és más szerzők elemzésében régóta kidolgozott módszerek nem vagy csak erős fenn-tartásokkal alkalmazhatók.

Az I. VONÓSNÉGYES előtörténetével foglalkozva Dalos részletes áttekintést ad Kodály ifjúkori vonósnégyes-kísérleteiről, amelyeknek a Kodály Archívumban őrzött legkorábbi forrásait 1902–1903-ról keltezi. Ebben az összefüggésben érdemes megemlíteni az Ormándy Jenő hagyatékából előkerült, jelenleg a Pennsylvanai Egyetemen található, 1897. július 10-i dátumot viselő vonósnégyestételt, amelyre Da-

los nem hivatkozik: ez a teljesen végigírt, technikailag kifogástalanul kivitelezett tanulmány Haydn stílusában a tizennégy és fél éves Kodály tollából való.*

Korábbi zeneszerzők Kodályra gyakorolt hatását a korábbi kutatóknál sokkal árnyaltabban és pontosabban mutatja be Dalos Anna. Különös figyelmet érdemel a KODÁLY, A BRAHMIN című fejezet, amely Breuer János korábbi tanulmányának címét kölcsönvéve érzékelteti, hogy Kodály korántsem fordult szembe teljesen az egykori tanára, Hans Koessler által képviselt brahmi hagyománnyal. Persze Kodály Brahms-recepcióját aligha lehet megérteni a „főbrahmin”, Dohnányi Ernő tárgyalása nélkül, és a barát és pályatárs neve, egy-két futólagos említést nem számítva, teljesen hiányzik a könyvből. Így is megértjük azonban, hogy a német zene Kodály részéről való teljes elutasítása egyike azoknak a mítoszoknak, amelyekkel ideje végleg leszámolni. (Ezzel kapcsolatban feltűnő, hogy még 1908–1909-ben, az I. VONÓSNÉGYES komponálásának idején is német nyelvű előadási utasításokkal találkozunk Kodály kéziratában, lásd 92.)

Egy későbbi fejezetben Claude Debussy művészetének Kodályra gyakorolt hatását veszi górcső alá a szerző. Itt teljesen más helyzettel állunk szemben, mint a Brahms-recepció esetében, hiszen nem már klasszikussá, hivatalos tananyagká vált mesterről, hanem még élő, nagy jelentőségű, de vitatott szerzőről van szó. Dalos érzékletesen ábrázolja, hogyan jutott el Kodály a klasszikus összhangzattantól Debussy egész hangos skálájáig, nem minden belső harc nélkül, az „önmagára találás” folyamatának jegyében. Amikor végre eljutott ehhez az új hangzathoz, Kodály franciául kiáltott fel a kéziratban: „Ah, c'est toi, mon ami!” (197.)

A harmadik zeneszerző, akit a „mítosz” gyakran emleget Kodállal kapcsolatban, Palestrina, a reneszánsz polifónia nagymestere, akit éppen Kodály tett hivatalos tananyagká Magyarországon. Kodály saját zenéjében azonban, mint Dalos hangsúlyozza, a Palestrina-stílus korántsem jelenik meg olyan mértékben, mint a korábbi irodalom fényében vélhetné az ember. Aki énekelt Kodály-kórusműveket, az mindig is tudta, hogy (az itt részletesen tárgyalt ének-

gyakorlatoktól eltekintve) az imitatív ellenpont nem tartozik Kodály leggyakrabban alkalmazott stílus eszközei közé. A „mítosz” mégis élt még; Dalos ezzel szemben kimondja, hogy Bach hatása még fontosabb volt Kodály számára, mint Palestrináé. A JÉZUS ÉS A KUFÁROK kóruspolifóniája kétségkívül Bachra és nem Palestrinára utal, ami ismét arra hívja fel a figyelmet, hogy a német hagyomány jelentőségét Kodály művészetében korántsem elhanyagolható.

Dalos a források imponáló ismeretében, a nemzetközi zene-, sőt irodalomtudományra való sűrű és informatív kitékintésekkel valószínűtlen meg a bevezetőben felvázolt programot. Miért tűnik munkája mégis csupán első lépésnek egy hosszú és bizonyonnal igen röögös úton? Dalos a könyve címében emlegetett „poétikát” kizárólag zeneelméleti alapon, a címben jelzett forma-összhangzattan-ellenpont triász keretében közelíti meg. Feltűnő, hogy a részletes elemzésre kiválasztott művek (az I. VONÓSNÉGYES, a MÉDITATION, a SÍRFELIRAT, a PÁVA-VARIÁCIÓK, a zenekari CONCERTO) között egyetlen vokális darab sincs, bár röviden több kórusműről is esik említés. Kodály azonban, ismét Bartókkal ellentétben, alapvetően vokális beállítottságú zeneszerző volt, és kérdés, milyen mélyre hatolhat a Kodály-jelenség megértésében egy olyan ábrázolás, amely a Kodály által megzenésített szövegek bevonása nélkül beszél poétikáról. Középkori analógiával élve, Dalos a *quadrivium* szintjén vizsgálja Kodályt, megtevéremtve a feltételeit annak, hogy immár átlépünk a *trivium*ba.

Bevezetőjében Dalos azt ígérte, hogy megkísérli „*elhelyezni a magyar mestert a XX. századi zenetörténet kontextusában*” (12.). Ez az ígélet nem igazán teljesül, mivel Dalos részletesen egyetlen más zeneszerzőre sem tér ki, és tartózkodik azoktól a nemzetközi összehasonlítástól, amelyeknek szükségességét már Péteri Lóránt is felvetette recenziójában (*Magyar Zene*, 2008. július). Nem kétséges, hogy halaszthatatlan feladat Kodályt szembevetni mindazokkal a külföldi kortársakkal, akik hozzá hasonlóan a maguk népének zenéjéből kiindulva akarták megújítani a műzenét. Dalos munkája azonban a forma, az összhangzattan és az ellenpont technikai kérdéseinek vizsgálatán keresztül kulcsot adhat Kodály sok külföldi kortársának zenéjéhez is, megnyitva az utat a további kutatások előtt.

* Lásd Laki Péter: MINUET FOR STRING QUARTET (1897): KODÁLY'S FIRST SURVIVING COMPOSITION REDISCOVERED. *Notes*, 1992. szept. 28–38., a teljes mű faksimiléjével.

A MŰGYŰJTŐ, ÉS AKI NEM

*Ébli Gábor: Magyar műgyűjtemények 1945–2005
Enciklopédia Kiadó, 2006. 382 oldal, 2900 Ft*

*Ébli Gábor: Műgyűjtés, múzeum, mecenatúra
Corvina, 2008. 444 oldal, 3990 Ft*

Az örök, megválaszolatlan kérdés: ki a műgyűjtő? Aki megfelelő számú műtárgyat vásárolt vagy kapott? És mennyi lenne a megfelelő? Inkább tekinthető gyűjtőnek, aki nem kap, hanem szerez, tesz valamit a műtárgy birtoklásáért, nem pedig örököl vagy munkája hozadékaként kerül műkincsek birtokába? (Az örökség egyben tartása, gondozása kizáró ok, hogy valakit tudatos műgyűjtőnek tekintsünk?) Műgyűjtő az, aki műértőként vásárol? Akinek célja van a műtárggyal (befekteti pénzt, üres falat tölt meg), vagy éppen hogy semmi célja nincs vele?

Ébli Gábor két kötete több mint kétszáz portrét, sok helyütt inkább esettanulmányt közöl, azokat mutatja be, akiket Ébli Gábor műgyűjtőnek tart – a méltatott gyűjtemények, műtárgy-együttesek birtokosait, ezt a kétszáz embert ugyanis ez az egyetlen kapocs köti össze. Vannak köztük örökösök, gyűjteményüktől már megvált vagy éppen ebbéli tevékenységük kezdetén járó emberek, olyanok, akik bármit megvesznek, ami tetszik, és amire pénzüik van, és olyanok is, akik kutatnak valami után, és csak a legkritikább esetben nyitják ki pénztárcájukat. Mások eltökélten egyetlen kort, iskolát, sőt művészt preferálnak, alig néhány életmű érdekes csak számukra, ezen a kategórián belül próbálják a lehető legszínvonalasabb anyagot összeállítani. Egy biztos, és ez akár újabb közös pont lehet: néhány monogramot eltekintve a többség vállalta a nyilvánosságot. A dolog természetéből adódik, hogy van, aki dolgoztatja gyűjteményét (katalógusba rendezi, kiállítja, múzeumot épít köré), van, aki letagadja, más pedig egyszerűen magánügynek tartja, hogy pénzt effajta hobbira költi.

A két kötet paradoxona, hogy akiket Ébli Gábor műgyűjtőnek tekint, vagyis két e célból összeállított kötetben – pontosabban a kötetek alapjául szolgáló újságcikkekben, tanulmányokban – megszólaltat, jelentékeny részük már az első bekezdésben vonakodik, sőt elhatárolódik

attól, hogy műgyűjtőnek tekintsék. Magyarán: zatképpen, hogy ennek ellenére miért mutatják be mégis a tulajdonukban lévő műtárgyegyütttest, éppen a jelen írásunk elején hiányolt definíciókat adják meg, vagyis a műgyűjtő valamely meghatározását, a műtárgyvásárlás és -szerzés különböző indítékait. Az önmeghatározásokkal mondhatni a legautentikusabb szereplők határozzák meg vagy árnyalják a műgyűjtés fogalmát: „a művészet szeretetét népszerűsítő mecénás”, „a műalkotások jó értelemben vett használója, fogyasztója”, „intuitív vásárló”, „olyan műkedvelő, akinek több képe van, mint fala”, „műgyűjtő helyett inkább műbarát”. Ám szembeszökő azok száma, akik elhatárolódnak a gyűjtő meghatározástól, de nyilatkozatukban mégis gyűjtőként viselkednek, kollektíójukat, vásárlási szokásaikat büszkén osztják meg a nyilvánossággal. Szerénység vagy a kereskedők, neppek, betörők, adóellenőrök, elhanyagolt művészek zaklatásától való félelem lenne a gyűjtemény elbogatellizálásának oka?

A könyvek legfőbb erénye, hogy Ébli Gábor többéves munkával – itthon és külföldön – felkereste azokat az embereket, családokat, akikre érvényes lehet a műgyűjtő bármelyik definíciója. Minden művészettörténész, szakíró tudja, hogy néhány narcisztikus szereplő kivételével a műgyűjtők világa mennyire zárt a külvilág előtt és sokszor egymás előtt is, hogy vannak olyan rendszeres műtárgyvásárlók, akik sosem jártak árverésen, és lehetőleg még a galériákat is messzire elkerülik. Sokan tehát ezekben a cikkekben tárták ki először és talán utoljára a cik előtt lakásuk ajtaját, és engedtek betekintést a féltve őrzött birtokba. Az évek során elkészült portrékat Ébli különböző lapokban (*Műértő, Mozgó Világ, Új Művészet, Balkon, Élet és Irodalom* stb.) közölte – gyakorlatilag ezeket rendezte kötetekbe, szakmailag sok helyütt és szempontból nem indokolt tematika szerint. A cikkek általában megmaradtak eredeti formájukban, így született ez a műfaji sokféleség, ráadásul a választott műfaj az eredeti szöveget közlő sajtóorgánium szerkesztési elveire, nem pedig a nevezett műgyűjtő személyiségére, gyűjteményének jelentőségére utal.

Az írások műfaja változó, mélyinterjútól a hevenyészett leírásig, így néhol a gyűjtő önvalóságával, máshol Ébli véleményével, gyorsleltárával találkozhatunk: az egyikben a gyűjtő jelöli ki kollektíója fókuszát, máshol pedig

a kötet szerzője keresi azt a szálát, melynek segítségével képet adhat az adott gyűjtemény lényegéről. Egy gyűjteményről beszélve a tulajdonos nyilván szubjektív, a szakíró pedig objektív szempontok szerint súlyoz, az előbbi a szívéhez közel álló, a legjobban megszenvedett vagy a legtöbb emléket felidéző műveket választja ki, a szakíró pedig a kvalitást és az egyediséget, a kollektív karakterét keresi.

A bemutatott szereplők között vannak olyan megszólalók, akik mintha maguk sem tudnák, hogy a néhány év alatt összevásárolt műtárgyak miért is állnának össze gyűjteménnyé. Vannak műkereskedők, akikről a leginkább feltételezhető volna, hogy kollektívjuk tudatos gyűjtőmunka eredménye – tisztában vannak a kvalitással, a piaci értékkel, és az általuk valaha megtekintett műtárgyak tömkelegéből bizonyára nem véletlenül éppen ezeket a darabokat hordták haza. Éppen ezért lehet a műkereskedő gyűjteménye professzionális, de lehet akár esetlen, egyenetlen is, hiszen a komoly piaci értékkel is bíró, minőségi műtárgy több hasznot hoz számára, ha áruba bocsátja, mint ha otthon őrizgeti.

Az elsőként megjelent kötetben (MAGYAR GYŰJTEMÉNYEK 1945–2005) az írások a szereplők neve szerinti ábécésorrendben követik egymást (sajnos néha még ez sem támpont, mert a három-négy gyűjtőt magába foglaló csoportok esetében a névsor első helyezettjének kezdőbetűje határozza meg a tanulmány helyét a kötetben), holott akár egy kronologikus, akár egy tematikus rendezés nagyobb hasznára vált volna a műgyűjtők szubkultúrájában kevésbé jártas olvasónak, nem beszélve az utókorról. A gyűjtők egy része évtizedek óta halott (Fruchter Lajos, Oltványi Imre, Kállai Ernő, Gegesi Kis Pál, Köves Oszkár, Dévényi Iván és még sokan) – ezeknek a lezárt kollektívoknak lehetett volna egyetlen, közös fejezetet szentelni, mert így keverednek a jelen és a jövő (az éppen elkezdett műgyűjtemények) méltatásával. Nem rossz gondolat, hogy Ébli kiemeli a hivatásszerűen művészettel, műkereskedéssel foglalkozó gyűjtőket, ám a csoportosítások önkényesek: a könyvtárosból lett nepper Deák Dénes egy cikkben szerepel a galériás Dutka Sándorral, ám ők elkülönülnek az ugyancsak műkereskedő Haas Jánostól, Kovács Lajostól, a Körmendí-Csák házaspártól, míg Kieselbach Tamás vagy a pár éve elhunyt Kovács Dezső ön-

álló tanulmányt érdemeltek. Ugyanez vonatkozik a művészeti írókra: a „művészettörténet-gyűjteményeket” Chikán Bálint, Genthon István, Körner Éva, Kállai Ernő, Mezei Ottó és Ybl Ervin képviselik, míg az ugyanezt a hivatást űző Román József, Gombosi György, Pán Imre teljesen máshol, más csoportosítás részeként van jelen a kötetben. (Gombosinál esik szó két grafikagyűjtőről, Frankl Sándor keretéről és Szegi Pál könyvkötőről. Valójában Frankl volt könyvkötő, Szegi pedig – bár valóban tanulta ezt a szakmát, ám csak néhány hónapig űzte – művészeti író, szerkesztő volt, többek között a *Szabad Művészeté*.)

Jó ötlet volt, és bizonyára ez kívánta a legtöbb energiát Éblitől, a külföldi magyar magángyűjtemények feltérképezése, és a szerző meg is próbálja országok szerint rendezni a kollektorokat, ám ennél többet adott volna, ha ezekből a gyűjtőkből egy közös fejezet áll össze: a könyvben elszórva nem érzékeltetik kellő hangsúllyal, hogy mit jelent magyar műtárgyak között élni a világ másik felén.

A kötet töredezettsége és a tanulmányok, cikkek véletlenszerű sorrendbe helyezése (nem beszélve a névmutató elmaradásáról) azt a lehetőséget mulasztja el, hogy kirajzolódjék a világháború utáni évtizedek műgyűjtői kapcsolatrendszere, mely különösen az 1948 és 1985 közötti időszakban életben tartotta ezt a kortársadalmi elvárásaitól igen távol álló úri passziót, megkerülve az államilag felügyelt BAV és Képcsarnok Vállalat fémjelezte műkereskedelmet és az állam szándékát, mely a valamirevaló minőségű művek (olykor szinte teljes életművek, mint Csontváryé, Munkácsy) védetté nyilvánítására irányult. Ugyanez a kapcsolatrendszer, gyűjtői (szociális) háló tartott el művészeket (Bálint Endrét, Korniss Dezsőt, Vajda Júliát, Veszelszky Bélát, Anna Margitot, Gedő Ilkát), akik a műkereskedelemnek csak a szürke vagy fekete szférájában voltak jelen, de ott talán aktívabban, mint a rendszer – és a Képcsarnok – némely kiválasztottja.

Nagyon más attitűd szükséges a klasszikusok és a kortársak gyűjtéséhez. Ez csak azokban a cikkekben rajzolódik ki, ahol a gyűjtő vall a művészekkel való kapcsolatáról, a művészek szerepéről a gyűjtemény létrejöttében, felépítésében. Kevésbé lehet öntörvényű az a vásárló, aki közvetlenül a festőtől vesz. Itt-ott kiütözik, de nem hangsúlyos, hogy más vi-

szonyt jelentett az ötvenes, hatvanas, hetvenes években kortárs művészetet gyűjteni, mint ma, amikor evidens a művészet és a műkincspiac kapcsolata. Gyarmathy Tihamér előbb felmérte a kollektíót, hogy elég előkelő helyre kerül-e műve, Bálint Endre, ha gyűjtőre talált, gyorsan bemutatta a nélkülöző Ország Lilit, hátha rajta is segít. Sok művész érzett késztetést arra, hogy beavatkozzék a gyűjtemény további sorába, befolyásolja összetételét, véleményezze a vásárló ízlését.

E kötetben három tanulmány festi le a szocialista műtárgypiac világát. (Ez rettenetesen kevés, lévén, hogy a tárgyalt időszak kétharmadát érinti. A hiányt a MŰGYŰJTÉS, MŰZEUM, MECENATŰRA-kötet vonatkozó fejezetei enyhítik.) Gömör Béla orvos egy interjúban beszél a csereberélésről mint a gyűjtemény bővítésének ekkoriban leginkább elterjedt eszközéről, a BÁV és a mindenható becsüsök szerepéről, a grafikákat sokszorosító, kisplasztikákat kiöntető műbaráti körörről, a korszak meghatározó személyiségeiről, a legnagyobb kollektiókról. Rácz István és Kovács Dezső az MTA Művészettörténeti Kutatóintézetében őrzött visszaemlékezéseinek részleteit olvashatjuk. A szektaszzerű csoportosulások, szellemi vezérek és a kapcsolatokkal, a legális piacot messze elkerülve szerzett főművek sorsa rajzolódik ki. Ha valaki veszi a fáradságot, megpróbálja a neveteket egymással összefűzni, akkor láthatja, hogy két, egymást részben fedő kapcsolati háló épül fel: a gyűjtők és művészek közötti, illetve a gyűjtők egymás közötti viszonya, mely lehet egyenrangú vagy alá- és fölérendelt. Ugyancsak kemény munkával, ám a portrék alapján tipizálható a műgyűjtő: a hobbista, a nemzeti kulturális örökség birtokosa, a spekuláns, a kalandor, az öntörvényű, az exhibicionista, az elemélyült, a domináns és így tovább. Nyilvánvalóan nem mindenki osztja meg szívesen személyi adatait a nyilvánossággal, ám lényegesen izgalmasabbak és szakmai szempontból is érdekesebbek azok a portrék, ahol szó esik a gyerekkorról, a szülő-nagyszülő szerepéről, szakmáról, családi háttérrel, így képet kaphatunk a gyűjtés okáról, céljáról és mikéntjéről. Azok az írások, amelyekben szinte semmilyen adat nem szerepel, néhány sor után érdektelenné válnak: egy üzetemben gyűjteményéből felidézett hat Rudnay- és négy Csók-festmény nem ad karaktert a kollektiónak, sem birtokosának.

A kötetet olvasván áttételesen és lehetőleg

némi tájékozottságot feltételezve, de azért kirajzolódik, hogy miként öröklődtek át a háború előtről származó gyűjtői attitűdök és mechanizmusok, kik voltak a gyűjtői irányok és ízlések meghatározói, kik a nagy elosztók, a felbujtók, akik elfeledett életműveket (Scheiber Hugó, Kádár Béla) tettek piacképesé egy (műtárgy)piacmentes korszakban. Ám nem tudjuk meg, hogy mi lett a sorsuk, hová kerültek az egykori nagy gyűjtemények, melyek újabb és újabb kollektiókat alapoztak meg, hogy azután a sors és a vásárló szeszélye folytán – akár a kaleidoszkóp kristályai – napról napra más művekkel álljanak össze műgyűjteményekké.

A MŰGYŰJTÉS, MŰZEUM, MECENATŰRA című kötet láthatóan tanulni próbál a MAGYAR GYŰJTEMÉNYEK hibáiból, és megkapta az ESETTANULMÁNYOK A JELENKORI MAGYAR GYŰJTÉSTÖRTÉNETBŐL alcímet – ezzel a sok kérdést felvető műfaji besorolás problémáját igyekszik kiiktatni. Ugyancsak itt jelenik meg, igaz, pusztán egy fejezetindító tanulmányként az a bevezető, mely nélkül az első kötet mintha kizárólag az avatottak figyelmére tartott volna igényt: a korszak rövid társadalomtörténeti és kultúrpolitikai vázlata.

Akad néhány félreérthető megjegyzés e tanulmányban (a KLASSZIKUS MINTÁK TOVÁBBÉLÉSE A MAGYAR GYŰJTÉSTÖRTÉNETBEN fejezet bevezetője). „A korábbi privilegizált csoportok hátrányos megkülönböztetése” valójában nem „termelte ki az új műgyűjtést”, azt ugyanis főként a Képcsarnok Vállalat ügynöki hálózata és részletfizetési lehetőségei tették lehetővé. Igaz ugyan, hogy az árak még a BÁV árverésein is – eltekintve néhány művésztől, mint Munkácsy vagy Ferenczy Károly – igen kedvezőek voltak, ám a licitálók nagy része a régi polgári miliőt rekonstruálva, a családi hagyományt követve vásárolt. A műgyűjtés új hullámai a Képcsarnok tevékenysége, majd a rendszerváltás körüli évek szélsőséges gazdasági hatása (gyors elszegényedés vagy meggazdagodás) és az új műkereskedelmi infrastruktúra nyomán indultak el. Azt sem lehet egyértelműen állítani, hogy „a gyűjtés [...] a politikai véleménykülönbség kifejezése lett”, mert akkor eltekintenénk a pártfunkcionáriusok, politikusok, intézményvezetők (Mihályfi Ernő, Aczél György, Aradi Nóra és mások) kollektíóitól. Megőrizni, rejtegetni, viszszaszerezni bizonyos tárgyakat, emlékeket, vagy vásárolni bizonyos művészeket – ezt a viselkedést szemlélhetjük ellenzéki attitűdként, magát a műgyűjtést nem.

A MŰGYŰJTÉS, MŰZEUM, MECENATÚRÁ-t Ébli Gábor nem nevekre és gyűjteményekre, hanem gyűjtői módokra alapozva szerkesztette, és ebben ez a könyv mindenképpen korszerűbb, mint az előzményének, de nem „első kötetnek” tekinthető MAGYAR GYŰJTEMÉNYEK. Ugyanakkor ezek a gyűjtői módok olykor átfedésben vannak az első könyv csoportosításaival, sőt akadnak szereplők, akik más hangsúllyal vagy megközelítésben, de ismét bemutatkoznak az olvasó számára. Belekerült a Kádár-rendszerben oly népszerű, a klasszikus értelemben vett, nagy anyagi potenciált igénylő műgyűjtés alternatívájaként megjelenő műbarátkörök működési mechanizmusának leírása – ezek a grafika-, kispasztika-, exlibris-, érem- és bélyeggyűjtő társaságok azt a célt szolgálták, hogy ellenőrizhetővé tegyék az effajta piaci folyamatot, ugyanakkor ezekben keltették azt az illúziót, hogy mindenkinek lehet otthon műkincse.

Újdonság az előző kötethez képest, és ehhez bizonyosan kellett a két könyv megjelenése között eltelt két és fél év, a műkincspiac speciális intézményi képződményeinek bemutatása, melyek a mecenatúra, a szponzoráció, a spekuláció és gyűjtői önimádat valamely fantáziánévvél ellátott megnyilvánulásai – sok közülük több kategóriába is besorolható. Itt olyan alapítványokról, céges gyűjteményekről, magánmúzeumokról, művésztelepekről esik szó, melyek valóban csak az elmúlt néhány év termékei, és arra engednek következtetni, hogy a mögöttünk álló két évtizedben felhalmozott gyűjtemények sorsának rendezése igen problematikus – nincs ugyanis megnyugtató, követendő példa a magyar műgyűjtés történetében. Nem lehet kellemes szembesülni azzal, hogy az örökösök, utódok máshogy viszonyulnak a kollekciónak, mint ahogyan a létrehozó viszonyult, vagy a lakóhely, iroda befogadóképességén messze túlnőtt anyag biztonságos és méltó elhelyezést igényel. Sajnos a XX. század egyszer sem hagyott két évtizedet egy műgyűjtemény zavartalan gazdagodásához vagy megtartásához, így a jelenlegi felhőtlennek tetsző állapot a megoldások lázas keresésére ösztökéli az érintetteket.

A könyv érdeme, hogy kitér a műkincspiac – itthoni – perifériáján tengődő iparművészeti tárgyak gyűjtésére, a megszólaltatott szereplők valóban elvezetik az olvasót a kortárskerá-

mia- vagy kortársékszer-gyűjtők szűk közösségébe. Ugyancsak nagyszerű a Murádin Jenő kolozsvári művészettörténésszel felvett beszélgetés az erdélyi (magyar és román) műgyűjtésről (az interjú rövidebb változata megjelent 2007-ben az *Élet és Irodalomban*).

Sajnos Ébli ebben a kötetben is elköveti azt a hibát, hogy teljességre törekszik, vagyis jóhiszeműen mindenkit érdemesnek tart a bemutatásra, aki több műtárgyat birtokol, vagy valóban igényes gyűjteményt, csak éppen magáról nem árul el semmit. Itt is akadnak hevenyészett portrék, felsorolás jellegű gyűjteményméltatások, melyekben nem rajzolódik ki a főszereplő karaktere, ha pedig neve helyett csak az „üzletember” vagy „orvos házaspár” titulust kapta, az olvasó végképp elvesztette a fonalat. Ezek a portrék sajnos egyáltalán nem járulnak hozzá a jelen magyarországi műgyűjtésének ismertetéséhez.

Égetően hiányzik a korszak ismertetéséhez a két kötetben sokak által emlegetett Deák Dénes portréja: egy műgyűjtés-történeti munkában átlépni rajta olyan, mintha a XX. század magyar művészetében csak éppen megemlétenénk Vajdát vagy Rippl-Rónait. Napjaink műkereskedelmi és műgyűjtői szcénáját hangsúlyozottan azok a művészek és műgyűjtők határozzák meg, akiket ő fedezett fel vagy ő nevelt ki. Ellentmondásos személyisége és jogi, etikai normákat sokszor figyelmen kívül hagyó tevékenysége bizonyára elriasztotta Éblit attól, hogy e szűk keretek között portréit rajzoljon Deákról, ám két-három oldalt még egy óvatos méltatás is érdemelt volna.

Ébli Gábor néhány év alatt interjúk százait vette fel, sokszor olyan emberekkel, akik talán soha többet nem állnak a nyilvánosság elé. Két könyve a témában végzett kutatásainak lezárását jelenti. A szerkesztési koncepció mindkét kötet esetében megkérdőjelezhető, a két portré-, illetve essétanulmány-sorozatból mégis valamifajta képet kaphatunk az elmúlt hatvan év műgyűjtéséről, a jelen állapotáról. Ez a két munka alapanyagul szolgálhat majd olyan dolgozatoknak, amelyek azt a bizonyos kapcsolatrendszert, hálót, azt a folyamatot kívánják bemutatni, melyből kirajzolódhat a műgyűjtés 1945 és a jelen közötti története. Ez kétséghalmozhatatlan érdeme Ébli Gábor két tanulmánykötetének.

Gréczi Emőke